

# LOS JEROGLÍFICOS DE LA IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN DE SEVILLA (I) THE HIEROGLYPHICS OF THE CHURCH OF “LA ANUNCIACIÓN” IN SEVILLA (I)

## Resumen

La iglesia de la Anunciación fue en su día templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla. El programa emblemático de la cúpula (ca. 1756-1767) está compuesto por una serie de 16 jeroglíficos, cuyo objetivo es una apología de la Compañía de Jesús y su carisma. La presente primera parte del estudio aborda las cronología e inicia el análisis iconográfico de este programa con base, entre otras, a dos referencias jesuíticas esenciales: Carlo Bovio y Jacobus Boschius.

## Palabras Clave

Antonio de Solís, Emblemática, Iglesia de la Anunciación, Jeroglíficos, Sevilla.

## Rafael García Mahiques

Universitat de València  
Facultad de Geografía e Historia  
Departamento de Historia del Arte  
Valencia, España

Es Catedrático de Historia del Arte la Universitat de València, y especialista en Emblemática, distinguiéndose en la reflexión metodológica aplicando los principios de la iconología al estudio de este fenómeno cultural del Barroco. Actualmente es presidente de la Sociedad Española de Emblemática. También es autor de diferentes estudios sobre iconografía y dirige el grupo de investigación “APES. Imagen y cultura”.

## Abstract

The Church of the Annunciation was once the temple of the *Casa Profesa* of the Company of Jesus in Seville. The emblematic program of the dome (ca. 1756-1767) is composed of a sequence of 16 hieroglyphics, whose objective is an apology for the Society of Jesus and his charism. The present first part of the study deals with the chronology and initiates the iconographic analysis of this program based, inter alia, on two essential Jesuit references: Carlo Bovio y Jacobus Boschius.

## Key Words

Antonio de Solís, Emblematics, Church of “La Anunciación”, Hieroglyphics, Seville.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 6-II-2017  
Fecha de revisión: 11-V-2017  
Fecha de aceptación: 5-VI-2017  
Fecha de publicación: 30-VI-2017

## LOS JEROGLÍFICOS DE LA IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN DE SEVILLA (I)

La iglesia de la Anunciación de Sevilla, que fue en su día templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla es un edificio del Renacimiento, realizado de acuerdo con el modelo de la Contrarreforma: planta de cruz latina de una nave con tramos cuadrados cubiertos con bóvedas vaídas, amplio crucero no sobresaliente, con bóvedas de cañón en cada uno de sus brazos, al igual que la capilla mayor o presbiterio, y en el centro una cúpula semiesférica rematada con una linterna. El coro se sitúa a los pies, en alto, sobre un gran arco escarzano. De acuerdo con Alfredo J. Morales, a quien remitimos para los datos históricos esenciales sobre esta iglesia, las obras se iniciaron en 1565 y concluyeron en 1579, y fueron obra de Hernán Ruiz “el Joven”<sup>1</sup>. Esta iglesia tiene un interesante ornato de carácter emblemático que se compone de tres partes: la cúpula, más cada una de las bóvedas del crucero. Nos interesa aquí poner la atención en el programa de la cúpula, más complejo que los correspondientes a cada uno de los brazos del crucero, mucho más sencillos, de los cuales nos podremos ocupar en un posterior estudio.

Es difícil establecer la datación de todos estos programas visuales. En la minuciosa memoria que realizó el jesuita Antonio de Solís de todas las facetas, humanas y materiales, de la vida de la Casa Profesa de Sevilla desde su fundación en 1550 hasta 1755, año en que concluye su redacción, no existe mención alguna sobre la disposición de toda la ornamentación que nos ocupa<sup>2</sup>. Tal cosa no deja de llamar la atención, ya que en dicha memoria se mencionan todas y cada una de las innovaciones que va teniendo la iglesia, dando cuenta de los retablos e imágenes que se van introduciendo. Sobre la cúpula, solamente se mencionan sus estucos y dorados dentro del conjunto del remozamiento de la iglesia, en las noticias correspondientes al año 1616, mas sin ninguna mención a programa visual alguno<sup>3</sup>.

Por todo ello, a falta de disponerse de documentación fehaciente, no tenemos más remedio que tratar de aventurar su datación a partir de una hipótesis fundada sobre dos umbrales —inferior y superior—, que serían: 1756 año siguiente a la conclusión de la obra de Solís, y 1767, año de la expulsión de los jesuitas y fin de esta etapa, pues

el edificio de la profesa pasó a ser la Universidad de Sevilla (1771-1954), época de la que no cabe esperar que se ordenara ningún programa de esta índole. En ello hay una segunda razón esencial que nos permite aún más apostar por esta cronología, y es el terremoto ocurrido el 1 de noviembre de 1755 (terremoto de Lisboa), del que el propio Solís da aún noticia, y que afectó a la cúpula:

