

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROSO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i>	439
M ^a Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i>	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	585
M ^a Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

DOS IMÁGENES DEL AMOR PARA FELIPE IV: GUIDO RENI Y GUERCINO

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ
Y ELOY GONZÁLEZ MARTÍNEZ

INSTITUTO MOLL / ESCUELA DE ARTE Y ANTIGÜEDADES DE MADRID

En 1654 el cardenal Camillo Massimi, recién nombrado nuncio papal por Inocencio X, llega a España con la misión de mediar en las deterioradas relaciones entre Francia y España, llevando como regalo diplomático un pequeño lienzo de un *Cupido* obra de Guido Reni [Fig. 1]. Sin embargo, Massimi tendrá dificultades para ser recibido por Felipe IV, ya que a oídos del monarca habían llegado noticias de cierta proximidad del cardenal a la dinastía del pontífice anterior, Urbano VIII Barberini, favorecedor de los intereses franceses en la Guerra de los Treinta Años. Para ganarse el favor del rey, Massimi decide encarar por medio del Padre Piacenza una obra que haga pareja con el *Cupido* de Reni que traía inicialmente como único obsequio. El trabajo lo ejecutará Giovanni Francesco Barbieri, el “Guercino”, que tras la muerte de Guido Reni en 1642 toma su relevo al frente de la escuela boloñesa [Fig. 2]. Guercino, conocedor de la obra de Reni, realizará una obra cuyo mensaje va encaminado a quebrar la suspicacia de Felipe IV respecto al nuncio. Por esta intencionalidad se prestará especial atención al contenido simbólico que encierra el Cupido de Guercino, aunque se impone como paso previo imprescindible la interpretación iconográfica del amorcillo de Reni, fechado entre 1637-1638 y conservado en el Museo Nacional del Prado. Emparejados a lo largo de su historia en las colecciones reales, ambos se separan en el siglo XIX, y en 1929 el lienzo de Guercino se incorpora como depósito de la pinacoteca madrileña a los fondos del Museo Provincial de Pontevedra, donde se ubica actualmente¹.

Reni utiliza la iconografía clásica de Cupido: lo representa como un niño alado portador de arco y carcaj de flechas como instrumentos propios de su fun-

1. Sobre la historia externa de ambas obras, ver Eloy González Martínez, “Un regalo para Felipe IV en el Museo de Pontevedra: el *Amor Desinteresado* de Guercino”, *El Museo de Pontevedra*, LVIII (2004), pp. 201-206.

ción de cazador². Sigue también las fuentes clásicas en cuanto al material del que se componen las saetas del dios: Ovidio, en las *Metamorfosis*, ya comenta cómo las flechas con las que Cupido produce el enamoramiento son de oro, en clara vinculación al elemento ígneo con el que logra encender la pasión amorosa de sus “víctimas”.

Coge la flecha que una paloma le ofrece, portándola en el pico. Esta ave, encarnación de la pureza, fue sin embargo consagrada a Venus por el apetito sexual que la vincula a la lujuria³. Al fondo se abre un paisaje costero en el que un amorcillo prosigue su actividad cinegética, introduciendo una secuencia a modo de narración complementaria de la escena principal.

Reni representa con este Cupido al amor triunfando sobre el universo: cielo, tierra, mar y los correspondientes dioses que los regentan. Es decir, transcribe plásticamente el lema virgiliano *Omnia vincit Amor*, uno de los conceptos tratados por la literatura erótica de todos los tiempos al que no son ajenas las obras emblemáticas que tratan la casuística amorosa. Venus alaba este poder universal en las *Metamorfosis* (vv. 365-370):

Armas y manos mías, hijo, mi poder, coge esos dardos, Cupido, con los que a todos vences, y lanza tus veloces flechas contra el pecho del dios a quien cayó en suerte el último lote del triple reino. Tú subyugas y domeñas a los celestiales y al mismo Júpiter, tú a los dioses del mar y al que gobierna a los dioses del mar.

Parece también conveniente citar un texto de Séneca, la tragedia *Fedra*, donde se aclama el poder del amor y que se podría considerar soporte literario de la composición de Reni:

2. Sobre la iconografía de Cupido ver Erwin Panofsky, “Cupido el ciego”, en *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 139-188.

