



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Misoginia y monstruosidad : ¿coordenada ideológica del corpus emblemático español?

Autor:
Vila, Juan Diego

Revista
Mora

2003/2004, N° 9 y 10, pp. 114-130

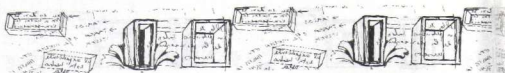


Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Misoginia y Monstruosidad: ¿Coordenada ideológica del *corpus* emblemático español?

Juan Diego Vila*

RISUMEN

El prolífico género emblemático de los siglos XVI y XVII españoles ofrece una peculiar conjunción de discursos e imágenes de lo femenino y lo monstruoso y permite efectuar, a través de las múltiples y variables correspondencias de estas dos categorías, un análisis de las coordenadas ideológicas de su producción por cuanto supone, en pleno barroco, la refeudalización de toda una cultura.

El género emblemático, por ende, se muestra particularmente apto para exhibir, a través del recuerdo del sentido oculto en las simples cosas, las coordenadas simbólicas que autorizaron, en otro tiempo, la segregación del género femenino y permite demostrar que en el binomio femineidad/monstruosidad, lo absolutamente determinante, como valor negativo, es lo primero, por cuanto las declaraciones y subscriptos de los emblemas analizados permiten demostrar que la esperable anatemización no ocurre si el monstruo se presume como un ser sexuado masculino.

Palabras claves: Monstruos - Misoginia - Emblemática - Siglo de Oro Español

ABSTRACT

The prolific emblematic genre of the Spanish XVIth. and XVIIth. centuries offers a peculiar conjunction of discourses and images of the feminine as well as of the monstrous and allows to effect, through multiple and variable correspondences of these two categories, an analysis of the ideological co-ordinates of their production, as this implies the refeudalization of an entire culture, at the height of the baroque era.

The emblematic genre, therefore, is particularly appropriate to show, through the remembrance of the sense hidden in the simple things, the symbolic co-ordinates which authorised in other times the segregation of the feminine gender and demonstrates that in the duplicity femininity/monstrosity, the absolute determining negative value is the former, as the statements and the suscriptos of the emblems analysed indicates that the predictable anathematization does not take place if the monster is presumed as being a masculine sexed entity.

Key words: Monsters - Misogyny - Emblematic - Spanish Golden Century

* Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

El género emblemático—dentro del cual los especialistas reconocen distintas subespecies, como el emblema propiamente dicho, la empresa, la divisa, el enigma y el jeroglífico—tiene como parámetro globalizador la coexistencia de dos tipos de códigos, el icónico establecido por un grabado, y el lingüístico que lo declara.

Fue un tipo literario cuyo gran auge se dio en el Renacimiento y Barroco europeo y se vio sustentado, básicamente, por el impacto editorial de la imprenta y por la posibilidad que brindaba—a través del doble registro, lo dibujado y lo dicho—de llegar a amplísimos sectores de la población.

Sobre este punto, sin embargo, es necesario precisar un aspecto central del género. La emblemática aspira a desarrollar el viejo tópico horaciano del *ut pictura poiesis* y pretende, a través de la práctica y la teorización de la que fue objeto, poner de relieve las potencialidades de esa dinámica de decir y mostrar simultáneamente. Un emblema, en sentido amplio—pues las variaciones de colección en colección pueden ser infinitas—debería tener tres componentes, una *pictura* o imagen que representa algún aspecto de la historia u objeto de la naturaleza, una *inscriptio*, *motte* o lema que sintetiza al máximo e ingeniosamente el sentido de lo representado, y una *suscriptio* que desarrolla y sobredetermina el sentido del dibujo o grabado previo.

Todo buen lector de emblemas debía poder desplegar lo que la figura con relación al texto condesaba y, a la vez, pautar lo que el texto, con relación a la figura, sobredeterminaba. Uno y otro aspecto se necesitan y se complementan mutuamente, por eso la *res picta* fue denominada “cuerpo” del emblema—en tanto objeto de una percepción simultánea—y la *res significans*, el texto que declaraba la imagen secuencialmente, su “alma”.

El género alberga en su seno casos extremos en uno y otro registro. Se puede hablar de emblemas “silentes”—en aquellos casos en que el texto no se ha incluido—como así también de emblemas “mudos”—en aquellos donde no hay imágenes. Y es esta misma mutabilidad, y habituación a distintos tipos de lecturas que el género emblemático alberga y determina, lo que nos autoriza a recordar—junto con Aurora Egido—que la relevancia de las traducciones castellanas del *Liber Emblematum* de Alciato, el modelo del género, a la hora de evaluar su impacto en el ámbito hispano, no debe ser sobrevalorado, por cuanto—amén de los casos extremos como los indicados, donde el texto podía faltar y se apelaban a otro tipo de competencias por parte del lector—la existencia de versiones plurilingües, o el contacto con versiones latinas, hacía de este tipo de libros, una mercancía cultural transnacional. No se veía limitada ni por las diversidades idiomáticas ni, tampoco, por el posible analfabetismo de su público.