*“Ocurrió ser en la hora en que debía el sacerdote que saliese a decir la [Misa] en el altar del Señor San Francisco Xavier con cuya variación dejó la gente el puesto ocupado y baxó al cuerpo de la iglesia en que había de decir: coyuntura en que siendo el terremoto perecerían gran número de personas al caer de la Linterna de la cúpula en el plan de la misma Capilla que constaba de formidables piedras y sillares la mayor parte; (...)”<sup>4</sup>.*

Aunque Solís parece que trata de minimizar los daños, afirmando que *“reparado en breve el templo, volvió a servir como si nada hubiese pasado el día 2 de diciembre a las solemnes vísperas de San Francisco Xavier”*, todo parece indicar que los daños realizados en la cúpula fueron importantes<sup>5</sup>. Con lo cual, cabe suponer con fundamento que debió de ser dentro del plan de la reparación (o reconstrucción) de la linterna, cuando se adecentaría la cúpula disponiéndose el programa visual de carácter emblemático que nos ocupa. Con todo cabe también remarcar que el estilo de las cartelas y resto de motivos ornamentales de la cúpula obedece completamente al Barroco de las primeras décadas del siglo XVIII sin concesiones aún al Rococó, lo que nos puede también hacer dudar de la cronología propuesta, pero es muy verosímil mantener dicha datación ante la ausencia de información en el manuscrito de Solís, como se ha indicado. Por otro lado, tenemos constancia de que este programa visual pasó por una intervención en los años 70 del siglo XX, momento en que sufrieron una reforma las pechinas de la cúpula —se hizo desaparecer el emblema de la Compañía, substituyéndolo por un motivo vegetal—, y momento también en que supuestamente se

aplicó un barniz a toda la cúpula que ha terminado oxidando, afectando al aspecto que actualmente tiene el conjunto<sup>6</sup>.

No es nuevo el hecho de que se dispongan discursos visuales de tipo emblemático en las iglesias jesuíticas. Un importante precedente de este programa sevillano es el conjunto desarrollado en la iglesia jesuítica de Córdoba (Argentina), del cual me ocupé ya hace unos años<sup>7</sup> y otros estudiosos lo han hecho más recientemente<sup>8</sup>. Este programa de Sevilla está compuesto básicamente por un conjunto de 16 jeroglíficos, cuyo objetivo no parece otro que una apología de la Compañía de Jesús proclamando sus virtudes y sus rasgos distintivos o carisma. No debemos olvidar que en estos momentos asistimos a la crisis más grave que atraviesa la Compañía desde su fundación. A mediados del siglo XVIII los jesuitas son combatidos en todas las monarquías del mundo católico, en donde se abrían paso las políticas regalistas. En Portugal fueron expulsados en 1759, Luis XV los había expulsado de Francia en 1762, y Carlos III los expulsará de España en 1767. Como orden religiosa, la Compañía será suprimida por el papa Clemente XIV en 1773. Por lo tanto, habría que situar el presente programa verbo-visual en unos momentos en los que se está imponiendo una defensa de la Compañía de Jesús, cuya existencia misma está siendo discutida por los regalistas en el contexto del despotismo ilustrado. En este sentido, los jesuitas aprovecharían la decoración de la remodelada cúpula de esta iglesia para disponer un programa que iría destinado a ser exponente de la virtud jesuítica. La forma verbo-visual del jeroglífico combinado con las imágenes de los principales santos jesuitas, ayudaría a los predicadores a instruir a los fieles congregados en el templo sobre las bondades jesuíticas. Se trataría de un buen ejemplo de lo que Fumaroli denomina *“asianismo jesuítico”*, un juego retórico destinado tanto a complacer como a persuadir, implicando para ello todos los recursos de la *elo-cutio* retórica. Este autor opone el *“asianismo”* de los jesuitas, destinado a las masas de fieles,

al “aticismo” propio del jansenismo y las corrientes cultas minoritarias, cultivado con cualidades estilísticas diferentes<sup>9</sup>.

La cúpula se encuentra aquí dividida, mediante un juego de meridianos y paralelos, dando lugar a una serie de sectores, o “gajos” en el sentido vertical. Cada uno de estos sectores, consta de cuatro registros que de abajo hacia arriba se conforman de este modo: el primero corresponde a los jeroglíficos que son objeto del presente estudio; en el segundo observamos diferentes efigies a medio cuerpo de una serie de personajes correspondientes a santos de la Compañía de Jesús, excepto en pocos casos donde aparece el anagrama o emblema de la Compañía dentro de una especie de ostensorio; en el tercero, de modo uniforme, aparecen en medio de una cartela, las cabezas con dos alas de pequeños

ángeles infantiles; por último en el cuarto registro se acomoda una caprichosa ornamentación con cartelas y roleos sin contener imagen ninguna. Debe de ser advertido que de la serie de santos jesuitas efigiados, su mal estado no permite identificarlos con claridad, por lo que nos vamos a centrar aquí exclusivamente en el programa emblemático de los jeroglíficos. Cada uno de éstos consta de una *pictura*, un *motto* latino más un cartel que hace las veces de un epigrama en una colección emblemática típica. Este cartel consta siempre de dos palabras latinas, de las cuales la primera es siempre la misma: SOCIETAS, referida a la Compañía de Jesús, y la segunda da cuenta de la cualidad propia de que el jeroglífico quiere ser exponente: PAUPER, CASTA, OBEDIENS..., etc. Evidentemente, esta segunda palabra nos ofrece la clave interpretativa principal del emblema o empresa.