3. El color blanco de la paloma sirve de base para relacionarla con la pureza, junto a su fidelidad de pareja. Naturalmente, como símbolo está sujeta a sobredeterminación semántica que la vincula también con la lujuria. “En el mundo clásico la paloma estaba consagrada a Afrodita, la diosa del amor [...] Se decía que tiraban de su carro [...] “Por la salacidad que en el amor y generación tienen estos animales” las palomas están bajo el influjo del planeta Venus [...] Los escritores cristianos estimaron que su comportamiento era lascivo”. Xosé Ramón Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996, pp. 335 y 336.

Diosa engendrada del señudo Ponto, a quien llama madre el ambiguo Cupido; poderoso a una por sus fuegos y sus saetas, este muchacho risueño y juguetero [...] esparce por la faz del orbe el enjambre de sus flechas [...] En aquellas partes donde la tierra es ceñida por el mar profundo y en todos los cielos por donde discurren los astros luminosos, reina este niño cruel; en el fondo de las aguas, el cerúleo tropel de las Nereidas siente sus dardos y el mar no puede extinguir su llama. Siente este fuego la especie alada [...] el amor reivindica para sí toda la naturaleza.

Se justifica así el paisaje litoral del fondo como referencia a su dominio sobre las deidades y especies marinas. La paloma, por su parte, connota el poder de Cupido “sobre la especie alada”, así como su jurisdicción y dominio sobre la mismísima diosa del amor, que ofrece la flecha al verdadero agente y artífice de la propagación de su influencia universal, tal y como establecía Venus al aludir al dios infante como “armas y manos mías” en el texto de las *Metamorfosis* más arriba citado.

Esta lectura de la obra de Reni como un amor triunfante parece corroborarlo Anton van Dyck con un *Cupido* [Fig. 3] de similares características del que sólo se conservan hoy día copias de taller⁴. En base a la influencia veneciana del lienzo, se supone que la obra del artista antuerpiense se ejecutara entre 1621-1627, fechas de su estancia en Italia. Se conserva un dibujo titulado *El Amor triunfador*, copia del original que sirvió como estudio a Van Dyck para su *Cupido*⁵. Parece que el tema del amor triunfante estaría codificado por estas fechas, y en este tipo de composiciones se habrían basado Reni y Van Dyck. Desde luego la obra de Van Dyck tuvo difusión a través de grabados, y le sirve de base al pintor flamenco en las representaciones del infante Jesús como *Salvator Mundi*, triunfante sobre el orbe y la serpiente⁶.

4. Se conserva también en el Museo Nacional de Estocolmo un *Amor triunfante* obra de Willeboits Bosschaert. Matías Díaz Padrón, “Willeboits Bosschaert, pintor en Fuensaldaña. Nuevas obras identificadas en Amberes y Estocolmo”, *Archivo Español de Arte*, 178 (1972), pp. 83-102.

5. Horst Vey, *Die zeichnungen Anton van Dycks*, Bruselas, Verlag Arcade, 1962, pp. 209 y 210.

6. En actitud semejante, aunque invertido, coloca Van Dyck al Cupido de *Venus en la fragua de Vulcano*, del Louvre, y también se puede relacionar con un *Niño Jesús* en paradero desconocido. Erik Larsen, *L'opera completa di Van Dyck*, V.II, Milán, Classici dell'arte Rizzoli, 1980, pp. 91-93, n° 569, n° 579 y n° 579a.

Por su parte, Guercino presenta a Cupido derramando una bolsa llena de monedas de oro. Ha abandonado sus armas principales, arco y carcaj de flechas. Entre estas últimas destaca la colocada en primer término, que centra especialmente la atención del dios. Detrás un globo terrestre y una cortina que se abre para mostrar, en el mismo espacio que ocupaba la representación costera de Reni, un paisaje en el que se distinguen, además de dos pequeñas figuras, un puente sobre un río, culminando al fondo una construcción a modo de torre.

Tras el amor triunfante de Reni, y si seguimos a Pérez de Moya según el cual por Cupido se entiende el deseo “de gozar de los carnales deleites”⁷, la obra de Guercino se postula como referencia al amor virtuoso, y así parecen corroborarlo los distintos elementos que enriquecen la composición. En el libro de cuentas de Guercino donde se registra el pago de la obra así se titula: “un amor virtuoso”, y a partir de 1872 se conoce en los catálogos del Museo del Prado como *El Amor Desinteresado*, título que conserva hoy día. El globo terráqueo se puede interpretar como una vanidad símbolo de los tesoros terrenos. Si se une además a la bolsa de dinero y al gesto de Cupido derramando las monedas, el significado parece revelarse unánime: el rechazo que éste hace de las riquezas mundanas, presentando Guercino un amor lícito, honesto. Sin embargo, una observación más profunda es la que nos hace pensar en una lectura alternativa, aunque similar: sí se representa una alegoría del amor virtuoso, pero por medio de la figura de un Cupido desvirtuado o mercenario en el momento de su derrota. Intentemos desarrollar esta idea que es el núcleo de la presente comunicación.

