

«PICTA POESIS»: UN SERMÓN EN JEROGLÍFICOS, DEDICADO POR ALONSO DE LEDESMA A LAS FIESTAS DE BEATIFICACIÓN DE SAN IGNACIO, EN 1610

Fernando R. de la Flor
Universidad de Salamanca

Las series iconográficas sobre la vida de San Ignacio de Loyola o, más raramente, de otros santos y mártires de la Compañía fueron muy abundantes en España, especialmente a lo largo del período barroco. De estas series, bajo unos u otros aspectos, han tratado A. Rodríguez de Ceballos (1), P. Tacchi Venturi (2), A. Hamy (3), Gálvez (4) y S. Sebastián (5).

Más difícil, sin embargo, es encontrar noticias o estudios sobre esos otros conjuntos plástico-literarios, muchas veces con un carácter forzo-

(1) «Valdés Leal y los jesuitas», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 35 (1966), 242-8 y «Aportación a la iconografía de San Ignacio de Loyola», *Goya*, 102 (1971), 388-92.

(2) *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII* (Roma 1929).

(3) «Introducción» a la *Vie de saint Ignace gravée par Jérôme Wierx* (Paris 1897).

(4) «Una colección de retratos de jesuitas», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 4 (1928), 111-33.

samente efímero, que, llámense jeroglíficos, empresas o emblemas (6), fueron utilizados corrientemente en las celebraciones de todo tipo organizadas por las instituciones jesuíticas, de modo especial a lo largo del siglo XVII. En el ámbito español, además, no tenemos todavía desgraciadamente una indagación tan exhaustiva como la llevada a cabo en el resto de la cultura europea por G.R. Dimler, a través de artículos como: «A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in German Speaking Territories», *A.H.S.I.*, 45 (1976), 129-38; «The Egg as Emblem: Genesis and Structure of a Jesuit Emblem Book», *Studies in Iconography*, 2 (1976), 85-106; «Jesuit Emblem Books in the Belgian Provinces of the Society (1587-1710)», *A.H.S.I.* 46 (1977), 377-87; «A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in French Provinces (1618-1726)», *A.H.S.I.* 47 (1978), 240-50; «A Bibliographical Survey of Emblem Books produced by Jesuit Colleges in the Early Society», *A.H.S.I.*, 48 (1979), 297-309.

Admitiéndole una especificidad al jeroglífico, en cuanto que éste constituye el centro mismo de la recuperación que de ciertas formas simbólicas lleva a cabo el Renacimiento (7), su utilización en la arquitect-

(5) *Contrarreforma y barroco* (Madrid 1981), 283-4. S. Sebastián estudia una de estas series, dedicada a la vida de San Ignacio, en el claustro de la iglesia jesuítica de Teptzotlán, original del pintor Cristóbal de Villalpando e inspirada en el libro de Ribadeneira *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae...* Esta biografía, en la edición de Amberes de 1610, aparecía ilustrada con grabados de Teodoro y Cornelio Galle, Adrián Collaert y Carlos Van Mallery. Véase también pp. 285-6, donde el investigador menciona otras series ignacianas (las de Juan de Mesa, Ignacio Raeth, Valdés Leal...), perdidas en su mayoría.

(6) Las diferencias entre estos niveles no siempre resultan claras, ni en los tratados del Barroco, ni en la actualidad. Véase un resumen de los argumentos esgrimidos por diferentes autores, en diferentes épocas, en mi trabajo: «El jeroglífico y la arquitectura efímera del Barroco», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 8 (1982), 84-102.

(7) El auge del jeroglífico en el Siglo de Oro está relacionado con la resurrección que el movimiento humanista hace de los primitivos jeroglíficos egipcios, conocidos a través de las menciones que a los mismos hacen Tácito, Plutarco, Lucano... El modelo renacentista inmediato lo suministran los *Hieroglyphica* de Horapollon, conocidos en versión griega desde 1419. Vid.: K. Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 32 (1915); L. Volkman, *Bilderschriften der Renaissance* (Leipzig 1923); E.H. Gombrich, «Icones symbolicae. The Visual Image in Neoplatonic Thought», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11 (1948), 169 y ss.; J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* (New York 1961), 100 y ss.; E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento* (Barcelona 1972), 207-9; E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition* (Copenhagen 1961) y M.V. David, *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe du XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris 1965). En el ámbito español han estudiado estos problemas relativos al jeroglífico; J. Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid 1972), 24; V. Infantes de Miguel, *Calderón y la literatura jeroglífica* (Ponencia presentada al I Congreso Internacional sobre Calderón —Madrid 1980—; (en prensa) y P. Pedraza, «Breves notas sobre la cultura emblemática barroca», *Saitabi*, 28 (1978), 181-92.

tura efímera consagrada a la fiesta religiosa, presenta unos matices que quisiéramos definir antes de analizar en concreto el *Discurso en Hieroglíficos a la vida, muerte y milagros de San Ignacio de Loyola...* Obra esta del poeta conceptista Alonso de Ledesma, que constituye el motivo de esta nota.

El pintor Antonio Palomino, a comienzos del siglo XVIII, superada ya la larga indeterminación sobre la verdadera individualidad de formas como el emblema o el jeroglífico, define a este último en su *Museo pictórico y escala óptica* como:

Una metáfora que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo, o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico y versión poética en idioma vulgar (8).

