

LOS FUNDAMENTOS LITERARIOS, IMAGINATIVOS Y CULTURALES DE UN EMBLEMA DE SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS

Juan de Dios HERNÁNDEZ MIÑANO

Resulta curiosa la falta de concreción de la que hacen gala tanto eruditos como emblemistas a la hora de definir lo que es o se entiende por emblema. Y no digamos ya de establecer diferencias entre emblema, empresa, blasón, símbolo... Sí, es cierto que se han dado muchas propuestas, y algunas muy celebradas y paradigmáticas¹; todo hay que decirlo. Pero las diferencias de matices entre unas y otras nos hablan de sutilezas esenciales. Sin duda alguna la razón fundamental de tal dificultad radica en su sencilla complejidad. No, no se trata de un juego de palabras; es más bien la constatación de cómo una pequeña composición, aparentemente sencilla, encierra una profunda complejidad, tan grande como el pensamiento humano y todos sus intrincados entresijos. Razón por la cual es necesaria una erudición importante para adentrarse en ese complejo mundo que engloba lo que hemos convenido en llamar emblemática. De hecho, los emblemas nacen como tentativa humanística de formular un equivalente moderno de los jeroglíficos, tal y como fueron erróneamente interpretados, fundándose en los testimonios de Plinio, Tácito, Plutarco, Apuleyo, Clemente de Alejandría, Plotino...

En el emblema, el mote o lema, la composición imaginativa y epigrama² parecen converger en una unidad significativa, cuya interpretación exacta puede resultar una labor delirante. Y es que el emblema cumple dos funciones fundamentales: la representación y la interpretación, es decir, representa una cosa (*res picta*), que es algo de la naturaleza, la historia, la mitología, etc., que llega a ser (*res significans*) como expresión de una idea. Este lenguaje gráfico-literario es fruto de los movimientos culturales que conocemos con los nombres de Manierismo y Barroco. Lo que equivale a decir conciencia social de crisis que, especialmente entre los hom-

¹ HOROZCO, J. DE, *Emblemas morales, I*, Segovia, 1587, pp. 17-21; COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611, p. 506; PRAZ, M., *Imágenes del Barroco*, Madrid, 1989, p. 15; SEBASTIÁN, S., «La inscripción como clave o aclaración iconográfica», *Fragmentos*, n.º 17-19, Madrid, 1991; YATES, F. A., *El arte de la memoria*, tr. Madrid, 1974; GÓMEZ LIAÑO, I., *El idioma de la imaginación*, Madrid, 1982.

² En muchos emblemas no se cumple esta composición tripartita, faltando alguno de ellos; por el contrario, en otros muchos puede aparecer un comentario, que viene a completarles.

bres de la primera mitad del siglo XVII, se manifiesta, entre otras formas de expresiones vitales, por la utilización de lo oscuro y lo difícil como sinónimo de ingenio. No es extraño, por tanto, la creencia en considerar que todo lo bello está escondido y se requiere para su consecución transitar por caminos llenos de dificultades, donde muchos flanquean ante tan ardua empresa. Ahora bien, nada es comparable con el regocijo que produce hacerse con el recóndito mensaje en toda su plenitud. Por eso, Gracián dirá: «*La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado*»³.

La Emblemática podría ser considerada como uno de los exponentes más genuinos de la cultura barroca, y, por tanto, responde plenamente a ese carácter de oscura incertidumbre. Como declara el más célebre escritor de «empresas» en nuestra lengua, Saavedra Fajardo, la finalidad de esa manera de escribir, que necesariamente lleva un elevado nivel de dificultad, se encuentra en que «*el lector no pierde el gusto de entenderlo por si mismo*»⁴.

APROXIMACIÓN A LAS FUENTES DE UN EMBLEMA

Para tratar de esclarecer la sencilla complejidad, a la que aludíamos más arriba, hemos elegido un emblema de Sebastián de Covarrubias (fig. 1) al que trataremos de aproximarnos con un estudio de sus fuentes y un análisis de sus antecedentes icónicos.

Se trata del emblema II.55 que muestra a un hombre que prende fuego a un pequeño templo de planta central. El mote: *IN FLAMMIS FAMA PARATUR*. «*En las llamas se prepara la fama*». Entendiéndose el mensaje como que a muchos hombres, en su afán por lograr fama, notoriedad o prestigio, utilizan los medios que sean necesarios, aunque sean sacrílegos. Para ello se sirve de un tema clásico:

A comienzos del siglo VI, el rey Creso de Lidia ayudó a sus vecinos, los jonios de Éfeso, a construir el colosal Artemisión. El templo subvencionado por Creso era jónico díptero y de planta rectangular⁵. El incendio del famoso templo, una de las siete maravillas del mundo antiguo, tuvo lugar la misma noche en que nació Alejandro Magno, es decir, en el otoño del año 256 a. C.⁶. El autor de este incendio fue un tal Eróstrato, que buscó de este modo la gloria y la fama postrera, tal y cómo nos cuenta Valerio Máximo: «*Esta pasión por la gloria puede llegar hasta el sacrilegio. Hubo, en efecto, un individuo (Eróstrato) que quería prender fuego al templo de Diana en Éfeso para que la destrucción de esta obra maravillosa difundiera su nombre por todo el universo. Terminó por confesar él mismo su loco frenesí, cuando fue sometido a la tortura, los habitantes de Éfeso habían sabiamente hecho*

³ GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio. Discurso XL*, Madrid, p. 266.