Fig. 0. Panorámica de la cúpula y registros del sector tercero.

No resulta fácil la lectura de este programa emblemático. Es probable que existiera algún compendio escrito donde se describiera y detallara el sentido concreto de cada elemento, así como el sentido del conjunto. No conociendo, por el momento, nada que explicita estas cuestiones, no tenemos más opción que tratar de aproximar el alcance significativo de esta retórica mediante un cotejo con fuentes indirectas procedentes de la tradición emblemática, que bien podrían también haber funcionado como fuentes directas. Si bien esto último solamente lo podemos conjeturar, lo cierto es que hay dos obras de referencia cuyas coincidencias las hacen merecedoras de poder ser consideradas como inspiradoras del programa de la cúpula. La primera es la obra del jesuita Carlo Bovio *Rhetoricae suburbanum*, Roma, 1676; la segunda es la *Symbolographia* del también jesuita Jacob Bosch,<sup>10</sup> que básicamente recoge en su obra una gran colección de artificios emblemáticos de diversa procedencia, entre los cuales están los que publicara anteriormente el citado Carlo Bovio. Algunos de los jeroglíficos procedentes de estas obras se repiten en la cúpula de Sevilla sin más mediación, pero no siempre es así. En otros casos, la clave principal que delata la relación con estos repertorios emblemáticos radica en los motes latinos de estos jeroglíficos. Aquí en Sevilla observamos la curiosa coincidencia de muchos de los motes procedentes de empresas o emblemas procedentes de Bovio —y repetidos por Bosch—, más con la particularidad de figurar aquí en Sevilla con una *pictura* diferente, muchas veces difícil de entender o explicar por permanecer oscura la metáfora. Esta última circunstancia nos ha hecho a veces dudar mucho del sentido de cada jeroglífico pintado en esta cúpula, hasta el punto de creer estar, en bastantes casos, ante un auténtico ejercicio de desciframiento, en pleno sentido de la expresión. Con todo, debemos pensar que estos jeroglíficos debieron quedar muy claramente explicados en su día desde el púlpito y fijados en la memoria de los fieles escuchantes.

Dicho esto, pasaremos al análisis de cada uno de los jeroglíficos. Para ello nos vamos a servir de una “extensionalización” de su contenido remitiendo fundamentalmente a los citados libros de emblemas jesuíticos de Carlo Bovio (edición de 1676), y de Jacobus Boschius (edición de 1702), sin que ello nos invalide poder referenciar otros libros de emblemas presentes en la tradición verbo-visual hispana.

**JEROGLÍFICO 1. Imagen: árbol con retoños cargado de frutos. Cartel: SOCIETAS PAVPER. Mote: DEFLORESCEN[T] CADVN[T]QVE**

Este jeroglífico se basa en un tópico que la tradición emblemática de los jesuitas suele aplicar a san Francisco Javier. Nos lo presenta Carlo Bovio<sup>11</sup>, en cuya *pictura* aparece un árbol cargado de frutos del que caen sus hojas y flores, bajo el mote: “*Deflorescendo fit frugi*” [Desprendiéndose de las flores se hace frugal], indicando que con el desprendimiento de las cosas, el hombre transita hacia la virtud de la templanza o la moderación. Explica que la sobriedad, unida al desprecio de las vanidades mundanas, dan como fruto una vida mejor<sup>12</sup>. Más tarde Jacobus Boschius se hará eco de esta misma empresa<sup>13</sup>. Con este artificio emblemático, pues, se quiere significar la pobreza o templada moderación de la Compañía de Jesús, como reza el cartel: “*Societas pauper*”.

Con este mote, que debe ser corregido ortográficamente como ha quedado señalado: “*Deflorescent caduntque*” [se marchitan y caen], este jeroglífico se asemeja al concepto aplicado a san Francisco Javier, si bien se centra en poner más de relieve la caducidad de las cosas del mundo, como expresión de una *vanitas*.

En el cuadro superior de este sector, se nos muestra una especie de ostensorio en forma de sol y envuelto de flores y frutos, entre los que destaca un racimo de uvas. Es evidente el reclamo eucarístico de esta imagen, pero llama



A

Fig. 1A. Jeroglífico 1: *Deflorescent caduntque*.



B

Fig. 1B. Carlo Bovio: *Deflorescendo fit frugi*.

la atención el hecho de figurar en el interior las letras M y A, referidas son duda a María, que bajo el misterio de la Anunciación (o Encarnación), da titularidad al templo. Sería pues un jeroglífico en el que se unen la Eucaristía y María como síntesis del misterio de la Encarnación de Cristo.