Una buena imagen, ya lo recordaba Erasmo, era el mejor camino para llegar al alma del humilde, y no nos extrañará, entonces, que el catolicismo ortodoxo, luego de los debates reformistas, organice medularmente muchos de sus combates ideológicos contra el protestantismo a partir de una teorización sobre el valor y los usos lícitos de la imagen.

Y recordemos, dicho sea de paso, que la presencia de emblemas en la cultura de las monarquías absolutas europeas no se vio circunscripta a la circulación libresa por cuanto si bien la “puesta en página” de los dos discursos y su circulación a expensas del mercado editorial fue decisiva, también lo fue el hecho de que muchas

de sus formas se aplicaron en expresiones populares y cultas de arte efímero, en carteles de justas, academias poéticas o celebraciones reales—de los cuales, en gran medida, sólo nos han llegado las *ekphrasis* producidas—y fueron objeto—desde muy temprano—de aplicaciones decorativas en monumentos y edificios públicos e, inclusive, en navíos. Todo ello nos autoriza a caracterizar esta “moda” literaria como una verdadera emblematización de la cultura, básicamente la barroca.

¿Para qué servían los emblemas? ¿Cuál era la utilidad de esa conjunción de grabado y discurso? ¿Qué era lo que se representaba? ¿Qué decía y desde dónde se hablaba en las *suscriptios* y declaraciones magistrales que acompañaban a los emblemas?

Suele ser un tópico de la crítica especializada en la materia la demarcación de dos lindes cuyo respeto aseguraba a los componedores de emblemas la garantía de una pedagogía efectiva a través de los mismos. Conforme recordaba López Pinciano, un emblema no debía “ser tan claro que todos lo entiendan, ni tan oscuro que de muchos sea mal entendido”¹ y el éxito de los mismos estaba cimentado, también, en un ponderado equilibrio de sendos discursos. Puesto que si el programa plástico debía mover los afectos del hombre, la sutil dificultad narrativa debía atraer su ingenio. No en vano fue un cometido de muchísimos emblematistas, el hallazgo de la empresa perfecta, la construcción que volviera evidente el perfecto maridaje del logos con el icono.

Por eso es central el recuerdo de que el lenguaje al que apela la emblematología es el de las simples cosas. El orden de la naturaleza es el que el hombre debe descifrar por cuanto—como decía Garau—“Es cada naturaleza de las criaturas un jeroglífico y en cada jeroglífico se cifra un documento de bien vivir”². Volver a lo natural, algo que el más docto y hasta el más simple puede hacer, es algo de gran provecho pues—como el jesuita Tomás Muniessa afirmaba—

“proverbio fue del sabio enviarnos como a la escuela a estudiar sabiduría en los más temes brutillos: ‘Vade ad formicam et discite sapientiam’, que aunque ellos no pueden enseñar por falta de razón, pueden en ellos aprender los que la usan”³.

La sabiduría del mundo natural se sustenta con una cosmovisión alegorista del *ordo* cotidiano y a partir del presupuesto implícito de que la decadencia social tiene su origen en el ejercicio de la libertad. Son las aves y los pescados, los pinos o los cedros quienes por carecer de ella mejor recuerdan la impronta poética y política del Dios creador y quienes, en consecuencia, mejor nos enseñan la esencia que los caracteriza por cuanto no pueden modificarla voluntariamente.

Podemos aprender de ellos más fácilmente a partir de ejercicios analógicos, porque la esencia de los vicios y virtudes puede ser traspasada de los órdenes ínfimos al supremo y el emblema perfecto es el que puede religar, más acabadamente,

¹ López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, Madrid, 1596. Se cita por la edición de A. Carvallo, Madrid, 1953, T.I, p.296, *apud* Maravall (1990).

² Garau, *El sabio instruido de la naturaleza*, Valencia, 1690, *apud* Maravall (1990).

³ Muniessa, Tomás, “Aprobación”, en Garau, *Op.Cit.* *apud* Maravall (1990).

el orden, jerarquía y valor de los datos naturales con los imperativos vitales y de conducta de todo hombre en sociedad.

Por eso no es extraño que esta pedagogía aparezca caracterizada por Maravall ligada a un programa de acción estatal dirigido centralizado y totalizador y que autores como Saavedra Fajardo afirmen

"Mas hemos aprendido a vivir de los animales que de los hombres, más de los rústicos que de los doctos. Las artes de reinar que inventó la especulación hicieron tiranos, y antes derribaron que levantaron imperios"⁴

puesto que el éxito de la emblemática, muchos de cuyos textos se anuncian como tratados de educación de príncipes y ministros, no debe entenderse en función de ese hipotético, único y elevado destinatario, sino en función de toda la masa –preponderantemente culta– que habla y opina en la esfera pública y privada de sus gobernantes.

La empresa pedagógica de la emblemática, entonces, es de doble impacto. Se centra, en primera instancia, sobre los cultos y, a través de estos formadores de opinión pública, alcanza, infinitamente, los escaños más bajos –abismos a los cuales podía llegar, simplemente, por medio de la imagen–. Y es obvio, a esta altura, que tras el velo de esas fábulas de pescaditos y frutos, lo que se está transmitiendo y perpetuando son los valores e ideología de una clase dominante.