Explicitando a continuación la función que, de un modo que le es absolutamente propio, cubre el jeroglífico dentro de la arquitectura efímera, especialmente funeraria:

De éstos se usa en funerales de héroes y grandes capitanes; y en coronaciones de príncipes, entradas de reina y otras funciones semejantes; y asimismo en fiestas solemnes del Santísimo y de la Purísima Concepción, canonizaciones de santos y otras festividades; en que se aplican figuras y símbolos de la Escritura Sagrada y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos (9).

Esta nexualidad que presenta el jeroglífico con respecto al área de la celebración religiosa, procede directamente de dos tipos de argumentación que sobre este género manejan abundantemente artistas plásticos, poetas y, sobre todo, teóricos de la pintura, a lo largo del período barroco. Para la primera de estas concepciones, el jeroglífico —valdría decir el ideograma— resulta, además del lenguaje más primitivo, el instrumento primero de comunicación entre Dios y el hombre: la creación misma es, en este sentido, una «cifra» de la divinidad (10). Los jesuitas Menestrier (11) y Kircher (12), pero también Palomino (13) y Villava (14), fundamentan la utilización que de los jeroglíficos hacen desde esta pers-

(8) Tomo I, Libro 1, capítulo 11 (de la edición de Madrid 1947, p. 106).

(9) *Ibidem*.

(10) Según el axioma del jesuita Garau: «Es cada naturaleza de las criaturas un jeroglífico, y en cada jeroglífico se cifra un documento de bien vivir». *El sabio instruido de la naturaleza* —Valencia 1690—. Cit. por A. Maravall, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid 1972), 166.

pectiva, a la que, en líneas generales, se adhiere Alonso de Ledesma. En el terreno específico de las artes plásticas del barroco, el prestigio que en este campo adquiere la emblemática —de la que el jeroglífico constituye el núcleo generativo—, proviene de un pensamiento historicista, sustentado por artistas y teóricos de la pintura, que consideran estas formas como los elementos básicos de los que surge el desarrollo y evolución de la creación pictórica (15).

(11) «Je me contente donc de dire en general que tous les Hieroglyphiques comme leur nom le signifie étant des Figures sacrées, qui sont destinées à représenter des choses sacrées, il faut distinguer autant d'espèces différentes de ces Figures qu'il y a de Religions...» (*La Philosophie des images énigmatiques* —Lyon 1694—, 14).

(12) Kircher dedica todo un capítulo («De Hieroglyphicorum Natura et Proprietate») de su obra *Sphinx Mystagoga, sive Diatribe Hieroglyphica* (Amstelodami 1676) a tratar el tema del jeroglífico como el lenguaje más idóneo para tratar los misterios de la religión: «Symbola Hieroglyphica, uti ex omnibus mundalium rerum classibus assumpta fuerunt: ita magnae quoque virtutis et efficaciae ob miram et occultam cum supramundanis causis connexionem, fuisse...» (p. 19) «Atque adeo idem Aegyptiis contigisse videtur, quod moderno tempore in nostrae Christianae Religionis Mysteriis exhibendis praestari videmus; in quibus tametsi Divinitatis Mysteria, ut SS. Triadis, Incarnationis Verbi aeterni, sub alia et alie ratione depicta videas, unum tamen semper et idem, quoad essentialem significationem, exhibant...» (p. 20).

(13) Para este pintor barroco, autor de algunos programas iconográficos de tipo funerario apoyados en jeroglíficos, en éstos, en tanto que precedentes de la cultura egipcia, se encuentra contenida la sabiduría divina dada a los hombres «muchos siglos antes del Diluvio» (Vid.: *El Museo pictórico...*, T. 1, Lib. 2, cap. 2).

(14) «Y si después de todo aquesto quisiere alguno ver quán bien caen estos esmaltes [se refiere a empresas, jeroglíficos, emblemas...] sobre la doctrina Christiana, podrá también leer a Tacitiano, Arnobio, Athenágoras, y en nuestros tiempos al docto Eugobino, y a Hammero, y verá sus obras llenas desta florida variedad. Porque no ay duda sino que esmaltar las sagradas letras con este género de erudición, es de importancia, y gusto, porque por esta vía se confirman grandemente los Católicos en la fe, viendo que de sus misterios por tantos siglos y por tantas naciones, an saltado chispas y vislumbres, con que tocados y movidos los antiguos sabios, ya por revelación, ya por tradición de sus antepasados, ya por aver leydo los libros de Moysén, dexaran tantos rastros... («Prólogo al Lector», *Empresas espirituales y morales* -Baeça 1613—, Fol. 6 r.)

(15) Esta idea se encuentra unida, en los tratadistas del Siglo de Oro español, a la problemática de la superioridad de la pintura sobre las otras artes. El jeroglífico —prestigiado por su utilización en la esfera de lo religioso— se convierte así en un verdadero «terminus ante quem» de la pintura. Véase en este sentido: G. Gutiérrez de los Ríos, «Competencia destas artes con la Gramática y Gramatistas, es a saber, los profesores de la pluma», *Noticia general para la estimación de las Artes, y de la manera en que se conocen las liberales...* (Madrid 1600), 173-77; P. de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura...*, C. Bermúdez, *Diccionario histórico* V (Madrid 1800), 276 y Fray J. de Sigüenza, «Pintura del brutesco en los capítulos y su invención», *Tercera parte de la historia de la Orden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia* (Madrid 1605), 249-51. Según F. Calvo Serraller —*Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (Madrid 1981), 94— el jeroglífico como forma inaugural de la pintura es un lugar común en la tratadística española, extraído de los textos de P. Cornelio Tácito *Anales* XI, Par. XIV; Plinio, *Naturalis Historiae*, XXXV, 15; Polidoro Virgilio, *De rerum inventoribus*, II, Cap. XXIV...