**JERÓGLÍFICO 2. Imagen: una estrella. Cartel: SOCIETAS CASTA. Mote: PRIUS MORI, QUAM FAEDARI**

El mote debe ser también aquí matizado, ya que conviene más la expresión “*prius*” que “*pruis*”, así como “*foedari*” que “*faedari*” —probables deslices ortográficos del pintor—, de modo que debería ser: “*Prius mori quam foedari*” [Antes morir que mancharse]. En la tradición emblemática, suele incluso ser más frecuente la definición del mote de este modo: “*Malo mori quam foedari*” [Más bien la muerte antes que el deshonor]. Estos motes suelen ir conforme a un concepto emblemático con la

*pictura* de la comadreja o armiño (lat. *mustela*), animal éste que antes se deja alcanzar por la muerte causada por hambre o la sed por no tener que manchar su preciosa piel blanca atravesando el cerco de suciedad que la envuelve<sup>14</sup>.

Sin embargo, resulta aquí complejo hacer encajar este concepto con la estrella como *pictura*, puesto que no existe una clara tradición en este sentido. En la emblemática es esto absolutamente excepcional, lo que nos obliga a tratar de avanzar —con la obvia provisionalidad de este tipo de propuestas—, alguna interpretación plausible. En este sentido podría haber una alusión a la Virgen María, modelo de castidad para la Compañía: “*Societas casta*”. La “estrella del mar”, es un símbolo sobre María como guía del alma. El concepto se basa en la estrella polar, siempre fija en el norte como referente de la orientación de los marinos. De ahí que se la llame también específicamente *stella maris*. La manifestación de este símbolo mariano tiene su origen en un himno litúrgico conocido ya en



A

Fig. 2A. Jeroglífico 2: *Prius mori quam foedari*.



B

Fig. 2B. Nicolás de la Iglesia: *Stella maris*.

el siglo IX y que se sigue cantando en el Oficio divino, en las vísperas de las festividades dedicadas a la Virgen, cuya primera estrofa dice así: “*Ave, Maris stella, / Dei mater alma, / Atque semper Virgo / Felix caeli porta*” [Salve, Estrella del mar, / Madre de Dios, / y siempre Virgen / Radiante puerta del cielo]. Tendrá su impacto en muchos escritos medievales y pasará también a diversas letanías marianas incorporándose incluso a la visualidad del conjunto de símbolos de la *Tota Pulchra*, como es bien conocido. Dentro de la emblemática, conviene mencionar el jeroglífico “*Stella Maria*” del prior de la Cartuja de Miraflores Nicolás de la Iglesia, cuya *pictura* presenta una estrella sobre el mar. Comenta así su autor: “*El nombre de la Virgen es Maria. Y Maria, como todos saben, quiere decir: Estrella del Mar. (...) previno [Dios] contra el peligro, el remedio, y para consuelo de los que intentarían surcar mares, y descubrir carreras de Indias, en que era forçoso topar con escollos de borrascas, y con armadas de vientos, fijó en el cielo una estrella que fuesse Norte de todos los navegantes*”<sup>15</sup>.

**JEROGLÍFICO 3. Imagen: flores de girasol vinculadas a un único tallo. Cartel: SOCIETAS OBE- DIENS. Mote: VISSA DOCET CVRSVM**

48

Nuevamente debe de ser corregida la grafía del mote, el cual debería ser: “*Visa docet cursum*” [observada, enseña el trayecto]. También estamos ante el caso de un mote cuya tradición emblemática asocia a otro objeto gráfico: la brújula (*pyxis nautica*). Carlo Bovio, en otro de los emblemas referidos a san Francisco Javier,<sup>16</sup> bajo este mismo mote dispone una brújula, en medio de un paisaje con la estrella polar al fondo, proponiendo a este santo jesuita como modelo de vida santísima, siempre atento a Dios, mostrando el camino de la salvación a los gentiles<sup>17</sup>. También J. Boschius en una empresa —que no presenta en la tabla de grabado—<sup>18</sup> seguirá aquí los pasos de Bovio<sup>19</sup>. El *Imago Primi Saeculi* también nos presenta un emblema con la brújula y la estrella polar, con el mote “*Haec Cynosura mihi*”, referida a las misiones de los jesuitas: “*Societatis in Missionibus, Pontificis voluntati obsecundat*”<sup>20</sup>.