La iconografía de los cupidos que representan al amor virtuoso o al amor divino los presenta pisando los objetos de vanidad, en consonancia con la iconografía de las virtudes. Vaenius, en el emblema 52 [Fig. 4] de los *Amoris Divini Emblemata*⁸, presenta al amor sacro hollando la bola del mundo, y en el emblema 33 de la *Amorum Emblemata* refleja el amor verdadero que no entien- de de riquezas por medio de un Cupido pisando un blasón y rechazando sím- blos de riqueza y honores terrenos⁹. Este gesto despectivo no se aprecia en nin-

7. Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 300 y 301.

8. Santiago Sebastián, *La visión emblemática del amor divino según Vaenius*, Madrid, F.U.E., 1985.

9. Santiago Sebastián, “Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XXI (1985), pp. 5-112, o también *Idem*, “Lecturas de los Emblemas de Otto Vae-

gún momento en el cuadro de Guercino, por lo que pensamos que no nos encontramos ante la figuración de un Cupido virtuoso, sino que se representa realmente la capitulación del amor y la pérdida de su señorío sobre el mundo, por lo que, asumiendo el fracaso, depone sus armas. Un tema que no es novedoso y que ya trata Petrarca en sus *Triunfos*, en los que el cortejo triunfal del amor precede a su derrota en el posterior triunfo de la castidad. Tomaremos lugares de esta obra literaria para justificar algunos de nuestros argumentos, con un asunto al que pintores como Reni son sensibles, ya que en la colección del Duque de Orleans (1792) consta una obra suya titulada *Triunfo del amor celeste sobre el terrestre*¹⁰.

Esta idea de derrota que subyace la basamos en la contrapuesta composición de ambas obras, expresiva de un premeditado contenido iconológico por parte del autor: frente a la altivez del Cupido triunfante de Reni, con unas líneas de fuerza marcadas por la mirada del niño hacia la esquina superior derecha, el de Guercino baja la mirada, con su atención en el mismo objeto que el anterior, la flecha, pero ésta abandonada en el suelo, marcando el fin del recorrido visual hacia el ángulo inferior izquierdo, justamente el contrario de Reni. Esta dialéctica impuesta por el pintor mediante una retórica del eje vertical no es casual, ya que el dibujo conservado en la colección Windsor nos habla de una composición estudiada. Pero junto al esquema compositivo general, los elementos concretos del cuadro parecen ir en la misma línea. Habría que interpretarlos como atributos que materializan las armas de las que hace gala Cupido para conquistar los corazones y que arroja como síntoma de su derrota.

El mundo u orbe como símbolo del universo es un atributo apropiado para Cupido en virtud de su potestad sobre el cosmos¹¹. Así lo vemos en el emblema 52 anteriormente citado de Vaenius de los *Emblemas de Amor Divino*, donde el amor profano porta el globo en contraposición al amor sacro pisándolo [Fig. 4]. También es común que aparezca sosteniéndolo a modo de atlante, como en el

nus”, en *La mejor emblemática amorosa del Barroco: Heinsius, Vaenius y Hoof*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001, pp. 47-159.

10. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, II, Londres, 1854, p. 495.

11. El orbe ya fue utilizado como símbolo de poder en la iconografía de Césares y emperadores, y recuperado por la iconografía cristiana posteriormente como atributo de Cristo Juez o *Salvator Mundi*.

emblema 19 de la *Amorum Emblemata* de Vaenius. Sin embargo, aquí aparece abandonado a su suerte. La clave la puede dar Georgette de Montenay en los *Emblemes ou devises chrestiennes*, obra que habrá que retomar en posteriores comentarios. En el emblema 6, *Et hec est Victoria quae Vincit* [Fig. 5], muestra el mundo abandonado en la pura materialidad terrena derrotado por la fortaleza, representada por una columna alada a modo de Victoria, reforzando esta significación por su colocación prominente en una montaña¹². Frente al poder universal de Cupido que se reflejaba en el lienzo de Reni, el orbe caído representa su derrota, por lo que depone sus armas principales: arco y carcaj de flechas. Ripa caracteriza al *Amor domado* con estos utensilios abandonados a su suerte, comentando la idea de sumisión que supone la deposición de sus armas¹³.