La emblemática, dicho de otro modo, no es un mecanismo de aprendizaje sino de distribución y masificación de unos supuestos bienes culturales que, ahora, y bajo su imagen "natural", quedan al alcance de todos. Por eso Maravall habla de una refeudalización del Barroco. El emblema se vale para aprender –al igual que la cultura medieval– de la alegoría, del ejemplo y de los casos ilustres que pueden ser parangonados al rango de máxima de conducta. No cree, en modo alguno, en la investigación y en la posibilidad de adquirir conocimiento a partir de la experiencia humana.

II

¿De qué depende esta abyección del componente humano? ¿Por qué teorizaron los tratadistas de emblemas sobre la oportunidad y conveniencia de proscribir o habilitar su representación? Un primer detalle que tenemos que tener presente es que ciertos subgéneros de la emblemática, como es el caso de las empresas, asumían convenciones rígidas –probablemente por la herencia medieval de la tradición heráldica– que afirmaban que a una buena empresa no le conviene forma humana y si bien es cierto que esta limitación no operó en los emblemas propiamente dichos, resulta válido precisar que muchos de los argumentos a favor y en contra de la figura del hombre permiten entender los lineamientos generales dentro de los cuales su figura resultó autorizada.

⁴ Saavedra Fajardo, *Corona gótica*, "Prólogo al lector", *apud* Maravall (1990).

La comparación entre especies que persigue la emblemática –y en función de la cual, se afirmaba, era imposible hallarla entre hombres por cuanto éstos son distintos entre sí individualmente y no según una especie- quedaba habilitada en aquellos casos en que la imagen antropomórfica podía inducirnos a pensar que se trataba de seres humanos cuando en realidad no lo eran. El estatuto divino del panteón pagano o el cariz ideal de las abstracciones del tipo la verdad, la elocuencia, la justicia, podían ser representados como hombres o mujeres, pero nadie debería pensar que lo eran. Estos casos nos permiten leer un ejercicio de extrañamiento producido por la distancia que se construye entre el tiempo y sociedad del lector de emblemas y la mítica ficción de Palas y Venus, o la irreal encarnación *sub specie humanitate* de una virtud o un vicio absoluto.

Como bien afirmó el jesuita Menestrier este debate sobre lo humano en el género emblemático sólo produjo largas y fatigosas controversias eruditas y si bien no es éste el lugar para proceder al detalle de los posicionamientos a favor o en contra, sí es oportuno reflexionar cómo el género emblemático que aspira a inocular su doctrina en el lector nos autoriza a meditar sobre la problemática construcción discursiva e icónica para esta sociedad de su propia imagen. ¿de quién, si no de ellos mismos, están hablando?

Entre lo explícito y lo implícito, entre lo válido y lo prohibido, los teóricos van conformando, también, una gramática sobre los modelos sociales. No se trata, tan sólo, de imágenes, sino de sujetos. De ahí, entonces, que estos procesos de identificación o desidentificación que se procuraban con la lectura de los emblemas estuviesen, latentemente, tan en primer plano.

Por eso mismo no nos extraña que Luca Contile hubiese afirmado que “con más razón se habría de admitir la figura quimérica y monstruosa antes que la humana”⁵, por cuanto ésta terminaría teniendo rasgos similares al inventor ya que se puede colegir que sólo pueden hablar a partir de un ejercicio de alienación del otro, volviendo extraño y distinto, y que su voz esta limitada por el interdicto de no volverse a sí mismos objeto de su propio discurso –por cuanto la sociedad masculina de autores y lectores que se arrojan el estatuto de sujetos sociales verían en esa representación modélica un gesto soberbio de autodeificación- y que, en cambio, Girolamo Ruscelli, en otra obra, afirme que “cosa certísima que desnuda o vestida, o cualquiera que sea su guisa, ninguna forma se podrá encontrar que no sea más admirable, encantadora, alegre y más bella que aquella dama”⁶.

De las mujeres, siempre mudos objetos del discurso masculino, y algo tan extraño como los monstruos también puede hablarse. Pues en serie, infinitas y varias frente al seguro y monolítico hombre, suelen ser percibidas como pura materia. Y a poco que repasemos los ejemplos del *corpus* emblemático español advertiremos con qué facilidad lo femenino –ya sea el discurso sobre ellas o sus imágenes- termina religándose –sin mayores inconvenientes- con todo lo monstruoso, pues si la imagen de ellas es declarada en términos de monstruosidad humana, las imágenes de los

⁵ Luca Contile, *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1574, *apud* García Arranz (2000).

⁶ Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venetia, Francesco de Franceschi, 1584, p.11, *apud* García Arranz (2000).

monstruos devienen, en su gran mayoría, signo e indicio de la perversidad femenina, no de otra cosa, sino de todo su mal, nos advierten sus figuras.

Un monstruo es siempre un cuerpo único, ajeno a todo linaje o familia y que, en tanto tal, es percibido como un desborde de todo lo inteligible. Es un cuerpo cuya extrañeza se erige como instancia de un doble movimiento discursivo, la imposibilidad de describirlo y ponderarlo adecuadamente—la razón no es suficiente para ello—, al mismo tiempo, que el gesto vano e irrenunciable de hacerlo. El cuerpo monstruoso mueve un habla que se sabe, de antemano, insuficiente, convoca esfuerzos de la normalidad para una catástrofe. Es, como tantos teóricos han dicho, el hito de lo insondable y el desplegarse infinito de lo anómalo.