A

Fig. 3A. Jeroglífico 3: *Visa docet cursum.*



B

Fig. 3B. Carlo Bovio: *Sentit et occultum.*

Mas lo que cambia en el presente jeroglífico sevillano es la *pictura*, consistente aquí en una extraña planta con cuatro flores, cuya identificación no admite la vía de la verosimilitud con un modelo real, sino que más bien esta verosimilitud se supedita tanto al modelo gráfico que la pudo inspirar como al discurso visual o concepto que se pretende aquí manifestar. En este sentido solamente cabe tener en cuenta el código visual del girasol, una planta utilizada en la tradición emblemática para formular conceptos semejantes o próximos al que acabamos de referir sobre la brújula y la estrella polar<sup>21</sup>. Sin salir de la obra de Carlo Bovio *Rhetoricae suburbanum*, que se nos revela como una de las probables fuentes emblemáticas de este programa, tendríamos el emblema del girasol bajo el mote "*Vestigia Solis adorat*" [Adora los pasos del sol],<sup>22</sup> dedicado a santa Rosa de Lima, a quien se la compara con esta planta por haber permanecido atenta a Dios a lo largo de su vida, como esta flor lo está por el sol<sup>23</sup>. Este mismo rector jesuita nos presenta también un emblema dedi-

cado a san Francisco de Borja consistente en un girasol orientado hacia un sol que se encuentra oculto por unas nubes, bajo el mote "*Sentit et occultum*" [Percibido y oculto]<sup>24</sup>, referido a la presencia divina de Cristo en la Eucaristía, sin indicio aparente, pero sentida o percibida en su plena realidad<sup>25</sup>. Lo vuelve a repetir J. Boschi<sup>26</sup>. Este emblema sobre el tema eucarístico podría cuadrar incluso como fuente por el hecho de ser presentada una custodia con el anagrama de la Compañía de Jesús grabado en el centro de la Hostia, en el recuadro superior correspondiente a este jeroglífico dentro de la cúpula.

Mas esta relación con la Eucaristía no lo dice todo, ya que aún nos cabe mencionar otra fuente que justificaría la *pictura* del girasol como emblema de la obediencia al Sumo Pontífice, profesada como cuarto voto por los jesuitas, lo que nos justificaría el cartel de este jeroglífico: "*Societas obediens*". En este sentido cabe mencionar el emblema del girasol con el mote "*Respicit astrorum regem*" [Mira al rey de los astros],



entre la magna colección de la obra *Imago primi saeculi Societas Iesu*,<sup>27</sup> en cuyo encabezamiento se expresa con claridad el concepto: “*Quartum Societatis votum, obedientia Summo Pontifici*”.

Solamente nos resta aclarar la cuestión de la verosimilitud de la representación del girasol en el presente jeroglífico de los jesuitas de Sevilla. Para ello debe ser tenido en cuenta que el girasol es una planta procedente del Nuevo Mundo y por lo tanto no muy conocida hasta que se generalizó su cultivo avanzado ya el siglo xx. Así pues, los grabadores de los emblemas tendrían que recurrir a dudosa información para concretar su real apariencia, que solamente se observa correctamente representada en pocos casos, como en el *Imago Primi Saeculi*, o en la *Symbolographia* de J. Boschius. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las representaciones de la citada obra de Carlo Bovio, donde el girasol se nos muestra siempre a modo de una genérica flor de abundantes pétalos pequeños. Por lo tanto, no debe de extrañar que el pintor del jeroglífico sevillano se inspirase en algún grabado seme-

jante para concretar el aspecto de esta planta, que aquí aparece como una rosa envuelta por una corona de hojas verdes. En otras palabras, el pintor probablemente no debió ver nunca un girasol real. Además, el hecho de presentarlo como una planta con múltiples flores, cuando en realidad cada planta desarrolla solamente una flor —umbela o involucre, como el de las margaritas— podría obedecer también a querer significar la pluralidad de individuos que conforman la Compañía de Jesús.

**JEROGLÍFICO 4. Imagen: dos palomas sostienen con el pico una rama de olivo. Cartel: SOCIETAS MISSA. Mote: PRO CHRIS[T]O LEGATIORE FVNGIMVR.**

El mote del jeroglífico propuesto aquí, donde aún cabe alguna corrección, pues debe decir: “*Pro Christo legatione fungimur*” [Somos embajadores de Cristo], tiene un indiscutible origen en las cartas de san Pablo: “*Pro Christo ergo legatione fungimur, tamquam Deo exhortante per nos. Obsecramus pro Christo, reconciliamini*



A



B

Fig. 4A. Jeroglífico 4: *Pro Christo legatione fungimur*.

Fig. 4B: Carlo Bovio: *Emergere nunciat orbem*.

*Deo*” [Somos, pues, embajadores de Cristo, como si Dios exhortara por medio de nosotros. En nombre de Cristo os suplicamos: ¡reconciliaos con Dios!] (II Cor 5,20). Por tanto, el concepto, unido también al cartel “*Societas missa*”, queda referido al carisma misionero de la Compañía de Jesús, para lo cual concuerda el recurso retórico-visual de las palomas con el ramo de olivo. Esta *pictura* se basa en el tradicional símbolo bíblico de la paloma que envió Noé y regresó con un ramo de olivo como signo de la paz establecida por Dios tras el castigo del Diluvio (Gn 8,11).