⁴ SAAVEDRA FAJARDO, D., *Las Empresas, Prólogo*, Milán, 1642.

⁵ BLANCO FREJEIRO, A., *Arte Griego*, IV, C.S.I.C., Madrid, 1975, p. 77; GRISELA, M. A., *El Arte Griego*, II, Ed. Destino, Barcelona, 1979, p. 29.

⁶ Strabón, XIV, 1, 22, p. 640 c.

CENTVRIA II 155.



EMBLEMA. 55.

Llega el furor de la ambiciosa fama,
 A tanto estremo, que el que la apetece,
 No mira si se honra o si se infama,
 O si por ello gana, o defmerece:
 El Ephesino templo el otro inflama,
 Cuyo nombre, con gran razón merece,
 Que pues le pretendio tan locamente,
 Le sepulte el oluido eternamente.

FIG. 1. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*. Madrid, 1610.

abolir por decreto el recuerdo de este hombre execrable, pero Teopompo, escritor de exuberante elocuencia, lo nombró en sus *Historias* (356 a. C.)»⁷.

El gran Cicerón también nos relata el incendio del Templo de Diana en Éfeso; pero, como nota curiosa, dice Cicerón que ella [la diosa] no estaba, porque había ido a Olimpia al nacimiento de Alejandro⁸. Plutarco cuenta algo parecido, y destaca el hecho coincidente de la ausencia de Artemis Etesia con tan execrable hazaña⁹. Para Claudio Eliano la conducta de Eróstrato es comparable a las ratas¹⁰. Aulo Gellio y Solino coinciden en reprobar tan abominable hecho por algo tan nimio como la fama¹¹.

⁷ VALERIO MÁXIMO. *Hechos y Dichos memorables*, VIII, 14 ext. 5.

⁸ CICERÓN, *De la Naturaleza de los Dioses*, II, 27, 69.

⁹ PLUTARCO, *Vidas Paralelas: Alejandro*, III.

¹⁰ ELIANO, C., *Historia de los Animales*, VI, 40.

¹¹ GELLIO, A., *Noches Áticas*, II, 6, 18; SOLIO, *Memorabilium*, 40, 2 ss.

El tema, clásico y pagano, encuentra claras concomitancias con valoraciones judeo-cristianas. En las Sagradas Escrituras se alude repetidas veces a la quema del templo de Dios como algo sacrílego y a la maldición que conlleva. En los Salmos leemos: «*Al fuego han entregado el santuario, profanando por tierra la morada de tu nombre*»¹²; y san Pablo se muestra tajante al afirmar: «*Pues si alguno destruye el templo de Dios, Dios lo destruirá al él. Porque el templo de Dios, que sois vosotros, santo es*»¹³. Al tiempo que se advierte a aquellos que buscan la fama a cualquier precio: «*A los necios se los convertirá su exaltación en ignominia*»¹⁴. San Juan Crisóstomo se lamenta del incendio del templo, el alma del hombre, a manos del demonio¹⁵.

El Renacimiento, en su afán por recuperar temas y asuntos paganos, no olvidó la famosa hazaña de Eróstrato. Así, en el siglo XVI, Ripa, al comentar la Vanagloria, nos deja escrito lo siguiente:

*«Bestiales son los vanagloriosos, por cuanto siguen la bestia de la vanagloria. Bestial fue Eróstrato al prender fuego al magnífico Templo de Diana Efesia, con magnífico peligro de su vida, sólo por darse nombre y ser conocido en el Mundo»*¹⁶.

La cultura del Barroco recuperó acontecimientos y noticias como la del incendio del Templo de Diana como exponente de la locura del mundo donde todo vale con tal de lograr el ascenso social y la fama sin importar el precio que hay que pagar. Lo nuevo estaría en el afán de potenciamiento, de fama, de riqueza, de expansión, de éxito que, desde el Renacimiento, se ve impulsado a como resultado de una vida exitosa, cueste lo que cueste. La frase de la época «*como no haya bien sin daño ajeno*» es bien elocuente de todo lo expuesto.