Frente al monstruo se traza siempre una cartografía, un mapa donde estamos nosotros—con nuestra cultura, nuestras normas, nuestra visión del mundo—y eso. Eso que nos ha invadido y deberíamos expulsar, eso que está fuera y nos amenaza, eso que no conocemos, que no deberíamos explorar ni integrar.

Por eso tiene sentido la galería de imágenes monstruosas, por que al verlas el lector reconfirma su normalidad, su pertenencia en grado excelso, al orden humano, a la propia comunidad, a los valores que la ideología dominante impulsa. Eso no soy Yo.

El monstruo siempre se piensa como un espectáculo que, a nuestro pesar, contemplamos. Es, sin duda alguna, el efecto particular de un régimen de visión en determinadas circunstancias. Para que el monstruo atemorice—y sea percibido como un peligro—debe convocar siempre la proximidad de lo familiar y conocido con lo impensable, ser una serpiente que en realidad no es tal porque tiene tres cabezas, o una mujer que tampoco lo es porque tiene piernas de león. Eso no puede ser Eso y sin embargo es.

III

Y nada mejor, para nuestro recorrido⁷, que empezar con la bestia o monstruo de muchas cabezas—imagen 1— que lleva como mote *Tot sententiae*, "tantas

⁷ Nuestro corpus emblemático está conformado a partir de la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* ed. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, fuentes clásicas y traducción de motes del Rev. Edward J. Vodoklys S.J. y presentación de Peter M. Daly y Sagrario López Poza, Madrid, Ediciones Akal S.A., 1999. Contiene un CD-ROM diseñado por Macintosh. Habida cuenta de que se trata de una enciclopedia y no de ediciones críticas de cada una de las obras, el modo de ordenamiento de los emblemas en el interior del texto es temático y que, por ende, tal numeración no es propia del orden interno en cada una de las obras originales. Por ello mismo, y a los fines de su ubicación, todos los emblemas citados lo son por esta edición—de aquí en más Bernat-Cull—, indicándose el número arábigo bajo el que aparecen individualizados y, a continuación, la obra original de la cual se parte consignándose, si fuere menester, la parte respectiva del emblema. Cada nueva cita, que suponga la incorporación de un autor de emblemas al conjunto que se viene trabajando especificará, en detalle, los datos originales de la obra para, de ahí en más, producir la remisión sintética.

opiniones⁸, por cuanto nos permite aclarar que conforme se fue asentando el género, una de los fenómenos que se evidenciaron, y que indican, a las claras, la conveniencia y concordancia de la emblemática con los programas de acción estatal en materia de instrucción y opinión pública, es que parejo al cada vez mayor fervor popular por estos libros, fue el proceso de mayor textualización de los emblemas. Empezó a creerse que la *suscriptio* resultaba insuficiente y, entonces, empezaron a introducirse glosas y comentarios eruditos. Espacios textuales donde, sin tapujos alguno, los autores hacían gala, tanto de su erudición, como de su moralina.

En este caso, si el monstruo es "la comunidad y ayuntamiento/ de la bárbara gente rebollosa"⁹ que se cree autorizada a intervenir en la esfera pública y que impiden el calmo imperio del autoritarismo por cuanto "sobre un caso"¹⁰ hay "pareceres ciento"¹¹, el autor se encargará de precisar que "No entran en esta cuenta las juntas de los sabios, ni los acuerdos de los consejeros, ni tampoco se debería presumir de los cabildos eclesiásticos"¹². Reparo en modo alguno ingenuo por cuanto el mercado requería aprobaciones eclesiásticas y muchos de los emblematistas eran clérigos.

Los monstruos no siempre están solos. Nuestra segunda imagen ilustra como "Huyen las sucias Harpías / porque siempre les fue mal / con esta águila imperial"¹³ ya que lo que se quiere enaltecer y recordar es el rol decisivo de la emperatriz María de Austria en su defensa del catolicismo.

El siguiente grupo de seis imágenes (3-8) se caracterizan por ser representaciones femeninas cuya inclusión estaría autorizada por el presupuesto teórico de que si es lícito incluir los ejemplos de claras e ilustres mujeres de la antigüedad histórica o literaria, pero lo más llamativo aquí es que el elemento femenino—generalmente representado conforme la estética del instante, la captura del momento decisivo de la vida que permite el ingreso en el orden masculino de lo memorable-supone, en la mayoría de los casos, un *exemplo vitando*.

Circe, conforme nos lo dice Alciato "Es una ramera de gran fama, / y pierde la razón qualquier que la ama"¹⁴ y el recuerdo que de Medea nos ofrece Sebastián de Covarrubias no es mucho mejor. El mote—*Notumque furens quid foemina possit*, "Sepa de qué es capaz una mujer furiosa"¹⁵—nos aclara la identidad de esa mujer

⁸ Bernat-Cull, nº 236, Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, "Lema". De aquí en más este texto se cita siempre como SCH.