La originalidad del jeroglífico radica aquí en ser dos las palomas, aspecto significativo de la pluralidad de los enviados, con referencia a los jesuitas que se aúnan en una misma misión. Aunque este símbolo posee una vasta tradición literaria y visual, solamente cabe ahora indicar que, como tópico emblemático, también goza de cierta tradición. En España cabe únicamente recordar a Juan Francisco Villava, en su empresa “*post nubila*”, como tipo de Cristo, que “ansi como la Paloma bolvió al arca sobretarde con el ramo, tambien sobretarde fue, quando apareciendo a sus Discipulos les dixo, paz con vosotros”<sup>28</sup>. Una empresa similar se encuentra en Picinelli,<sup>29</sup> bajo el mote “*Post nubila et imbres*”, referida también a la paz.<sup>30</sup> Por su parte Carlo Bovio propone también una empresa con la paloma con el ramo de olivo dirigiéndose al arca de Noé cuando las aguas comienzan a remitir, con el mote “*Emergere nunciat orbem*” [Anuncia al mundo emerger], y cuyo sentido es aplicado al papa Inocencio X como promotor de la paz<sup>31</sup>. También esta empresa está en la *Symbolographia* de Boschius<sup>32</sup>. En el escudo heráldico de este pontífice figura también la paloma con el ramo de olivo, pese a que se opuso a la paz de Westfalia al ser firmada por las potencias en 1648 sin la participación papal, paradoja ésta que únicamente puede explicarse por la voluntad de querer mostrarse este papa como pacificador.

El mote de este concepto emblemático ha llegado a ser ampliamente difundido también en otros contextos para significar la misión propia del sacerdote como embajador o enviado de Cristo. Así se expresaba, por ejemplo, el P. Carlos de la Rue<sup>33</sup> en su sermón para el quinto domingo de cuaresma: “*Él [Jesucristo] que os oye a vosotros, me oye a mi; tuvo razón San Pablo para decir de sí, y de todos los que son llamados al mismo ministerio, que son verdaderamente Embaxadores de Jesu-Christo*”: “*Pro Christo legatione fungimur*”<sup>34</sup>.

**JEROGLÍFICO 5. Imagen: orbe bajo una corona. Cartel: SOCIETAS IRREQUIETA. Mote: DE PROFUNDIS CLAMAVIT**

El mote propuesto en este jeroglífico deriva de los Salmos: “*De profundis clamavi ad te, Domine; Domine exaudi vocem meam*” [Desde lo más profundo te llamo a ti, Señor: ¡Señor, escucha mi voz!] (Sal 130,1-2). Acompaña al cartel: “*Societas irrequieta*” [Compañía inquieta] que unido también a la *pictura* consistente en un globo del cosmos bajo una corona, se puede referir a la vocación de alcanzar todo el mundo en su misión.

51



Fig. 5. Jeroglífico 5: *De profundis clamavit*.

La *pictura* nos resulta parcialmente confusa debido a que la parte izquierda se encuentra en mal estado de conservación.

**JEROGLÍFICO 6. Imagen: fuente. Cartel: SOCIETAS INSTRVENS. Mote: SATIS OMNIBVS VNVS**

El mote “*omnibus unus*” [basta uno para todos], no cabe duda que se refiere a la disciplina de la Compañía de Jesús, organizada toda bajo una sola autoridad que cumple la función de instruir o impulsar: “*Societas intruens*” [Compañía instruyente], lo que se puede interpretar también como la Compañía de Jesús como factor instructor del conjunto de fieles. El concepto parece tener relación con otro de los emblemas de Carlo Bovio<sup>35</sup> dedicados a san Francisco Javier. Bajo el mismo mote, su *pictura* consta también de una fuente cuyos chorros caen distribuidos en diferentes cántaros colocados alrededor del surtidor central (*fons influens*). En sentido estricto, se refiere a la inmensidad de bautizados a partir de la misión ejercida por el santo

jesuita, como reza su *explanatio* y su epigrama<sup>36</sup>. También tenemos este mismo emblema en la *Symbolographia* de Boschius.<sup>37</sup>

Carlo Bovio dedicó también un emblema al tema de la elección del prepósito general de la Compañía de Jesús<sup>38</sup>, con este mismo mote “*Satis omnibus unus*”, pero bajo la *pictura* de un horno de destilación cargado de recipientes de vidrio que recogían el líquido destilado por obra del fuego en referencia a san Ignacio, y en su lugar el prepósito general que debía de actuar como generador de la destilación<sup>39</sup>. De este mismo emblema se hará eco más tarde Ioannes Michaelis von der Ketten<sup>40</sup>.

El tema de la fuente aparece también en otros emblemas jesuíticos para significar otros conceptos en relación con esa llamada a los fieles como fuente de felicidad o de consuelo. Sería el caso de un emblema del conocido libro *Imago Primi Saeculi*<sup>41</sup>, con un mote que remite al profeta Isaías: “*Omnes sitientes venite ad aquas,*



A

Fig. 6A. Jeroglífico 6: *Satis omnibus unus*.



B

Fig. 6B. Carlo Bovio: *Satis omnibus unus*.