Son estas ideaciones, utilizadas en variadas proporciones, según se apliquen en un contexto religioso o dentro de una teoría general de la Pintura, las que van a determinar todo el prestigio de un género híbrido —la emblemática— y de una forma particular de éste —el jeroglífico—. Siendo ambos empleados por la ideología contrarreformista a modo de un expresivo lenguaje, capaz de «mover los ánimos» y permanecer —dada su impresividad y economía de medios— como elementos mnemotécnicos que susciten una práctica interiorizada de la Piedad.

La profunda vinculación de Alonso de Ledesma a la cultura emblemática, y en concreto a los jeroglíficos, cuyo prototipo él contribuye a fijar en el área de la literatura española, ha sido poco estudiada en específico (16). M. D'Ors, en el año 1974, destacaba, frente a una crítica que menospreciaba la validez general de la obra de Ledesma, cómo éste había contribuido decisivamente a establecer la identidad de lo que el jeroglífico debía ser, frente a formas simbólicas tan próximas como el emblema o la empresa (17). En lo que de liminar con la pintura tienen los libros de conceptos de Ledesma, J. Gállego remarcó también en su momento la enorme trascendencia que estos textos del «divino Ledesma» (18) tendrían en lo sucesivo como modelizadores (repertorios) del trabajo de los pintores y artesanos encargados de decorar los claustros e iglesias, en determinadas festividades religiosas (19). En muchas ocasiones fue así, pero conviene señalar aquí de qué manera fue el mismo Alonso de Ledesma quien concibió sus jeroglíficos, generalmente, en función de una celebración determinada; y que sólo después de haber decorado

(16) Sobre la vida y la obra de Alonso de Ledesma, pueden consultarse: Laurencin, «Un libro muy raro de Alonso de Ledesma», *Revista crítica Hispanoamericana*, I (1915), 147-9; M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, II (London 1947), 95; K. Selig, «Poesías olvidadas de Alonso de Ledesma», *Bulletin Hispanique*, 55 (1953), 191 y ss.; F. Smieja, *The Poetry of Alonso de Ledesma, with special reference to the rise of the religious «concepto»* (Tesis doctoral. Universidad de Londres, 1962); «Ledesma y su poesía a lo divino», *Estudios segovianos*, 15 (1963); *Diccionario de Literatura Española* (Revista de Occidente, Madrid 1972), 514; J. Gállego, *Visión y símbolos...*, 110-4 y M. D'Ors, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma* (Pamplona 1974); «Tres lugares comunes en la versión de Ledesma», *Revista de Literatura*, 77-8 (1978), 40-51.

(17) M. D'Ors fija esta singularización que Ledesma realiza del jeroglífico, no en la utilización particular de la «*res picta*» —la imagen, el dibujo—, sino más bien en el área de la «*subscriptio*», de la «versión poética en lengua vulgar» (Palomino). Ledesma influiría, pues, decisivamente en el futuro para que en el jeroglífico se utilizaran los metros tradicionales (trísticos, redondillas); mientras que en el emblema —forma a menudo confundida con aquél— se utilizarán, como rasgo especificador, los metros italianos (Vid.: *Vida y poesía...*, 298 y ss.)

(18) Así le llama Baltasar Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio* (Tratado II, Discurso 51).

(19) Vid., *Visión y símbolos...* 111 y ss.

transitoriamente estos jeroglíficos los lugares para los que estaban prefijados, dentro del complejo iconográfico organizado, pasan empobrecidos —sin imagen— a otro contexto, éste forzosamente más reductor: el libro (20).

La intervención de Alonso de Ledesma en todo tipo de celebraciones religiosas; su especialización, diríamos, en esa forma simbólica mixta (21), que de modo paradigmático se adapta a la intencionalidad pedagógica y a esa cultura para masas, a quienes, en última instancia, está dedicada en su estructura la fiesta barroca (22), ha sido evidenciada por M. D'Ors, el máximo conocedor de la obra de Ledesma (23). Ambas constantes del poeta —su afición a la cultura emblemática y su habilidad para hacer de ella una visualización más o menos popular de la doctrina— deben ser ahora puestas en relación con una cuestión que, a mi modo de ver, las condiciona y las explica: su formación, como la de tantos otros artistas y escritores del momento, dentro de los esquemas pedagógicos de la *Ratio studiorum* (24). La admiración de Alonso de Ledesma por la Compañía de Jesús cristaliza particularmente en la *Dedicatoria* que a la misma hace de su «Tercera parte» de los *Conceptos Espirituales y Morales*. Este texto constituye el preámbulo al *Discurso en Hieroglíficos...*, y, también en cierto modo, la justificación del mismo:

A LA DOCTISSIMA, Y SAGRADA RELIGION / DE LA COMPAÑIA/DE IESUS.