Mención más considerada merece la flecha tirada frente a Cupido y que se convierte en su centro de atención. Si en la obra de Reni se trataba de la flecha dorada con la que provocaba el enamoramiento, aquí ha perdido el componente áureo atributo de su fuerza ígnea y símbolo de su poder. Petrarca, en el *Triunfo de la Castidad*, comenta cómo las saetas doradas de Cupido pierden su fuerza y se apagan ante el poder de la virtud¹⁴. El hecho de que se encuentre abandonada en el suelo subraya la idea de fracaso, pudiéndose recurrir a la emblemática política para fundamentarlo. Saavedra Fajardo en las *Empresas Políticas* toma la idea del movimiento vertical de la flecha como simbólico del propio devenir de los reinos: su punto álgido es premonitorio de la posterior caída, ya que los reinos no son ajenos a las leyes naturales¹⁵. Aplicado a Cupido, se puede decir que su reinado ha llegado a lo más bajo, y la flecha que en el cuadro de Reni se presentaba como activa y en el punto culminante de su ascensión, se convierte en un elemento inerte fruto de su propia inutilidad y sintomática de

12. El epigrama castellano hace mención a este significado: “Quien podrá turbar los fieles / Qu’el ciel por fe son confirmados? / No temen ellos los crueles / Estando de su mal librados, / el mundo no los vencerá / mas d’ellos vencido será / con todos sus lazos parados”.

13. Cesare Ripa, *Iconologia*, I, ed. de Piero Buscaroli (facsimil de la edición de 1618 de Paolo Tozzi), Turín, 1986, pp. 44-45.

14. “Pero lo vi tan desdeñoso y airado, / que los grandes ingenios quedarían vencidos al contarlos, y más el mío; / pues en fría pureza se apagaron / las doradas saetas, encendidas en el amor, y en el placer bañadas”. Francesco Petrarca, *Triunfos*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 187, vv. 64-69.

15. Se trata de la empresa número 60, *O subir o bajar*, cuyo cuerpo representa una flecha ascendente. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 705-706.

su capitulación. Retomando la obra de Georgette de Montenay, en los emblemas 83 y 14 se representa la incapacidad de las saetas frente a la virtud. En el primero, *Resistite fortes*, el hombre virtuoso, representado como *Miles Christi*, resiste los ataques del mundo, que aparece armado con los atributos del dios del amor: arco y flechas, que se quiebran ante el escudo que porta el cristiano fuerte en la virtud. El otro emblema, *Operam perdere*, un yunque en representación del mismo Cristo quiebra las flechas malversadas por un arquero que las estrella inútilmente ante la dureza del yunque. Asimismo, en la *Schola Cordis*, del benedictino Van Haeften, Cupido, personificación de la carne, uno de los tres principales enemigos del hombre junto al mundo y el demonio, asaeta al alma que es protegida por el Amor Divino portador para tal efecto de un escudo que provoca la ineptitud del ataque de esta pérfida alianza¹⁶. Por su parte, Ripa figura la Castidad como una joven vestida de Virgen Vestal que pisa a un Cupido derrotado, con su flecha también perdida en el suelo [Fig. 6]. Interesante es la indumentaria de esta figura de Ripa, que retomaremos más adelante para seguir concretando el significado de esta imagen amorosa.

Finalmente, las monedas se han interpretado como el rechazo que hace el amor de las riquezas, en contraposición a la bolsa cerrada que alude a la avaricia. No obstante, el hecho de que las tire sin ninguna medida ni orden lo convierte realmente en un gesto irracional de despilfarro, codificado por Ripa en la alegoría de la Prodigalidad: una mujer con los ojos vendados esparciendo oro de una cornucopia. Estas monedas que arroja al suelo realmente son el postrero recurso en sus ansias de conquista, y se relacionan con el tema del amor venal o mercenario, tratado por Vaenius en el emblema 65 de los *Amorum Emblemata* bajo el lema de ascendencia ovidiana *Auro conciliatur Amor* (“El amor se lleva bien con el oro”), y que materializa otro de los antiguos conceptos sobre el amor: no sólo los honores, sino los amores se podían conseguir por medio del oro. No hay que pasar por alto un detalle importante: las monedas figuran en su anverso la efigie de Urbano VIII, pontífice de infausto recuerdo para Felipe IV y cuya supuesta cercanía a Massimi fue motivo de los recelos del monarca a