En el siglo XVII, los escritores españoles recogen, por tanto, la funesta noticia del incendio del templo de Diana. Gracián, en *El Criticón*, escribe:

*«-¿Quién es éste? -preguntaron.
Y respondieronles:
-Éste es el que pegó fuego al célebre templo de Diana en Éfeso, no más de porque se hablase dél en el mundo.
-¡Oh mentecato! -dixo Critilo- pues no advirtió que todos le habían de quemar la estatua y que su fama había de ser funesta-»*¹⁷

Nuevamente se refiere Gracián al hecho en su «*Oráculo Manual*»:

*«buscando novedad en la ruindad para conseguir tan infame fama»*¹⁸.

Cervantes escribe en sus *Entremeses*:

¹² Salmos, 73.7.

¹³ Corintios, 3, 17.

¹⁴ Proverbios, 3, 35.

¹⁵ CRISÓSTOMO, SAN J., *Exhortación: A Teodoro Caido*, I, 1, en Migue, P.G. XLVII, 278.

¹⁶ RIPA, C., *Iconología*, II, p. 381.

¹⁷ GRACIÁN, B., *El Criticón*, III, 7, Madrid, 1984, p. 699.

¹⁸ GRACIÁN, B., *Oráculo Manual*, 278.



LXXI. Alterutra clarescere fama

FIG. 2. *Giovio, P. Dialogo dell'impresa. Empresa LXXI. Lyone, 1574.*

«Tenga yo fama, y hágame pedazos
de Éfeso el templo abrameré por ella»¹⁹.

Por su parte, Juan de Horozco, hermano mayor de Covarrubias, aprovecha el famoso relato para moralizar y establecer diferencias entre la buena y la mala fama²⁰, mientras Lope de Vega, en un juego alegórico, identifica el templo de Diana con su amada, él mismo con Eróstrato y el fuego aniquilador con su encendido amor²¹.

La fuente de Covarrubias está en el italiano Paulo Giovio que, con el mote: *Alterutra clarescere fama*, presenta el templo de Diana en Éfeso envuelto en llamas por el delito que cometió un hombre codicioso de fama (fig. 2). Giovio, en primer momento, le puso el lema: *Sive bonum sive malum ama est* pero, deseoso de agradar a Luis Gonzaga, a quien dedicó la empresa; volvió a tomar el primero, que era el que éste había elegido²².

Del mismo modo, Lebeus, muestra el famoso templo de Diana en Éfeso en el momento que Eróstrato le prende fuego, con la moralidad: *quien buscó encontró un recuerdo nefasto*²³ (fig. 3).

Por su parte Boschius, muy cerca del anterior presenta el Templo de Éfeso devorado por las llamas con el mote: *Alterutra clarescere fama*²⁴ (fig. 4).

Covarrubias critica a todos los que por algún camino no aconsejable han buscado la fama, aunque de ello se desprende memoria amarga. Pero se detiene espe-

¹⁹ CERVANTES, M. DE, *Entremeses: Rufián viudo, llamado trampagos*, Madrid, 1983, p. 137.

²⁰ HOROZCO, J. DE, *Emblemas morales...*, I, XVII, 1589, p. 61.

²¹ LOPE DE VEGA. 57, *Soneto*, 133 (fragm.) V. 8, selección de José M. Bleuca, ed. Castalia, Madrid, 1981.

²² GIOVIO, P., *Dialogo dell'Imprese militare et amorose, empresa LXXI*, Lyone, 1574, p. 123; SEBASTIÁN, S., «Giovio y Palmirano: La influencia de la emblemática italiana», *Revista Teruel*, n.º 76, 1986, pp. 235-237.

²³ HENKEL, *Diccionario*, Stuttgart, p. 1134.

²⁴ BOSCHIUS, J., *Symbolographia sive de arte symbolica...*, II, tab. XXXIV, emblema DCLXVI, Augsburg Dillingen, 1702.

IN PACIS INCENDIARIOS.

AD IOANNEM CHEMINIVM
Episcopum Condomiensem.



FIG. 3. *Lebeus. Emblemata moralia, Arnhemii, 1609.*



FIG. 4. *Boschius, J. Symbolographia, II.12, emblema DCLXVI.*

cialmente en aquellos protestantes y calvinistas que buscaron la fama entre los suyos incendiando iglesias católicas.

LA IMPORTANCIA DEL DEVENIR DE LA CULTURA CLÁSICA

Con el Barroco la cultura clásica de origen pagano sigue manteniendo su vigencia en medio de un trasfondo cristiano cada vez más fanatizado; aunque como un referente cultural necesario. La historia, la fábula, el mito son utilizados con carácter didáctico o moralizante. El uso de lo fabuloso como medio retórico y manera de hacer más explícita la alegoría entre dentro de las poéticas aristotélicas ya desde finales del siglo XV. En este sentido, un gran perceptista español del Barroco se expresa de esta manera: «*Todos los cuales fingimientos son lícitos y muy convenientes al officio de poeta [emblemista] ni perjudican a la verdad, ni la oscurecen, antes la aclaran y adornan*»²⁵.