Dedicatoria

A NO mirar la dedicacion de este libro (santissima Religion) mas á

(20) Tanto J. Gállego (*Visión y símbolos...*, 111 y ss.), como M. D'Ors (*Vida y poesía...*, 298) han señalado, como característica divergencia de Ledesma con respecto a la emblemática española, su rechazo a incluir grabados en sus libros de jeroglíficos y emblemas. Sin embargo, como aquí apuntamos, muchas de estas composiciones de Ledesma tuvieron, previa a su cristalización en el libro, un destino concreto dentro de programas iconográficos de naturaleza efímera.

(21) Sobre la confluencia de dos discursos habitualmente irreconciliables que se realiza en el jeroglífico, véase, especialmente: J.F. Lyotard, *Discurso, Figura* (Barcelona 1979), 294-34 y L. Marín, *Estudios semiológicos (la lectura de la imagen)* (Madrid 1978), 147-69.

(22) Para una teoría de la fiesta barroca como aparato propagandístico del poder, véase M. Fagiolo y S. Carandini, *L'efimero barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento* (Roma 1977) y A. Bonet Correa, «La fiesta barroca como práctica del poder», *Díwan*, 5/6 (1979), 53-87.

(23) Noticias sobre la participación de Alonso de Ledesma en celebraciones y fiestas se pueden encontrar en su estudio, *Vida y poesía...* 31 y ss.; también en la «Introducción» de F. Almagro a la edición fragmentaria de *Conceptos espirituales y morales* (Madrid 1978), 26 y ss.

reconocimiento de discípulo, que aostentacion de autor, no me atreviera a dedicarle à seminario de tan gravissimos escritores en todo genero de letras: pues fuera mostrar uno niño de escuela sus borrones en competencia de las limpias materias de tan grandes escrivanos: pero soy, como digo, discipulo, y es muy de tales, llevar à corregir sus planas en casa del maestro.

Yo confieso, que mi poesía, aunque divina, respecto del tesoro de ciencias que tienen tan caudalosos tratantes, son brinquiños de bueneros, mas luzidos, que costosos, y sus libros joyas de inestimable valor: y segun esto, ya se vee, ser atrevimiento, colgar tales juguetes, junto a los aparadores de tan riquisimos plateiros, pues por mas que brillen con alegres visos mis blancos cristales, son al fin claveques, de poco fondo, y sus piezas, la que menos, cinta de diamantes o pluma de rubies. Y aunque en razon desto, ha sido demasiado desengaño, sacar à luz, joyas cuyo engaste luziera a lo obscuro como de oro, y a lo claro será fuerza, que parezcan de lo que son, me consuelo, con que si imprimir se llama, sacar à luz yo imprimo propiamente, pues saco à luz esta obra, dedicando a Religión, que es un sol, cuyos rayos alumbrá todo el universo. (25)

En la obra de Ledesma —en la mayoría de composiciones suyas para celebraciones religiosas, también en la tercera parte de los *Conceptos...*, en *Epigramas y Hieroglíficos a la vida de Cristo* y en sus *Juegos de Nochebuena* —se opera la confluencia de dos tradiciones diversas: de un lado, la tradición emblemática de inmediato origen renacentista, y su forma más significativa: el jeroglífico; de otro, la pedagogía jesuítica, que acoge vivamente este lenguaje híbrido para una formulación plástica, «propagandística» — en el sentido en que lo utiliza Sez nec (26) — de los ideales de la Orden. Desde finales del siglo XVI, y aún antes, si pensamos que ciertos pasajes de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio contituyen auténticos «protoemblemás» (27), la Compañía de Jesús, junto a otras intancias de la sociedad de su tiempo, introducen estas formas simbólicas (emblema, empresa, jeroglífico...) como lenguaje expresivo de los misterios de la religión. Ya en 1597 hay una edición ro-

(24) M. D'ors (*Vida y poesía...*, 27 y ss.) ha documentado las relaciones entre Alonso de Ledesma y la Compañía de Jesús.

(25) *Tercera parte de los Conceptos Espirituales con las obras hechas à la Beatificación del Glorioso Patriarca Ignacio de Loyola...* (Madrid 1612), Fol. 8 y 8 v.

(26) *The Survival of the Pagan Gods* (New York 1961), 275 y ss.

(27) Episodios como el de las dos banderas, la de Cristo y la de Lucifer —E.E. I. 136—, son de claro contenido emblemático, según ha visto J. Gállego (*Visión y símbolos...*, 215)

mana de los *Hieroglyphica* de Horapolo, protegida por la Compañía, que hace imprimir en el frontispicio de la edición el I-H-S. A esta misma época pertenece el libro del jesuita J. Masen, *Speculum, imaginum veritatis occultae exhibens symbola hieroglyphica, emblemata, aenigmata...* y, en el siglo siguiente, el P. Menestrier declarará el modo en que los jeroglíficos son especialmente útiles para representar la idea de la santidad:

Nous avons aussi Hieroglyphiques affectez à d'autres Saints ou par raport à leur noms, ou par raport à leurs miracles, ou par raport à quelque action illustre de leur vie. (28)

Las ediciones de los *Ejercicios espirituales ilustradas con jeroglíficos y/o emblemas* (29); catecismos como el de P. Canisio (30); libros conmemorativos como los de F.R. González, dedicado a San Francisco Javier (31), de L. de Zamora, en el triunfo de la Iglesia (32) o el de N. de la Iglesia, con sus jeroglíficos dedicados a la exaltación del misterio de la Concepción (33)... fundamentan toda una trayectoria de utilización del jeroglífico en el área religiosa. Más específicamente, la revitalización del jeroglífico egipcio que llevan a cabo, de modo explícito, los jesuitas Kircher (34) o el mismo Menestrier (35) y, en otra dirección que confluye con ésta, la glorificación de los sentidos que, desde páginas como las que L. Ortiz escribe en su *Ver, oír, oler, tocar, gustar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo Político y en lo Moral* (Lyon 1687), se propone, constituyen el contexto ideológico en el que se debe insertar la obra entera de Alonso de Ledesma, tan significativa, como mal comprendida en este aspecto.