16. Lección IX del libro III, *Escudo del corazón*. Benedicto van Haeften, *Escuela del corazón que escribió en lengua latina el R.P.D. Benito Haeften, de la orden de San Benito, y ha vertido en la castellana Fr. Diego de Mecoleta, de la misma orden*, Barcelona, Imprenta del heredero de Pablo Riera, 1864.

recibir al nuncio. Dato éste no baladí, puesto que refuerza el significado de capitulación que se le supone al cuadro, en un intento de agradar a Felipe IV con un mensaje de cambio respecto al pontificado anterior, indicando cómo el poder Barberini había alcanzado el grado ínfimo.

Pero ¿Quién somete a Cupido en esta pintura? Hasta ahora en los distintos ejemplos hemos insistido en su derrota frente a la virtud o la fortaleza. ¿Cómo se puede figurar en la obra de Guercino? Aparentemente accesorio, pensamos que la cortina abierta revelando una vista de fondo le concede al paisaje un valor añadido: el de verdad desvelada. Este paisaje se compone por dos pequeñas figuras y una construcción cuadrangular a modo de torre que se divisa como punto culminante de un camino que sortea la dificultad de un río mediante un puente. Ya se hizo notar cómo ocupa el mismo espacio que el paisaje de Reni, el cual establecía una continuidad temporal en relación con el poder universal de Cupido, por lo que se puede concebir como paisaje significativo en complemento de la acción principal. Nos inclinamos a interpretarlo dentro del tópico del *homo viator*, es decir, ante nosotros se presenta un camino, el de la vida, lleno de dificultades representadas por el puente, y cuya recompensa final la marca el edificio que se destaca en el fondo. La pintura ya había reflejado el tema del *homo viator* en el tríptico de *El carro de heno*, de El Bosco, cuyo anverso refleja esta tradición al representar a un decrepito peregrino defendiéndose con la clava del ataque de una especie de perro, haciendo caso omiso de todo lo que se desenvuelve fuera del camino. Además está a punto de atravesar un pequeño puente de madera que sortea un riachuelo. Se pueden recordar las palabras del padre Nieremberg, que comparó los peligros de la vida “a un puente tan angosto que apenas caben los pies, debajo del cual está un lago de aguas negras, lleno de serpientes y animales ponzoñosos, que se sustentan de los que caen del puente”¹⁷. El emblema 86 de la *Amorum Emblemata* de Vaenius, *Officium Officio* (“Amor crece con los obstáculos”), refleja en el fondo un puente derruido en relación con las dificultades del amor.

17. Cit. por Santiago Sebastián, “Lectura iconográfica de la versión guaraní del libro del padre Nieremberg *La diferencia entre lo temporal y lo eterno*”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XLVIII-II (1992), p. 312.

Pero sobre todo centra la atención el emblema 12 de Georgette de Montenay [Fig. 7], ya que condensa la idea de peregrinaje vital y premio final del que escoge el camino virtuoso: se aprecia un peregrino que saliendo de la ciudad terrena toma el camino hacia una volátil construcción de tipo clásico (un arco de medio punto flanqueado por dos columnas que sostienen un frontón) que representa la Jerusalén celeste, mansión que acogerá al alma que opte seguir el camino de la verdad y que guarde la voluntad divina, como vemos en el emblema 3 de los emblemas de amor divino de Vaenius. Asimismo, Hermann Hugo en los *Pia desideria*, presenta al alma como peregrina a la que el amor divino guía a través de un laberinto desde una torre a modo de faro que sirve a su vez como referencia a las embarcaciones [Fig. 8].