Por lo tanto, no puede extrañarnos, en modo alguno, que Covarrubias utilice la alegoría, sirviéndose de hechos u acontecimientos tanto históricos como mitológicos, en pro de conseguir modelos ejemplares al servicio del mensaje doctrinal. No importa si para ello es necesario desvirtuar, adaptar o cambiar la objetividad al servicio de un fin didáctico que se justifica en la valoración que la educación tiene para la época.

Más extraño, quizá, puede parecer las licencias que sus dibujantes y grabadores se permiten al cambiar imágenes conocidas de la arquitectura clásica, como en el

²⁵ CARRILLO, L., *Libro de erudición poética*, edición de M. Cardenal Iracheta, Madrid, 1946, pp. 93-94.

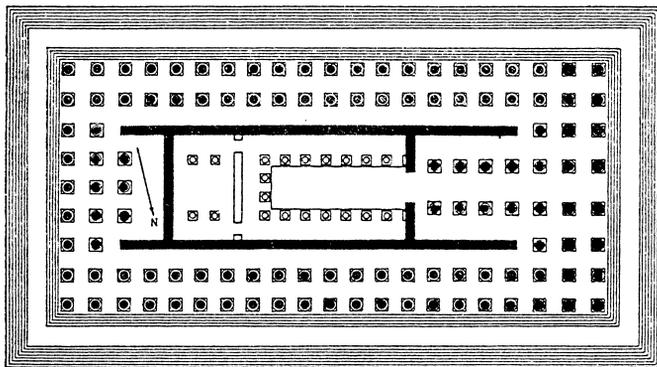


FIG. 5. *Planta del templo de Artemisa en Éfeso.*

caso que nos ocupa, la planta rectangular del templo de Artemisa o Diana en Éfeso²⁶ por otra central, sin que el propio Covarrubias, meticuloso intelectual, no advirtiese tales errores a todas luces incomprensible. Excepto que la razón pueda estar en la aceptación tanto por parte del Renacimiento como el Barroco de imágenes tipificadas en el tiempo, independientemente de que pueda o no corresponderse con la realidad.

En efecto, el conocimiento de los temas clásicos se transmitió a la Edad Media y se mantuvo a lo largo de su transcurso, siendo utilizado por los más diversos autores e influyendo en el pensamiento de la época. Ahora bien, muchos de estos temas se corrompieron al servicio del afán interpretativo medieval cristiano. Y del mismo modo se convino, por ejemplo, que tanto el templo de Salomón como la Jerusalén Celeste tenían planta centralizada, a despecho de la realidad más objetiva. Hasta el punto que el espíritu crítico del Renacimiento no dudó en seguir manteniendo la idea; pues pensaba que las iglesias de plan central eran las que mejor podían satisfacer la perfección que nace de lo geométrico.

UN CAMBIO SIGNIFICATIVO: LA PLANTA CENTRAL POR LA RECTANGULAR

El Renacimiento, con su visión de Cristo perfecto, se fija en las plantas centrales que remitían desde la Antigüedad a esa idea de perfección, equilibrio y serenidad²⁷. La planta central fue muy común en el Renacimiento. Pero esta disposición no se realiza sin más, la razón tiene fundamentos teóricos en la Antigüedad. Platón en el *Timeo* y el *Filebo* habla de las figuras geométricas más perfectas. La idea de orden como suprema imagen de la Belleza está para el filósofo en el círculo²⁸. Está

²⁶ BLANCO FREJEIRO, A., *Arte Griego*, Madrid, 1975: Del siglo VI y de grandes proporciones es el templo primitivo de la Artemis de Éfeso, de estilo jónico y planta rectangular, del que se conservan algunos restos en el Museo Británico de Londres. El templo de Éfeso tenía un total de veintiuna columna a los lados, en doble hilera, como el que se construyó más tarde en el mismo lugar, tras el incendio del primero. El templo se empezó a construir hacia el 550 a. C. y una inscripción atestigua que Cresos de Lidia hizo ofrendas de algunas de sus ricas columnas.

²⁷ BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia del 1450 a 1600*, Madrid, 1979, p. 60.jj

²⁸ PLATÓN, *Timeo*, 32c; *Filebo*, 51c.

claro que Platón entiende la belleza como exponente matemático, en la proporción que produce la armonía de las formas. Es por eso que la arquitectura tiene unos valores objetivos en función de la mediada que caracteriza las construcciones del Renacimiento.

Vitrubio sigue los criterios platónicos de la belleza al entender que aquélla tan solo se consigue en arquitectura si se tienen presentes las proporciones entre las partes del edificio y se someten a ritmos y medidas concretas²⁹. Para Alberti estas ideas explican el concepto de belleza, la cual siendo claramente objetiva llega al hombre por medio de los sentidos sin necesidad de establecer otros análisis³⁰.