(28) *La Philosophie des...*, (17).

(29) Entre ellas, la de Sebastián Izquierdo, *Pratica de los Exercitios Espirituales de Nuestro Padre San Ignacio* (Roma 1675)

(30) *Catechismus minor latiniis* (Antwerpiae 1575). Edición acompañada de cincuenta grabados.

(31) *Sacro Monte Parnaso de las Musas Católicas. En elogio de... San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús* (Valencia 1687)

(32) Escribe este autor en el «Prólogo general» a su *Monarquía mística de la Iglesia hecha en hieroglíficos sacados de humanas y divinas letras* (Madrid 1617): «Y como me hallé con alguna lectura de las letras humanas, y que comenzaba ya a ver algo de las divinas, quise hacer de todas una ensalada y mistura; declarando los hieroglíficos de las divinas con los símbolos y pinturas de las humanas».

(33) Flores de Miraflores, *Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas sombras verdaderas del Mysterio de la Concepción de la Virgen...* (Burgos 1659).

(34) A través de libros como: *Lingua Aegyptiaca restituta* (1644); *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654); *Obelisci Aegyptiaci interpretatio hieroglyphica* (1666) y *Sphinx Mystagoga* (1676)

(35) Véase de este autor, en específico, su capítulo «Des hieroglyphiques des Egyptiens», en *La Philosophie des images...*, 12-20.

El texto de Ledesma en que de modo más patente confluyen estas ideaciones anteriormente señaladas en su *Discurso en Hieroglíficos a la vida, muerte y milagros de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús*. Corpus que el poeta vino utilizando, con variantes, en diversos contextos, a lo largo de quince años: los que median entre 1610 (año en que los dedica a las fiestas de beatificación de San Ignacio en Salamanca) y 1625 (momento en el que inserta una selección con variantes de los mismos en el interior de su obra *Epigramas y Hieroglíficos a la vida de Cristo*) (36).

Como he tenido ocasión de observar en otra parte (37), el sistema de variaciones que Ledesma introduce en sus treinta y tres primitivos jeroglíficos (38) obedece a una doble adaptación de los mismos a la motivación que los determina y al contexto en el que van a aparecer incluidos. Nos interesa aquí, de modo especial, referirnos al primer estado conocido en la redacción de la serie, que apareció —despojado de grabados, pero con unas útiles indicaciones pictóricas— en el libro de Alonso de Salazar *Fiestas que hizo el insigne Colegio de la Compañía de Iesus de Salamanca a la Beatificación del glorioso patriarca San Ignacio de Loyola...* (Salamanca 1610) (39). Destinados a integrarse simbólicamente en el aparato iconográfico (descrito con todo detalle en la «relación» de A. de Salazar), con que el Colegio de Jesuitas decidió celebrar la beatificación de su Fundador, estos mismos jeroglíficos servirán igualmente para las fiestas de canonización —1622—, esta vez en el Colegio de la Compañía en Segovia; también para un posterior libro de descripción de estas fiestas —hoy desconocido por la crítica—; para ser incluidos en los *Conceptos...* y para formar parte, ya muy modificados, del último libro publicado por Ledesma: *Epigramas y hieroglíficos a la vida de Cristo*.

(36) Madrid 1625, 45-53.

(37) «El jeroglífico y su función...».

(38) Alonso de Salazar (*Fiestas que hizo el insigne Colegio...* —Salamanca 1610—, Fol. 76 v.) menciona la existencia de 35 jeroglíficos remitidos por Ledesma.; sin embargo, la «relación» sólo incluye treinta y tres. En la «Tercera parte» de los *Conceptos espirituales y morales* aparecen treinta y dos jeroglíficos, y en la edición de *Epigramas y jeroglíficos...* —en la que prácticamente no se mantienen más que las dedicatorias— sólo dieciocho.

(39) El *Discurso...* va incluido en la parte dedicada a los certámenes convocados, ocupa los folios 76 v. al 84 v.

(40) G. Ledda (*Contributo allo studio della letteratura emblemática in Spagna 1549-1613* —Pisa 1970—, 112 y ss.), entre otros, ha puesto en evidencia la permeabilidad de estos dos campos, emblemática y oratoria religiosa: una y otra se interrelacionan cooperando en la génesis del «movere», objetivo de toda palabra sagrada.