⁹ Bernat-Cull, nº 236, SCH, "Comentario".

¹⁰ Bernat-Cull, nº 236, SCH, "Comentario".

¹¹ Bernat-Cull, nº 236, SCH, "Comentario".

¹² Bernat-Cull, nº 236, SCH, "Comentario".

¹³ Bernat-Cull, nº 33, *Libro de las bonras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la Majestad Católica de la Emperatriz doña María de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*. "Suscriptio". De aquí en más este texto se cita siempre como *Honras*.

¹⁴ Bernat-Cull, nº 385, Andrea Alciato, *Emblemas*, traducción de Bernardino Daza, comentarios de Diego López, "Suscriptio". De aquí en más este texto se cita siempre como Alciato.

¹⁵ Bernat-Cull, nº 1052, SCH, "Lema".



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

armada a punto de asesinar un niño, y la *Subscriptio* recuerda que "No ay furor que se iguale al de la hembra / si está irritada con la rabia y Zelos, / Marido y padre mata y aun desmiembra / y en mil piezas divide sus hijuelos"¹⁶. Los emblematistas siempre están preocupados por regular la erótica –de ahí su obsesión con las prostitutas y las mujeres que aman mucho y desordenadamente- y por eso es necesario el diagnóstico del comentario donde se le advierte al hombre –por si ya no lo sabe- que "El amor desordenado de la muger es de cierta calidad, que si por alguna ocasión se trueca, es siempre en mayor aborrecimiento, y en una saña tan cruel, que con ningún género de vengança le parece quedar satisfecha"¹⁷.

Un mito ilustre es siempre una máxima comprobada en el orden de la experiencia, y no se percibe, jamás, la incongruencia de trasladar el sentido de un relato al contexto de lectura de un texto. Todos sabemos quién era Pandora –imagen 5- pero Juan de Horozco cree oportuno comentar que en ella se muestra "la condición de las mugeres, y lo poco que se puede fiar de ellas, de que dan testimonio por sí las más cada día, sin tener necesidad de prueba"¹⁸.

De hembras malas está lleno el mundo, no sólo las de la antigüedad grecolatina, pues ahí tenemos a la bíblica Susana –imagen 6- cuya desnudez excita a los viejos y el emblema nos advierte que "devemos huir las ocasiones"¹⁹ pues éstas siempre terminan en pecado, o a la romana Tulia –imagen 7- quien al pasar las ruedas de su carro sobre el cuerpo del padre muerto nos insta a reflexionar sobre lo feo del parricidio. Covarrubias no tiene dudas, *Scelus est odisse parentem*, "Es un crimen odiar a un padre"²⁰.

Nuestra última mujer ilustre –imagen 8- es quizás el caso más extremo pues todos sabemos que Penélope fue siempre tenida como un ejemplo de virtud, por cuanto prefería tejer y destejer antes que probar un pretendiente distinto cada noche en ausencia del marido. Pero Alciato nos dice que su imagen sirve para construir "La estatua de la vergüenza" –*In pudoris statuam*–²¹ por cuanto la representa entre su padre y Ulises, en el momento de aceptar casarse, y Diego López, uno de los comentaristas de Alciato, recuerda "que aunque la muger se vaya con su marido, al qual ha de querer y estimar en más que a su padre, con todo ha de ser con alguna señal de vergüenza y honestidad"²². Una buena mujer nunca puede hacerse cargo de su deseo y siempre debe aceptar ser mercancía enajenada de intercambio homosocial.

¿Nada de la mujer es bueno? El siguiente grupo de seis emblemas –de mujeres anónimas y por ende más próximas a las hijas y esposas de los lectores por cuanto la identidad de las previas podría atenuar la fuerza del discurso puesto que eran "excepcionales"- no supone un progreso en nuestro itinerario.

¹⁶ Bernat-Cull, nº 1052, SCH, "Subscriptio".

¹⁷ Bernat-Cull, nº 1052, SCH, "Comentario".

¹⁸ Bernat-Cull, nº 1260, Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, "Comentario". De aquí en más este texto se cita siempre como JHC.

¹⁹ Bernat-Cull, nº 1556, SCH, "Comentario".

²⁰ Bernat-Cull, nº 1490, SCH, "Lema".

²¹ Bernat-Cull, nº 1296, Alciato, "Lema".

²² Bernat-Cull, nº 1296, Alciato, "Comentario".



Figura 7



Figura 8

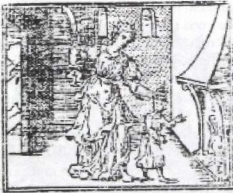


Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Una madre –extremo inasumible por el género opuesto– es también quien puede, hambreada, llegar a comerse a su propio hijo –imagen 9– diciéndole “¡o desastrado /hijo, paga la leche que mamaste!”²⁴ y el misterioso cuerpo de la mujer, primera cuna del niño, terminar convirtiéndose en su tumba. Cuando hay hambre –y el emblema apunta a edificar sobre el instinto de supervivencia– “se tiene por bueno cualquier cosa por mala y asquerosa que sea”²⁵. Y, obviamente, si se eligió a una mujer antropófaga esto es mera casualidad.