Para Alberti la naturaleza es la maestra divina y observa su predilección por el círculo. Además, en los templos antiguos vio el fundamento práctico para justificar la preeminencia de la planta central en el Renacimiento. Así, el templo de Minerva Médica (fig. 6), el Panteón (fig. 7), el Templo de Vesta en Tivoli (fig. 8) hablan del amor que sentían los antiguos por estas disposiciones en planta³¹, y en esa línea relaciona los templos clásicos con los cristianos. Si no defiende la planta de cruz latina es por entender, en un primer momento, que las basílicas clásicas eran lugares paganos y no de culto, por lo que no corresponderían a la finalidad de la Iglesia cristiana.

A lo largo de la Edad Media, y a nivel teórico, autores como Nicolás de Cusa o el Pseudo Dionisio Areopagita, entre otros, influidos por las ideas platónicas, entienden por el círculo una referencia a la divinidad por cuanto éste no tiene principio ni fin en su circunferencia y la distancia de su perímetro al centro es siempre constante³²; por tanto, el mejor símbolo terreno de Dios es el círculo, como los templos a él dedicados.

Las ideas de Alberti pronto llegaron a los intelectuales y teóricos de la arquitectura, y su concepción vitrubiana de la belleza, así como la prioridad de la planta central en las construcciones religiosas, aparece en Filarete, Francesco de Giorgio, Bramante y Serlio, entre otros³³. La arquitectura sometida a los valores geométricos, al ritmo y a la proporción resulta determinante entre los teóricos del Humanismo. Por ello no dudan en considerar el círculo como planta del edificio del templo de Artemisa o Diana en Éfeso: una de las maravillas del mundo antiguo no podía tener otra, siguiendo los criterios humanísticos según los cuales el círculo es la referencia máxima a la perfección.

Pronto se destaca un diseño de planta centralizada que con el tiempo llegará a convertirse en modélico por toda una serie de circunstancias; se trata del ideado por Bramante para el Tempietto in Montorio. Tanto los arquitectos de su misma gene-

²⁹ PERRAULT, C., *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio*, I, cap. III, Madrid, 1761.

³⁰ ALBERTI, L. B., *De Re Aedificatoria*, IX, V, Venecia, 1565.

³¹ ALBERTI, L. B., *De Re Aedificatoria*, L. VII, Cap. III, Venecia, 1565.

³² WITTKOWER, R., «La ruptura de las leyes de la proporción armónica en arquitectura», en *La arquitectura de la Edad del Humanismo*, Madrid, 1986, p. 146.

³³ GREENHALGH, M., *La tradición clásica en el arte*, Madrid, 1987, p. 146.

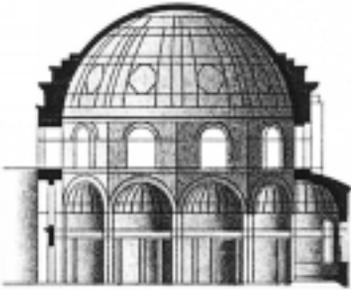


FIG. 6. *Templo de Minerva Médica, Roma.*

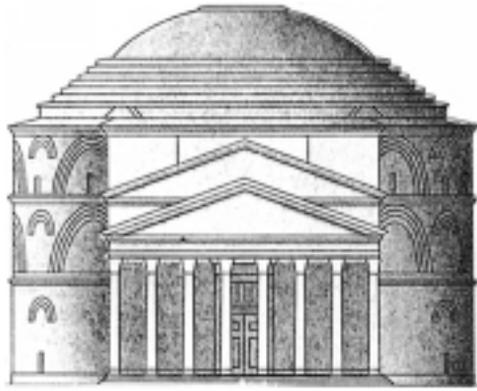


FIG. 7. *Panteón. Roma.*



FIG. 8. *Templo de Vesta en Tivoli.*

ración como los de los siguientes verán en este pequeño templete el paradigma de la esencia misma del Renacimiento. Así, Francesco de Giorgio se aproxima en sus diseños a las propuestas bramantinas (fig. 9).