Como «sermón» (40) en «cuadros enigmáticos» (41), cuyo objetivo fundamental era conseguir el «movere», la «persuasivo», en las conciencias de los espectadores (42), está organizado en treinta y tres secuencias que recogen, como lo habían hecho ya y lo harían después las series pictóricas, los episodios más significativos («Dizese en cada Hierogliphico las cosas más raras que sucedieron en vida, y muerte») (43) de la vida de San Ignacio. Su ordenación, tal y como aparece en la relación *Fiestas que hizo...*, es la siguiente:

Hieroglífico I: «A las armas de su illustre familia y a las de su sagrada religión»; II: «Al asserrarse la pierna, quando soldado, y à la penitencia que hizo quando religioso»; III: «Al velar las armas en nuestra Señora de Monserrate, trocando la guerra temporal por la espiritual»; IV: «A la renunciación que hizo de todas las cosas, por seguir a Christo nuestro Señor; V: «Al dar sus vestidos a un pobre, y ponerse un saco de sayal»; VI: «A las dos visiones que tuvo, la primera quando San Pedro le traxo la salud, y nuestra Señora la Castidad; VII: «A los escrupulos, que vencio con hambre de siete dias, y dando parte à su confessor le mando comer.»; VIII: «Al resplandor, que dava su rostro en vida.» IX: «Al mismo propósito, significando en la cara lo que tiene en el coraçon.»; X: «A la resurreccion de un desesperado, que se avia ahorcado.»; XI: «Al mismo proposito»; XII: «Al extasis de ocho dias, que tuvo en Manresa»; XIII: «Al mismo proposito aludiendo al nombre de *Ignatio, id est actio ignis.*»; XIV: «Al mismo proposito»; XV: «A la vision que tuvo cerca de Roma quando le dixo Christo N.S. *Ego vobis.*»; XVI: «A la confiança desta promesa, y al año de la fundacion de la Compañia de Iesus»; XVII: «A lo que padecio en una laguna de agua, por convertir a un pecador.»; XVIII: «Al mismo proposito.»; XIX: «Al mismo proposito, y al fuego de charidad de su pecho.»; XX: «A la vision, que tuvo oyendo Missa, do vio à Christo en la hostia»; XXI: «Al mismo proposito»; XXII: «Al mismo proposito»; XXIII: «A la sentencia, que tuvo en su favor con

(41) Según la definición de B. Teyssedre (*El arte del siglo de Luis XIV* — Barcelona 1973—, 84).

(42) E. Orozco, comentando el acuerdo del Concilio de Trento sobre las imágenes, en la sesión XXV, escribe: «Esta aspiración [la de conducir al devoto hacia el amor de Dios] había de forzar al artista en todos sus recursos expresivos: con su obra tiene que hablar al intelecto, herir el sentimiento, mover la voluntad y hasta sugerir lo sobrenatural». (*Manierismo y Barroco*) — Madrid 1975—, 72)

(43) «Tercera parte» de los *Conceptos espirituales...* (Ed. de E. Juliá Martínez — Madrid 1969-329).

un pecador herege.»; XXIV: «A la conversion, que hizo de un ludio medroso, y tornadizo.»; XXV: «Al titulo que eligio para su sagrada Religion.»; XXVI: «A la extension desta sagrada Religion, y à los martires della.»; XXVII: «A la conversion de los Indios, y patria de Ignacio glorioso.»; XXVIII: «Al fructo, que han hecho por toda la redondez de la tierra.»; XXIX: «A su gloriosa muerte, y al premio de su vida.»; XXX: «A los milagros, que hizo por su persona, y por su retrato.»; XXXI: «Al mismo proposito»; XXXII: «A los milagros, que hizo con su firma.»; XXXIII: «A su Beatificación.»

La estructura interna del jeroglífico integra en una unidad de percepción dos discursos habitualmente irreconciliables: el discurso «figural» y el propiamente textual (en el textual, a su vez, se encuentran imbricados la «subscriptio», el lema y, en este caso concreto, la dedicatoria). Construido según un proceso metafórico de condensación, como ha visto L. Marin (44), el jeroglífico de la época barroca —distinguido en casi todo al actual— emplea elementos en su simplicidad sobredeterminados por una pluralidad de pensamientos filosóficos, morales, religiosos... Los jeroglíficos de Alonso de Ledesma, si bien resultan barroquistas y de alguna manera «desmedidos» en la formulación de la «subscriptio», son, sin embargo, extremadamente concisos en el nivel de la imagen, de la «res picta». Y ésta es una de las características que, junto a la casi total eliminación de la representación del cuerpo humano completo, más han contribuido a la tipificación del jeroglífico. El jesuita Le Moine insistía, algunos años después, en 1666, acerca de la concentración figurativa como esencia del jeroglífico:

De tous les Ouvrages de l'Esprit, elle est celuy qui est le plus court, et le plus vif; qui dit le plus, et qui fait-le moins de bruit; qui a le plus de force, et qui tient le moins de place (45).

Sin embargo, esta concisión no nos permite pensar, al menos frente a estos jeroglíficos de Ledesma, que estemos ante lo que V. Infantes de Miguel ha denominado como una «semiótica de iniciados» (46). La mera presencia de la «subscriptio» escrita siempre en versos de raíz popular, aleja inmediatamente la idea de una composición de estricto carácter elitista. Tampoco los «lemas», que en la obra de otros autores emble-

(44) *Estudios...*, 153.

(45) *De L'Art des Devises* (Cit. por M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century...*, 52).