La belleza femenina, uno de los aspectos que más se celebraban de ella, es en la imagen 10 bifronte busto de una dama y una calavera, el motivo de una lección sobre la vanidad femenina y la caducidad de sus bienes estéticos²⁶.

De nada vale que Covarrubias comente a propósito de nuestra imagen 11 que su intención no es “ultrajar a las mugeres”²⁷ puesto que hay muchas que son “buenas y dignas de ser celebradas con eterna memoria”²⁷. De nada, por cierto, si su comentario se da en un emblema que tematiza un refrán popular: “La mar, el fuego y la muger, tres cosas / son, según que lo dixo el mote griego, / por todo extremo malas y dañosas”²⁸.

Una buena mujer es la que está recluida en su hogar y la que no le disputa al hombre el espacio público. Por eso Horozco nos recuerda –imagen 12– que el senado femenino que armó Heliogábalo era “notable agravio, no sólo de aquella República donde tan grandes príncipes avía siempre avido, mas del mundo todo que le estava sujeto”²⁹. El rol de la mujer y su estatuto conyugal es también una cuestión de Estado y éste no admite el desorden “de querer que governassen las que nacieron para ser gobernadas”³⁰.

Una mujer en el espacio público es, con seguridad, una mala mujer. Por eso no nos asombra que la siguiente imagen 13 donde una doncella lleva un caliz montada sobre una bestia de siete cabezas ante la cual muchos hombres se postran, una mujer en camino, sea, sin lugar a dudas, la ramera coronada y que ésta termine siendo alegorizada como la falsa religión³¹.

Y si algún lector desprevenido creyese que ser un poco femenino es estar a la moda, o si en su familia hay algún hermafrodita –lo cual parecía ser bastante frecuente–, allí está la mujer barbuda de Peñaranda –imagen 14– que nos recuerda: “Soy hic et haec, et hoc. Yo me declaro, / Soy varón, soy muger, soy un tercero, / que no es uno ni otro, ni está claro / cuál de estas cosas sea. Soy un terrero/ de los que como a monstruo horrendo y raro, / me tienen por siniestro y mal agüero, / advierta cada qual que me ha mirado, / que es otro yo, si vive afeminado”³². Puesto

²⁴ Bernat-Cull, nº 1009, JHC, “Suscriptio”.

²⁴ Bernat-Cull, nº 1009, JHC, “Comentario”.

²⁵ Bernat-Cull, nº 1449, SCH.

²⁶ Bernat-Cull, nº 1121, SCH, “Comentario”.

²⁷ Bernat-Cull, nº 1121, SCH, “Comentario”.

²⁸ Bernat-Cull, nº 1121, SCH, “Suscriptio”.

²⁹ Bernat-Cull, nº 583, JHC, “Comentario”.

³⁰ Bernat-Cull, nº 583, JHC, “Comentario”.

³¹ Bernat-Cull, nº 1391, Alciato.

³² Bernat-Cull, nº 1120, SCH, “Suscriptio”.



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18

que es obvio que la androginia que en teoría es una combinación equivalente de principios masculinos y femeninos, sólo puede ser vista como una degradación del valor positivo del binomio.

Nuestro siguiente grupo de imágenes entra de lleno en lo monstruoso sexuado –15 a 20-, es la serie de las Sirenas y de Scila, relatos donde lo femenino se alía con la temible e informe materia acuosa y donde los cuerpos de hermosas mujeres terminan siendo, en sus zonas genitales, zoomórficos. Voraces perros, hambrientos lobos, inefables monstruos marinos o simples pescados desplazan de la representación la genitalidad, y lo temible –por negado- es lo que articula el carácter abyecto de sus figuras. Y no nos extraña, entonces, que estas imágenes de no-mujeres, en un sentido recto puesto que no son humanas, terminen siendo, alegorización mediante, nuevas y proteicas formas de segregación que el discurso aclara y declara.

Lorea, el emblematista de la imagen Nº 15, no duda que son Sirenas todas las mujeres por cuanto “Miserables estragos an causado las mugeres en las onras, vidas, aziendas y almas. Fieras crueles con voz umana: peste disfrazada con dulces laços, que empiezan en el dulce encanto de los sentidos, y vienen a parar con todos sus alagos, y engaños en dar con el cuerpo en la sepultura, y con el alma en los infiernos”³⁵.

Y si bien la *subscriptio* que Covarrubias confiere a la imagen 16 nos induce a pensar que su tesisura no es la de un fanático misógino por cuanto la Sirena sería “el vicio de la carne (....) / del medio cuerpo arriba muy hermosa, / del medio abaxo, pez, de dura escama / orrenda, abominable y espantosa”³⁶ su comentario despeja la incógnita. Lo que parecía ser una descripción teórica de un vicio –como tantas abstracciones de impronta medieval- es el recuerdo de que “en muchos y diversos lugares nos advierte el Espíritu santo, en la sagrada escritura, huyamos de la ramera”³⁷.