El triunfo de las propuestas por la planta central no es sólo patrimonio de la arquitectura, ya que la pintura también se siente atraída por la idea de la belleza perfecta que parece encerrar. No es extraño que Piero de la Francesca deje testimonios

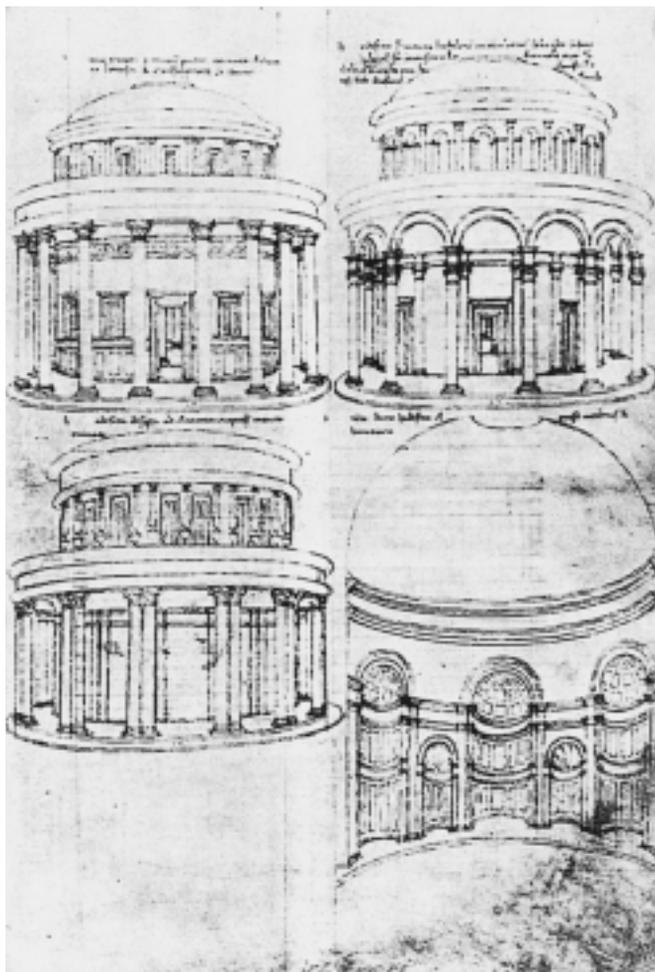


FIG. 9. *Francesco di Giorgio, Codex Saluzzo, fol. 84r. Boceto de templos circulares. Turín, Biblioteca Reale.*

de este sentimiento en su obra «*Perspectiva de una Ciudad Ideal*», ca. 1470 (Palacio Ducal, Urbino).

SAN PIETRO IN MONTORIO, FUENTE INEQUIVOCA DEL EMBLEMA

Bramante, el gran arquitecto italiano del Renacimiento, proyectó, después de acabar santa María della Pace (finalizada en 1504) el Tempietto de san Pietro in Montorio, cuyo aspecto original muestra una xilografía de Serlio (fig. 11). En esta se ve el templo como parte integrante de un patio en el que existían asimismo columnas y nichos.

Las columnas son realmente antiguas con el fin de realizar un edificio inspirado en los templos antiguos, en sus proporciones y, básicamente, en la concepción griega de la geometría. No obstante, y a pesar de las fuente inspiradoras, es una edifica-



FIG. 10. Piero de la Francesca. *Perspectiva de una Ciudad Ideal (Palacio Ducal de Urbino)*.

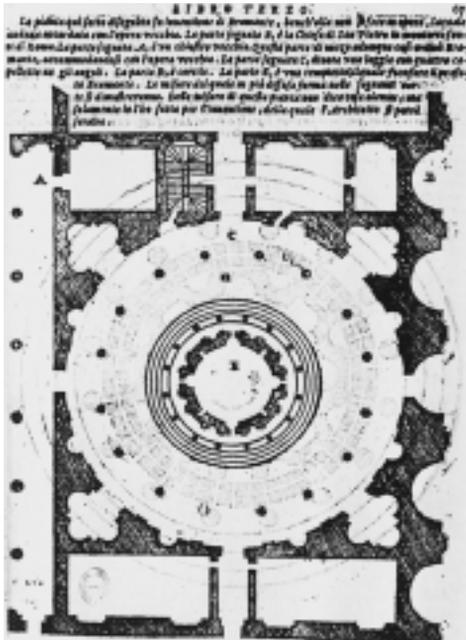


FIG. 11. *Planta del Tempietto de Bramante dibujada por S. Serlio, Venecia, 1584.*



FIG. 12. *Bramante, Tempietto de S. Pedro in Montorio.*

ción completamente genuina. En realidad, el Tempietto, tal como lo contemplamos hoy (fig. 12) no sigue el proyecto de Bramante; la cúpula originalmente hemisférica, es ahora más elevada, tal como aparecen en las xilografías de Serlio (figs. 13 y 14)³⁴ inspiradoras sin duda del grabado del emblema covarrubiano.

Este pequeño templo, cosa que se evidencia en el emblema covarrubiano por la significativa diferencia de tamaño entre éste y el incendiario Eróstrato, tuvo una enorme importancia en el Renacimiento, pues se verá igual que si se hubiese cons-

³⁴ SERLIO, S., *Tercero y Cuarto Libro de Architectura* (facsimil) (Toledo, 1552), traducido por Francisco Villapando, Barcelona, 1990, p. XXVIII.