La cuestión es desentrañar el significado concreto del torreón en la obra de Guercino. Petrarca, que recrea la imagen del amor como camino en sus *Triunfos* amorosos, parece dar respuesta. Si el cortejo de Cupido en el *Triunfo del Amor* culmina en Chipre, isla consagrada a Venus, el de la Castidad culmina su viaje en el templo romano de Venus Verticordia, destinado a apagar “el fuego insano”, la llama abrasadora y ardiente del amor¹⁸, llegando por último al templo del Pudor¹⁹. Templo virtuoso que bien puede representar Guercino por medio de la edificación mencionada, encargada de apagar las flechas cargadas de ese “fuego insano”. Precisamente, algunos grabados de los emblemas del amor divino de Vaenius que relacionan al amor con la virtud o la perfección reflejan un mismo ejemplo de construcción centralizada al fondo. En concreto el 14, *La virtud da carácter al amor*, y el 57, *Amor es fuente y manantial de virtudes*, donde se aprecia también un puente similar. Estas plantas centralizadas se consagran a los templos con advocaciones femeninas como las vestales. Vimos como Ripa representaba la Castidad venciendo a Eros con indumentaria de vestal, sacerdotisas defensoras de la virtud, y por ello armadas. La connotación militar puede enla-

18. Ya se ha comentado cómo la fuerza ígnea del amor se significaba por la áurea saeta de Cupido, tal y como la representa Reni, mientras que a la del Cupido de Guercino se le ha apagado ese “fuego insano”.

19. “A la ciudad suprema así llegamos, / al templo dedicado por Sulpicia / a extinguir de la mente el fuego insano; / al templo del Pudor pasamos luego, el cual enciende honestos pensamientos / en las almas patricias no plebeyas”. Petrarca hace una precisión social sobre este templo en virtud de la nobleza de su amada Laura. Roma contaba también con un templo plebeyo dedicado al Pudor. Petrarca, *Op. Cit.*, pp. 198 y 199, vv. 178-183.

zar de forma más acertada con el aspecto fortificado de la construcción del paisaje de Guercino, que se nos revela con forma de torre, figura que Picinelli relaciona con el hombre virtuoso, la constancia o la vigilancia. Sebastián de Covarrubias utiliza la torre azotada por los vientos como cuerpo del emblema 5 de la centuria segunda en los *Emblemas morales* para significar la fortaleza del hombre constante. Y también Vaenius en la *Amoris Divini Emblemata* relaciona amor y virtud por medio de una construcción cuadrangular como fondo en el Emblema 19, *Amor es el vínculo de la perfección*, además de representar la fortaleza del amor enriqueciendo con una torre de fondo al Cupido cargado con la columna en el emblema 101 de la *Amorum Emblemata*.

La imagen penetrará la simbología religiosa: las letanías lauretanas proclaman a la Virgen como Torre de David y Torre de Marfil, y Santa Teresa de Jesús utiliza el símil en *Las Moradas o Castillo Interior*, bastión del alma guerrera. Por ello la torre completa el emblema 7 del amor divino de Vaenius, *El premio generoso del amor*, como señal de la victoria conseguida por el alma en su fortaleza en el camino virtuoso, de ahí que sea agasajada con una rama de laurel.

Cabría así interpretar la construcción en el cuadro de Guercino, además de referencia al templo virtuoso, como simbólica de la fortaleza ante los embates mundanos, fortaleza que veíamos en el emblema 6 de Montenay significada por la columna que realza su victoria mediante la ubicación privilegiada. Una torre vencedora de un amor desvirtuado, que ante su visión descubierta sólo puede claudicar.

Queremos aportar también testimonios pictóricos que pueden servir de base a estas consideraciones. La obra de Tiziano *Amor sacro y Amor profano*, la interpreta Edgar Wind como el amor humano y el divino, figuras de dos amores puros, por encima del profano²⁰. El Amor humano se corresponde con la muchacha vestida de blanco, mientras que el amor celeste se desnuda en señal de veracidad. Es además el más apasionado, y por ello se adorna con un paño rojo y un vaso llameante. Sin querer ahondar en matizaciones, lo interesante es observar al fondo un paisaje en el que al amor celeste le corresponde una igle-

20. Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972, p. 151. También Erwin Panofsky, "El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia", *Op. Cit.*, pp. 189-237, fig. 108. *Idem*, *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003.

sia y al humano una torre. Guercino se podría estar basando en obras como la de Tiziano para componer el tema de su lienzo, que vemos que no es extraño si seguimos algunas interpretaciones de otra obra del veneciano: *Venus cubriendo los ojos a Cupido*, también conocida como la *Educación del amor*, en la Galería Borghese de Roma (Ca. 1565). Se han planteado distintas hipótesis iconográficas: desde una representación de las Tres Gracias hasta un pasaje de *El Asno de Oro* de Apuleyo en el que trata la cuestión de la castigo infligido por Venus a Cupido, al que la diosa priva de sus armas tras su aventura con Psiqué. Sin embargo Friedländer lo interpreta como Vesta desarmando al Amor con la ayuda de dos sacerdotisas²¹.