(46) Emplea esta definición en su reciente edición de los *Laberintos*, de J. Caramuel (Madrid 1981).

matistas ostentan a menudo una oscura filiación libresca, parecen servir aquí a un propósito de exhibición erudita (47). Fuera de que, como característica muy peculiar de estos jeroglíficos, los textos de Alonso de Ledesma integran también —lo que no es habitual— una «dedicatoria».

Por su parte, el discurso figurativo que había de presentarse en las tarjas y cartelas se encuentra constituido por una serie de «citas» y remisiones al conjunto de toda la fiesta, cuyo sentido debía ser muy evidente para los propios colegiales y para los espectadores, los cuales restituían esta serie —con su lectura— en el conjunto simbólico. Así, una revisión de estas figuras arroja una gran profusión del emblema del «Iesus» (jeroglíficos I, XXIV...); de objetos religiosos —el cilicio, el rosario... (III)-; de objetos de la realidad cotidiana traspasados de un sentido simbólico, que permite, a través de la clave tropológica, evidenciar los episodios biográficos en la vida de San Ignacio —la sierra y la pierna (II)/ un tintero y una pluma (XXXII)- ... (48). Sin embargo, también hay que constatar la existencia en esta serie de algunos jeroglíficos que podían presentar alguna dificultad, por cuanto remiten a un contexto mitológico. Es el caso del jeroglífico XII:

Al extasis que tuvo en Manresa

PINTOSE Hercules levantando de tierra á Anteon.

Qua sursum sunt sapite, non qua super terram. Ad Colossen. 3.

Contalde por muerto al mundo

pues el alma en esta guerra

haze al cuerpo perder tierra. (49)

O se encuentra particularmente desconexionado en sus diferentes niveles, como en el jeroglífico VII:

A los escrupulos, que vencio con hambre de siete dias, y dando parte à su confessor.le mando comer.

(47) Los lemas, de filiación exclusivamente bíblica, remiten a pasajes conocidos de: Apocalipsis (jeroglífico I); A los Romanos (II); San Mateo (III); San Mateo (IV); A los Efesios (V); San Juan (VI); Reyes (VII); San Juan (VIII); Gregorio Papa (IX); A los Gálatas (X); Amós (XI); A los Colosenses (XII); Sabiduría (XIII); El Cantar de los Cantares (XIV); Génesis (XV); El Cantar de los Cantares (XVI); Proverbios (XVII); Lucas y II A los Corintios (XVIII); Cantar de los Cantares (XIX); San Juan (XX); San Mateo (XXI); Cantar de los Cantares (XXII); Sabiduría (XXIII); A los Hebreos (XXIV); Salmos (XXV); Exodo (XXVI); Génesis (XXVII); San Juan (XXVIII); Salmos (XXIX); A los Hebreos (XXX); Hechos de los Apóstoles (XXXI); Malaquías (XXXII); San Lucas (XXXIII).

(48) Para el estudio de la interpretación simbólica del objeto real, dentro del código de las artes plásticas del Siglo de oro, véase, J. Gállego, *Visión y símbolos...*, 222-78.

(49) Alonso de Salazar, *Fiestas que hizo el insigne collegio...*, Fol, 79 v.

PINTOSE un castillo con cinco torres, y á la puerta un hombre pálido hincado de rodillas, y cruzados los brazos.

Surge comede, grandis en tibi restat via. 3.
Reg. 19

Ya puede entrar provision
al vencido
pues por hambre se ha rendido. (50).

Singularizados, en tanto que jeroglíficos, por la precisión realista de sus imágenes, por la no-representación de la totalidad del cuerpo humano y por el sentido moral y ejemplificador que se deposita en estas escenas esquemáticas de la vida de San Ignacio, el *Discurso en Hieroglíficos a la vida de San Ignacio...* existe finalmente en tanto que es susceptible de integrarse en un conjunto simbólico superior, que lo comprende y hasta cierto punto lo determina.

La funcionalidad originaria de este *Discurso...*, refugiado en el área dedicada al certamen poético en el libro de A. de Salazar, *Fiestas que hizo...* (51), no podemos olvidar que fue la de apoyar — como texto y como imagen — un programa iconográfico complejo. Este, a su vez, es generado de la misma matriz originaria de todo proceso: la fiesta, la celebración conmemorativa de la beatificación de Ignacio de Loyola (52).

Las variantes que más tarde encontramos en la larga fortuna editorial que el *Discurso...* tuvo, obedecen a esta disponibilidad con que lo utilizó su autor, Alonso de Ledesma, según vaya a integrar las páginas de una relación impresa, o esté destinado a ser colgado — en cartelas, colgaduras, banderas..., como objeto de una decoración simbólica, en cuyo fondo late siempre la exaltación jesuítica.

El libro de Alonso de Salazar, en este sentido, sirve para fijar los detalles de una arquitectura efímera que existió, y que tenía en el jeroglífico uno de sus elementos fundamentales. La importancia de és-

(50) *Ibidem*, 79 r.

(51) J. Gállego (*Visión y símbolos...*, 129-32) estudia los libros de descripción de fiestas y ceremonias como instrumentos de difusión de la cultura simbólica. Hay referencia especial a la «relación» de Alonso de Salazar.