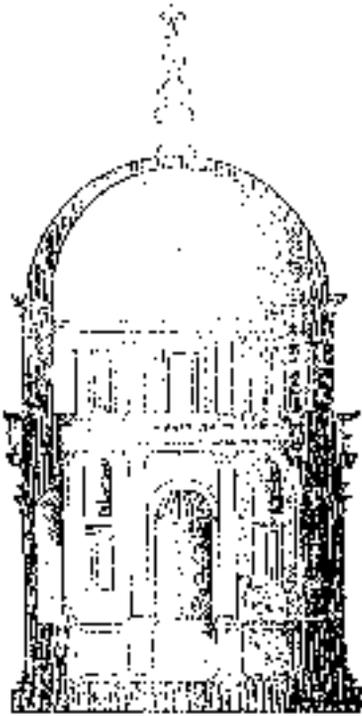


FIG. 13. Dibujo del Tempietto de Bramante realizado por S. Serlio, Venecia, 1584.

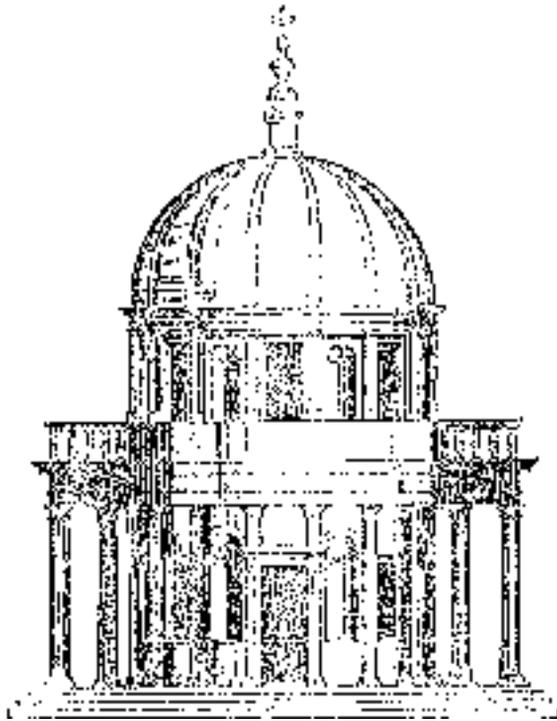


FIG. 14. Dibujo del Tempietto de Bramante realizado por S. Serlio, Venecia, 1584.

truido en la Antigüedad. Por otra parte, Palladio, en sus *Quatro Libri dell'Architettura* (1570), dice que Bramante sería el primero que «devolvería a la luz del día la arquitectura buena y bella escondida desde el tiempo de los antiguos»³⁵.

Serlio, antes que él, ya había incluido el Tempietto en su relación de edificios antiguos. Su planta difiere de la de Serlio; se parece más a los mausoleos o martyria cristianos, de los que deriva (fig. 15).

No hay que olvidar que Palladio era un gran dibujante de ruinas antiguas; por tanto, quizá sea este un ejemplo de cómo desearía él que fuera el templo. Además, el aspecto de desnuda austeridad del edificio lo resolvió colocando estatuas en los nichos (fig. 16).

Tanto los diseños de Serlio como los de Palladio son el resultado de concebir una idea con criterio de elección que no es, necesariamente, un esquema compositivo o una forma artística determinada. Puede, en cambio, ser incluso una orientación sobre el gusto, un núcleo de principios extraídos de manuales. En este sentido

³⁵ ARNAU AMO, J., *Palladio y la Antigüedad Clásica, I*, Murcia, 1988, p. 63.



FIG. 15. *Planta del Tempietto de Bramante realizada por A. Palladio, 1540.*

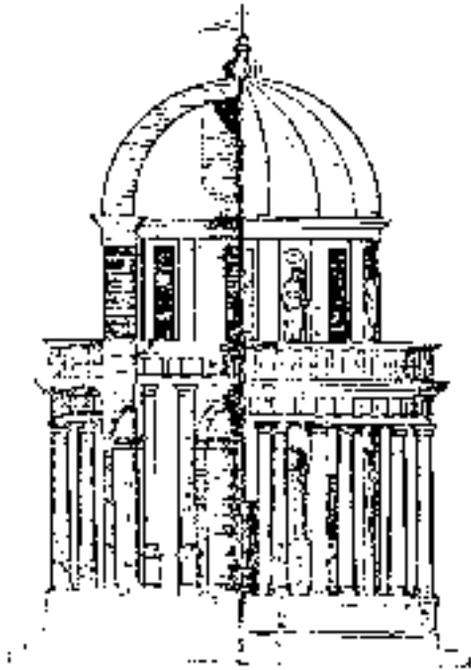


FIG. 16. *Dibujo del Tempietto de Bramante, realizado por A. Palladio, 1540.*

Panofsky subraya el principio de independencia del arte respecto de la experiencia externa o modelo³⁶.