Frente a Tiziano, sí sería original Guercino en la elipsis de una figura explícita de la Virtud, que supone un juego de ingenio y agudeza muy del gusto de la época, además de ser la forma más apropiada de presentar un concepto elevado tal como reclama la máxima “No améis lo que se ve, sino lo que no se ve, porque las cosas visibles son perecederas y las invisibles son eternas”, citada por el mismo Petrarca en su obra *La medida del hombre: remedios contra la buena y la mala suerte*. Se supone que además el espectador que intente desentrañar el sentido de la obra estará familiarizado con este tipo de juegos cultos. En este caso, hay constancia de la sensibilidad artística de Felipe IV, que podía ver reflejada en la torre una alusión a su fortaleza frente al Papa Urbano VIII, figurado en las monedas que Cupido arroja al suelo. El propio Massimi debe ser promotor de la idea en aras de agradar al monarca español desmarcándose de la dinastía Barberini. Desde luego, la ubicación escogida para los cuadros parece confirmar el éxito de la empresa, ya que se documentan desde 1666 en una pieza tan íntima para el rey como fue el despacho de los cuartos bajos de verano del Alcázar de Madrid, ornamentado con lienzos tan ilustres como *Las Meninas* de Velázquez. El propio pintor sevillano, amigo personal del nuncio, pudo haber tomado parte en la decoración del despacho, acompañando su célebre obra no sólo con los dos *Cupidos* que nos ocupan, sino también con alegorías y bodegones de pinceles tan selectos como Rubens, Van Dyck, Tintoretto o Ribera, y completando en esta distinguida sala un mensaje sobre el amor y la belle-

21. En línea: www.artehistoria.com, visitada en febrero 2005. Otra interpretación en Erwin Panofsky, “El movimiento neoplatónico...”, *Op. Cúl.*, fig. 119.

za todavía por descubrir. No obstante, parece claro que la obra de Guercino resultó apropiada para una estancia con veladas y delicadas alusiones a la persona del monarca, como la representación del dios sol, Apolo, en su techo. Esta posible referencia se basa en el ordinal compartido por el soberano con el astro rey, cuarto en la jerarquía planetaria, lo que bien le pudo valer su apelativo de rey planeta. Un rey capaz de logros vedados a los omnipotentes dioses: la derrota del mismísimo Cupido.



Fig. 1: Guido Reni. *Cupido*. Museo Nacional del Prado.



Fig. 2: Guercino. *El Amor desinteresado*. Museo Provincial de Pontevedra.



Fig. 3: Van Dyck (copia). *Cupido*. Colección particular.



Fig. 4: Vaenius. *Amoris Divini Emblemata*. Amberes, 1615.

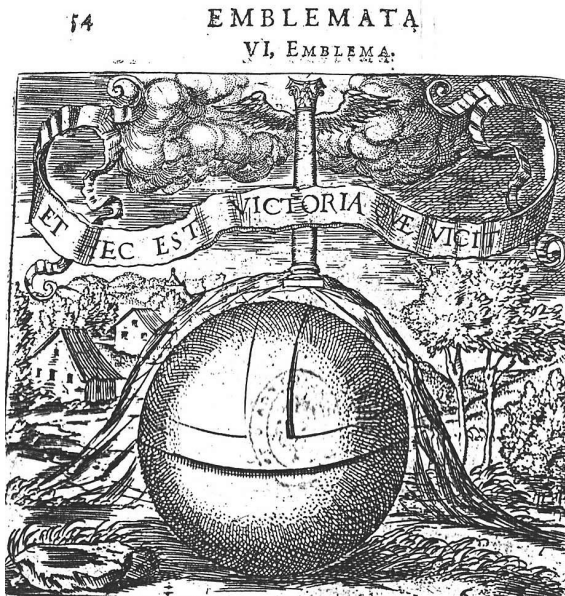


Fig. 5: Georgette de Montenay. *Monumenta emblematum Christianorum Virtutum*.
Frankfurt, 1619.

CASTITÀ



Fig. 6: Cesare Ripa. *Castità*.

78

EMBLEMATA
XII, EMBLEMA:



Fig. 7: Georgette de Montenay. *Monumenta emblematum Christianorum Virtutum*.
Frankfurt, 1619.



Fig. 8: Herman Hugo. *Pia Desideria*. Amberes, 1624.