(52) Véase la idea de la fiesta como matriz de la obra de arte en el reciente libro de H. Bauer, *Historiografía del Arte* (Madrid 1981), 68 y ss.

te como «fondo decorativo» en determinadas celebraciones de tipo barroco se evidencia en otros libros de descripciones de fiestas, como el de Francisco Roys (53) o, más próximo al de Alonso de Salazar, el *Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la muerte de la Emperatriz Doña María de Austria...* (54). En todos ellos, los jeroglíficos, también los emblemas, las alegorías pintadas y las inscripciones ocupan una posición nuclear y delatan una preeminencia de la cultura de la imagen simbólica, en el seno de la sociedad española del siglo XVII, que A. Maravall (55), J. Gállego (56) y P. Pedraza (57), entre otros investigadores, se han preocupado de señalar.

Esta obra de Alonso de Ledesma, finalmente, se encuentra dotada de un sentido de circularidad que obliga a leerla/mirarla inscrita en un circuito —no precisamente aleatorio—, conducido desde el jeroglífico que abre la serie, y que alude al escudo de armas de la familia de San Ignacio, hasta el que la clausura y le presta su sentido al conjunto: el dedicado a la misma beatificación. Esta circularidad, que entra en dialéctica con el resto del programa iconográfico trazado para aquella ocasión (un jeroglífico, resumen de todos los demás, instalado como «broche» en el sotocoro de la iglesia; un castillo alegórico; una psicomaquia a cargo de los colegiales...), está concebida a modo de recorrido de piedad; mediante él, se suscitan los afectos de un público, al que se trata también de impresionar mediante un despliegue de ingenio y de piedad. Es más,

(53) *Pyra real que erigió la maior Athenas a la maior Majestad... (Salamanca 1666)*. Roys justifica así la inclusión de jeroglíficos en la arquitectura efímera: «Amaron siempre los grandes ingenios a los caracteres egipcios; así por saber que en ellos viven las ideas con alma de prácticos colores, como porque es gloria del poeta robar la oreja con el ritmo, y los ojos con la simetría, por esto serán muy bien recibidos los hieroglyphicos para insignias de las banderas de este real entierro» (p. 52) y, más adelante, «De todos son bien vistos, y con razón, los caracteres egipcios, que se introducen mejor que por las orejas, las noticias por los ojos, las palabras hablan al oído, las pinturas a la vista, y mueve mucho más lo que se ve, que lo que se escucha. Bien pudo Dios, como omnipotente, dar lenguas a los cielos, ya que les encargó que pregoneros de sus glorias publicasen sus alabanzas... Publiquen mudamente sus elogios, que de mejor rethórica gozan los ojos, que los oídos, y dice más, aunque enigmáticamente, una pintura que muchas lenguas» (p. 433).

(54) (Madrid 1603). La edición reproduce treinta y cuatro jeroglíficos, los cuales tuvieron un papel preponderante en estas *Honras*.

(55) Véase, especialmente, «La literatura de emblemas...», 183.

(56) *Visión y símbolos...*, 129 y ss.

(57) «Breves notas sobre la cultura...», 181-92.

(58) Sobre la virtualidad mnemotécnica que la «compositio loci» genera, véanse mis artículos, «La Compañía de Jesús: imágenes y memoria», *Hiperión*, 3 (1978), 62-72; «El Comulgatorio de Baltasar Gracián y la tradición jesuítica de la *compositio loci*», *Revista de Literatura*, 85 (1981), 5-18, y «Comulgatorio de Gracián: una retórica de la piedad *Studia Philologica Salmanticensia*, 7 (1983), 223-56

en la estructura interna de estos treinta y tres jeroglíficos hay una estrategia mnemotécnica —una especie de «compositio loci» esquemática (58)— que opera a través de imágenes y textos percusivos (59). Su finalidad primera fue, no lo podemos dudar, enriquecer con su presencia unos espacios simbólicos consagrados a evidenciar —más a través de la imagen que de la palabra— el universo de valores que habían determinado la creación misma de la Compañía de Jesús.

(59) G. Ledda (*Contributo allo studio...*, 32) ha señalado, e ilustrado con un texto de Pedro Mejía, la utilización de emblemas, empresas y jeroglíficos, incluidos dentro de un «Ars memorativa». Por nuestra parte, podemos citar el texto de Saavedra Fajardo que sirve de preludio a su *Idea de un Príncipe político-cristiano representada en cien empresas*: «Propongo a V.A. — escribe Saavedra— la *Idea de un Príncipe político-cristiano*, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de Vuestra Alteza en la sciencia de reinar, y sirvan las figuras de *memoria artificiosa*». F.A. Yates (*El arte de la memoria* — Madrid 1974—, 441 y ss.) ha puesto en evidencia el pensamiento de Leibniz, en lo que se refiere al arte de la memoria, cuyas imágenes el filósofo homologaba a los jeroglíficos egipcios y a la escritura ideográfica china. Por otra parte, las «notae» leibnizianas (ayuntamiento de la imagen de una cosa sensible con la cosa que se ha de recordar) tienen la configuración de los jeroglíficos (Vid. R. Taylor, «Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus», *Baroque Art: The Jesuit Contribution* — New York 1972—, 91 y ss.) Sobre este tema puede también consultarse, P. Rossi, *Clavis Universalis* (Milan-Napoli 1960); Vasoli, «Immagini e simboli nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del 500», *Studi sulla cultura del Rinascimento* (Bari 1968), 345-85 y, en un sentido muy restringido, E. Vance, «Roland and the Poetics of Memory», *Textual Strategies* (London 1980), 374 y ss.