Horozco, mucho más sutil –imagen 17-, precisa que el suave canto de las Sirenas simboliza el modo en que el vicio y el pecado pierden al hombre, pues los labios de la mujer “son panal que destilan miel, y sus dexos son más amargos que los asenxos”³⁸. Donde está el vicio –y ellas- está el disfraz en figura del bien. El pecado –muy teológicamente- “entra blandamente, y después muerde como culebra”³⁷.

Y a los alegóricos emblematistas poco les preocupa que Ulises, míticamente, sea un hombre de mundo. ¿o acaso no nos muestra Alciato que basta que el hombre se aferre a su fállico mástil para sortear virtuoso los escollos del otro género y dejarlas rendidas y desesperadas? –imagen 18-³⁸.

No cambia mucho el panorama si pasamos a Scila. Tanto en Covarrubias³⁹ como en Alciato son emblemas de la avaricia, y en tanto tales, signo de las ramera, puesto

³⁵ Bernat-Cull, nº 1500, Antonio de Lorea, *David pecador, empresas morales, político cristianas*, “Comentario”.

³⁶ Bernat-Cull, nº 1503, JHC, “Comentario”.

³⁷ Bernat-Cull, nº 1503, JHC, “Comentario”.

³⁸ Bernat-Cull, nº 1645, Alciato.

³⁹ Bernat-Cull, nº 1477, SCH.



Figura 19



Figura 20

Secundae navatae Hieronius



Figura 21

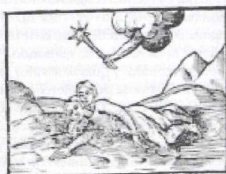


Figura 22



Figura 23



Figura 24

que una prostituta "es avarienta, atrevida y hurta a los hombres lo que tienen y aún a muchos lo que no tienen ni es suyo"⁴⁰.

Pero, sugestivamente, sí hay cambios si los monstruos son híbridos masculinos –imágenes 21 a 24-. Un primer detalle es que no se hacen lecturas alegóricas contrarias al género de los propios autores, como mucho, puede esperarse una enseñanza para todos los humanos por igual. Si los hombres tienen defectos, que éstos aparezcan como no marcados. Y, si es posible también, que lo que parece monstruoso en realidad deje de serlo.

Gerión, el mítico gigante de tres cabezas que habitaba España y fue derrotado por Hércules, es el motivo de los emblemas 21 y 22. Y allí Alciato puede ver la imagen de "la concordia insuperable"⁴¹ –*Concordia insuperabilis*– puesto que con amor y piedad siempre unidos, jamás se vieron vencidos ni lograron que su reino se desmembrara. Y si bien Alciato se detiene antes de la llegada de Hércules, el verosímilismo histórico de su anotador Diego López cree oportuno completar la historia y recordar la inconveniencia de la discordia puesto que "luego que se dividieron los venció y destruyó"⁴² el extranjero.

Esta lectura del poder terreno y masculino, engarzada con la de Ortí en el siguiente emblema, preocupado por cantar las victorias y fama de Jaime I, realiza una violenta y sugestiva resignificación de lo monstruoso si éste tiene cara de varón. El emblema muestra a las tres cabezas del reino derrotadas y caídas por tierra y se parangona la figura hercúlea con la de monarca haciéndole decir que "Si con los tres gano fiero/ fama Alcides en el mundo/ yo que tres Reynos adquiero./ quanto al tiempo soy segundo/ y quanto al valor primero"⁴³ y se sugiere –aunque no se diga la imagen monstruosa del poderoso, con una cabeza, y tres cuerpos.

Los silenos –imagen 23- ya no convocan el recuerdo de la lujuria y el desenfreno que los mitógrafos tanto referían –hacer un emblema es siempre una taracea sobre la tradición- sino que, por el contrario, parece un discurso consolatorio para los propios hombres, desconformes con la rudeza que deben imposter continuamente –el imaginario piloso de la barba con la cual se adquiría autoridad-, puesto que se termina diciendo que "Lo mejor está oculto"⁴⁴ –*meliora latent*-. La bondad y condiciones de los hombres no debe ser evaluada por sus apariencias. El hombre es siempre espíritu y la mujer carne.

Y un caso raro y extremo como el de Cécrope –imagen 24-, mitad hombre y mitad serpiente, sólo resulta adecuado para anatemizar a todos aquellos que "sólo procuran las cosas humanas y terrenas y menosprecian la mejor condición que es el ánimo racional"⁴⁵. Olvidarse de su buen natural, de la impronta divina que todos tenemos, es algo que no sólo les acontece a los hombres, y por eso no se debe culpar al sexo fuerte.

⁴⁰ Bernat-Cull, nº 1478, Alciato.

⁴¹ Bernat-Cull, nº 737, Alciato, "Lema".

⁴² Bernat-Cull, nº 737, Alciato, "Comentario".

⁴³ Bernat-Cull, nº 738, Marco Antonio Ortí, *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, "Suscriptio".

⁴⁴ Bernat-Cull, nº 1495, SCH, "Lema".

⁴⁵ Bernat-Cull, nº 1099, Alciato, "Comentario".

IV

¿Son tan misóginos los libros de emblemas? ¿Es un efecto de lectura producto del recorte realizado o esta constante de monstruosidad femenina resulta realmente vertebradora y parámetro de aquilatación del género?