³⁶ PANOFSKY, E., *Idea*, Madrid, 1981, p. 88.



FIG. 17. Perugino, *Los esponsales de la Virgen*, 1500, Museo de Caen.



FIG. 18. Rafael, *Los desposorios de la Virgen*, 1504, Galeria Brera, Milán.

Está claro, por tanto, que para muchos, en los siglos XVI y XVII, el san Pietro in Montorio era un templo antiguo, recuperado por Bramante, como resultado de una labor arqueológica y artística.

LOS TEMPLOS DE DIANA

En la Antigüedad pagana existía una tradición que pretendía relacionar los edificios de plan central o centralizados con determinados dioses, especialmente con Diana, diosa que, con la llegada del cristianismo, se intentó identificar con la Virgen María. Este hecho derivaría a consecuencias un tanto curiosas con la Virgen, a la que hacía frecuente alusión en la letanías v. gr. templo del Señor; de ahí deriva la denominación del Panteón como santa María Rotonda. Con frecuencia se representa a la Virgen en el templo de Jerusalén, que el dominio popular creyó un edificio de plan central, como el que aparece en los desposorios de la Virgen de Rafael (y en su fuente de inspiración, la versión de Perugino, en Caen, 1503/4)³⁷.

En la entrega de las llaves de Perugino (Capilla Sixtina) el edificio se indica como *INMENSU(M) TEMPLUM*, clara alusión, una vez más, al templo de Jerusalén.

³⁷ GREENHAGH, M., *La tradición clásica en el arte*, Madrid, 1987, p. 135.



FIG. 19. *Ribera, Inmaculada Concepción, 1635, Iglesia de las Agustinas, Salamanca.*

En cierto sentido, la Virgen era, por tanto la Iglesia. Con el Renacimiento, los templos circulares antiguos (muchos de ellos sepulcros) eran denominados con mucha frecuencia «*templos de Diana*»³⁸. El Tampietto in Montorio, «templo antiguo», en la creencia de muchos intelectuales, además de martyria de planta centralizada de los más bellos y armoniosas proporciones, vino a identificarse con el templo de Diana por excelencia. No es extraño, por tanto, que la Virgen, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, aparezca representada en las letanías lauretianas por un templo de planta circular que de algún modo recuerdan el Tampietto in Montorio. Así, por ejemplo, en algunas representaciones de la Inmaculada Concepción, Ribera no duda en aproximarse a la imagen de aquel, pero en la versión que nos legó Serlio que es, como se recordará, la que sirvió al cuerpo del emblema de Covarrubias.

³⁸ HANTECOEUR, L., *Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole*, París, 1954; GREENHAGH, M., *La tradición clásica en el arte*, Madrid, 1987, p. 136.

UNA LICENCIA BARROCA: EL TEMPLO DE ARTEMISA EN ÉFESO
O SAN PIETRO IN MONTORIO

Los dibujantes de Covarrubias dan un paso más al identificar el Tampietto in Montorio, según la xilografía de Serlio, no como un templo de Diana, en general, sino como el templo de Diana en Éfeso. Es decir, lo que en realidad hacen es transformar intuitivamente la realidad en Idea. Mientras que en el Renacimiento esto hubiese sido «impensable» porque existía una exigencia de circunscribir la libertad del espíritu artístico con respecto a las exigencias de la realidad. El Manierismo, época en que fueron concebidos los dibujos y grabados, pretende romper con esa exigencia renacentista. Por eso es natural que Vincenzo Danti, en consonancia con esta composición novedosa de la creación artística, diga: «*habría que fijarse en todas las cosas que el dibujo pone en condiciones, es decir, tratar siempre de hacer las cosas como deberían ser y no tal y como son*»³⁹.

El pensamiento artístico se refugia ahora casi en una metafísica que justifique al artista cuando reclama un valor ultrasubjetivo para sus representaciones, ya sea en el sentido de exactitud o de fidelidad con lo representada o de belleza. Esta representación interior que concibe el artista, y que precede a su realización, es independiente respecto de la realidad más objetiva, al ser una facultad que Dios le ha otorgado como un destello divino. El espíritu soberano del hombre, llegado a la conciencia de su propia espontaneidad, cree poder conservar éste frente a la realidad empírica, gracias a la inspiración divina. Por lo tanto, tanto las representaciones naturales como artificiales en función de la perfección y la belleza podían ser concebidas en función de mejorar su perfección y belleza. En este sentido, la representación es el resultado de una visión intelectual, que de ningún modo puede ser hallado en la realidad fenoménica.

³⁹ DANTI, V., *Il primo libro del Trattato delle proporzioni*, XXXI, 1567; PANOFKY, E., *Idea*, Madrid, 1981, pp. 71-72.