*venite, emite absque argento, & absque ullâ commutatione*” [¡Oh, todos los sedientos, id por agua, y los que no tenéis plata, venid, comprad y comed, sin plata, y sin pagar, vino y leche!] (Is 55,1), y como cartel informativo: “*Societas in proximorum solatium gratis se effundit*” [La Compañía se derrama gratuitamente en el consuelo inmediato].

En este caso, podríamos proponer que el jesuita efigiado en la cartela superior del presente jero-glífico podría ser san Pedro Canisio. Parece llevar en su mano un libro, alusivo al catecismo.

El presente análisis tendrá continuidad y conclusión en la segunda parte que contemplamos para el siguiente número de esta revista.

#### NOTAS

<sup>1</sup>MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal, 1996, págs. 91-94.

<sup>2</sup>SOLÍS, Antonio de. *Los dos espejos: historia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla durante sus dos primeros siglos 1550-1767* (transcripción, edición y notas de Leonardo Molina García). Sevilla: Fundación Focus Abengoa, 2010.

<sup>3</sup>Dice así Solís: “*La iglesia, que estaba solamente encalada, se blanqueó ese año con cal, yeso y polvo de mármol blanco que en italiano llaman estuco, dorándose los cornisas y pechinas, bóveda y cúpula: y en el cuerpo de la iglesia en mayor el epigrafe: María Concebida sin Pecado Original*”. SOLÍS, Antonio de. *Los dos espejos...* Op. cit., págs. 148-149.

<sup>4</sup>Ibidem, págs. 446-447.

<sup>5</sup>De acuerdo con otras fuentes, en dos informes contemporáneos consta que la linterna se derrumbó: “*de la Casa Profesa, lo más de su linterna se vino a plomo*”. Así mismo: “*la linterna de la Casa Grande de la Compañía se vino abajo toda*”. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro et al. *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*. Sevilla: Universidad, 1986, pág. 27.

<sup>6</sup>No dispongo de constancia documental de esto último y agradezco estas informaciones al Dr. Alfredo José Morales Martínez.

<sup>7</sup>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. “Fuentes para el programa emblemático en la iglesia de la Compañía en Córdoba (Argentina). El Imago Primi Saeculi”. *Lecturas de Historia del Arte (Ephialte)* (Victoria-Gasteiz), IV (1994), págs. 394-395.

<sup>8</sup>MORALES FOLGUERA, José Miguel. “Modelos iconográficos y emblemáticos de los ‘emblemas’ de la iglesia de la Compañía de la ciudad argentina de Córdoba”. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUASCH MARÍ, Yolanda; ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe (eds.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Atrio, 2015, págs. 190-203.

<sup>9</sup>Se trata, así mismo, de dos corrientes tradicionales de la retórica. FUMAROLI, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Flammarion, 1994, págs. 343 y ss.

<sup>10</sup>BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia Sive De Arte Symbolica Sermones Septem. Quibus accessit Studio & Operâ Ejusdem Sylloge Celebriorum Symbolorum In Quatvor Divisa Classes Sacrorum, Heroicorum, Ethicorum, Et Satyricorum Bis Mille Iconismis Expressa*, Augsburg, Ioannem Casparum Bencard. 1702.

<sup>11</sup>BOVIO, Carlo. *Rhetoricae suburbanum*, pars I, Roma, F. Tizzoni. 1676.

<sup>12</sup>En la página 3: “*Labentium rerum spe, ac seculi vanitate contempta, ad fructum melioris vitae convertitur. Arbor cum floribus humi deciduis. Deflorescendo fit frugi*». En p. 4, dispone Bovio el epigrama referido a san Francisco Javier: «*In monumenta tuae conspirant inclyta laudis / Ingenium, sanguis, gratia, fulgor, opes. / Inspice, Xavieri, tamen altius illa; caducos / Et flores, dices, illa quis esse neget? / Quid porro? Frugi deflorescendo fit arbor: / Totus, io, flores abijce, fructus eris*”.

<sup>13</sup>Explica así en página 25: “*A rerum caducarum contemptu ad meliorem vitam convertitur. Arbor, floribus in humum labentibus. L. deflorescendo fit frugi. Bovius*”.

<sup>14</sup>El concepto lo suelen presentar algunos emblemistas aplicado a situaciones diversas, aunque en su esencia no cambia. Así CAMERARIUS, Joachim. *Symbolorum et Emblematum*, Frankfurt, Ioannis Ammoni, 1654, pág. 83; cent. II, emb. LCCCXI, nos lo ofrece con la siguiente