Un primer hecho innegable, a la hora de formular las conclusiones, es que no todos los autores trabajan sus emblemas del mismo modo y con los mismos presupuestos y que ninguno de sus libros –al menos abiertamente– tuvo como cometido el desarrollo de un programa de política sexual.

Cierto es, sin embargo, que mucha de la misoginia rastreable puede ser interpretada, en gran medida, como residuo subsidiario de una serie de presupuestos ideológicos asumidos tácitamente por muchos de los autores. No olvidemos, por lo pronto, que muchos de ellos eran obispos o dignatarios eclesiásticos y que la tradición misógina en el seno de los discursos de la Iglesia no cambió del Medioevo a la Edad Moderna.

Un segundo aspecto llamativo es que la historia de las mujeres, para el género emblemático, es siempre una historia de imágenes, de retratos planos y unidimensionales, detenidos en el *akmé* de la extrañeza, en el *floruit* de sus desmesuras. Un discurso que intenta fijar una imagen en fuga y siempre inasible, por cuanto, se sabe, el mayor valor de una mujer –para los hombres– era que no tuviera voz propia y el mayor anhelo que siempre estuviese a su alcance y quieta.

Por eso mismo, y como cierre final y exculpatorio de un género tan poco frecuentado, quiero concluir con dos emblemas que permiten plantear, desde una perspectiva teórica, el problema de la representación, el de sus objetos y el de sus modelos. Dos emblemas que, en cierta medida, pueden leerse como cifra de los imperativos ideológicos del género.

El primero de ellos de Villava lleva como lema *Immota movebo*, representa una imagen o escultura de doncella y significaría “Inamovible, atraeré” o “Moveré las cosas fijas”.⁴⁶ El desarrollo argumentativo nos precisa que la buena mujer es “como una imagen”⁴⁷ y que ella, como alegoría de la hermosura, la castidad, la virginidad, el honor y la firmeza, debe ser “de marmol, a quien es de cera”⁴⁸. El valor femenino radica no en ser, sino en parecer. Ella debe verse a sí misma como imagen y como tal guardarse limpia y pura para Dios y no mancharse con el lodo del pecado. Los emblemáticos –parecería– construyen su ontología a partir de una estética extraviada, o lo que es casi lo mismo, reproducen una ideología que hace de la mujer un sujeto, un vacío, un plano sin profundidad que no se mueve.

El segundo de ellos, de Soto, llamado *Vera castitas* –“la castidad verdadera”⁴⁹– se explica en función del mito de Laocón y su esposa. “Estando Laocón ausente, / Marcela, su muger casta, / del pintó una sombra vasta, / para tenerle presente. / Era de mil perseguida, procurando enternecerla/ mas no pudieron vencerla/ de la sombra detenida”⁵⁰

⁴⁶ Bernat-Cull, nº 881, Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales*, “Lema”. De aquí en adelante este texto se cita siempre como Villava.

⁴⁸ Bernat-Cull, nº 881, Villava, “Suscriptio”.

⁴⁹ Bernat-Cull, nº 1033, Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, “Lema”. De aquí en adelante este texto se cita siempre como Soto.

⁵⁰ Bernat-Cull, nº 1033, Soto, “Suscriptio”.

Toda imagen –bien lo sabe la cultura del barroco tan adepta al teatro, a la contemplación de martirologios pictóricos, o a la misma emblemática- encierra un programa de acción. Y la acción que refiere este emblema, que reproduce en segundo grado un dibujo, es, sugestivamente, el que mejor ilustra el anhelo de toda sociedad conservadora: el deteniimiento. El inmovilismo de la cónyuge casta tan real, el inmovilismo de la honra y, también, el del marido vuelto imagen.

E invierte sorprendentemente, -por eso sería una cifra- la coordenada poética que justifica el género y nuestra lectura. Aquí es una mujer –y no un autor hombre- quien reduce al otro a un simple dibujito. Aquí es ella el lugar del valor y la que aspira a regular, con su arte, la conducta de todos los otros varones mediante el ejemplo del propio marido.

¿Podría haber un cierre más reparador que éste de Marcela, que nos dice que los hombres también pueden ser chiquititos, negros y planos si nos decidimos a hablar y a intervenir en nuestro mundo según nuestra voluntad?



Figura 25

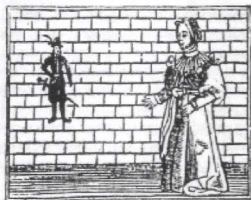


Figura 26

Bibliografía

- Egido, Aurora. 1990. "Emblemática y Literatura en el Siglo de Oro", en *Lecturas de Historia del Arte II*. Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos, Ephialte, págs. 144-158.
- García Arranz, José Julio. 2000. "La imagen desconcertada: teoría y práctica en la representación de la figura humana en las *imprese*", en *Estudios sobre literatura emblemática española* editados por Sagrario López Poza. Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, Colección Sielae, págs. 65-80.
- Maravall, José Antonio. 1990. "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca" en su *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Barcelona, Crítica, págs. 92-118.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. 1995. "Hacia una historia de la emblemática en España: materiales" en su *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza editorial S.A., págs. 21-78.