*inscriptio*: “Omnibus antistat recti mens consciarebus: / Hoc bene emi vita tu quoque crede decus”. P. Giovio (*Dialogo dell’Imprese militai et amorose*, Lyon, Guglielmo Roviglio, 1559, págs. 30-31), nos lo presenta como la empresa de Fernando de Nápoles, hijo de Alfonso el Magnánimo, al tener que evitar mancharse las manos de sangre perdonando la vida de su pariente Mariano Marzano, duque de Sessa y príncipe de Rossano, tras la rebelión de éste. También nos lo ofrece Silvestro Pietrasancta (*De Symbolis heroicis*, Amsterdam, Janssonio-Waesbergios & Henr. Wetstenium, 1682, 30) sobre la misma empresa de Fernando de Nápoles. I. Typotius (*Symbola divina et humana Pontificum Imperatorum Regum*, Frankfurt, 1642: 60; t. I, tabla 27/5) lo refiere en cambio a Alfonso XI de Castilla y León. Con el mote “Potius mori quan faedari”, G.B. Pittoni (*Imprese di diversi prencipi, dvchi, signori, e d’altri personaggi et hvomini letterati et illvstri: con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*, Venecia, presso Francesco Ziletti, 1602, II, 27) refiere la empresa de Pompeo della Croce, “signor saggio e gentile, che mai non scende ad alcun’atto vile”. Así mismo el editor de la ed. manuscrita de Camerarius, cita algunas medallas renacentistas con este mismo concepto. En: CAMERARIUS, Joachim. *Symbola et emblemata, tam moralia quam sacra*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, ed. 2009, págs. 511-512.

<sup>15</sup>IGLESIA, Nicolás de la. *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen, y madre de Dios Maria Señora nuestra*, Burgos, Diego de Nueva y Murillo, 1659, pág. 46.

<sup>16</sup>BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 2; 4.

<sup>17</sup>En la página 3 dice: “Exemplo vitae sanctissimae, atque in Deum Semper intentae, Gentibus viam salutis ostendit. Pyxis náutica. Visa docet cursum”. En la página 5 dispone el epigrama: “Visa docet cursum spatiosa per aequora pyxis: / Hac duce, securum navita tendit iter. / Tu quoque Xavierium, Gangetidis incola terrae, / Aspice, sola Deus quem cynosura trahit. / Disce quod ore docet, quod vita monstrat. Olympi / Ad portum verax hic tibi pyxis erit”.

<sup>18</sup>BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia...* Op. cit., vol. I, pág. 352.

<sup>19</sup>En la página 25: “Exemplo sanctitatis, & doctrinâ Gentes convertit. Pyxis náutica. I. visa docet cursum. Bov.”.

<sup>20</sup>*Imago primi saeculi Societas Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*. Amberes, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1640, pág. 323.

<sup>21</sup>Sobre la tradición cultural convencionalizada sobre el girasol, en especial dentro de la emblemática cfr. mi anterior estudio sobre la emblemática botánica en el capítulo correspondiente a esta planta. En GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, Tesis doctoral, Universitat de València, 1991, págs. 243-263.

<sup>22</sup>BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 42; 1.

<sup>23</sup>En la página 43: “In omni vita Dei ductum amantissime observat Semper, & sequitur. Heliotropium. Vestigia Solis adorat”.

<sup>24</sup>BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 14; 5.

<sup>25</sup>En la página 15: “Sanctissimae Eucharestiae praesentiam, nullo eius ante aram indicio apparente, ex uno erga illam affectu in templo noscit, ac sentit. Heliotropium cum Sole nubibus operto. Sentit & occultum». El epigrama figura en la p. 17: «Sentit & occultum prono flos vértice Solem, / Astra per, & Caeli nubila, Solis amans. / Angte licet sacram lampas non fulgeat aram, / Sub dia sentit Borgia fruge Deum. / Quantum Amor a terre caelestis distat Amore! / Nulla illi lux est; hic sine luce videt”.

<sup>26</sup>En la página 17: “Eius Religio erga SS. Eucharistiam, quam non alio, quam Pietatis suae indicio, ubi asservaretur agnoscit. Heliotropium ad Solem nube tectum se vertens. L. sentit et occultum”.

<sup>27</sup>*Imago...*, pág. 140.

<sup>28</sup>VILLALVA, Juan Francisco de. *Empresas espirituales y morales (...)*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, págs. 33-35; emp. 10.

<sup>29</sup>PICINELLI, Filippo. *Mondo Simbolico*, Venecia, Nicolò Pezzana, 1678, lib. IV, cap. XX.

<sup>30</sup>PÉREZ LOZANO, Manuel. *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las empresas de Villava*. Córdoba: Universidad, 1997, págs. 97-98.

<sup>31</sup>BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 50; 3. En la página 52: “Post bellicos motus ad omen restituenda pacis Romanus Pontifex Salutatur. Columba eadem cum oliua ramo. Emergere nunciat Orbem». En el epigrama, en p. 53 se dice: “Euge: Columba redux emergere nunciat Orbem, / Numen in ultrices quem modo mersit aquas. / Martis & eluvies cum Romula mergeret arua, / Pamphilia advenit

*nuncia pacis Avis. / Fert oleae ramum: fuerit facer ille Minervae; / haec fuit a vero missa Columba love*". También figura otro emblema con la misma pictura y "*Omne legit ab optima*", en el mismo tratado de Bovio (1676: 126; emb. 1).

<sup>32</sup>BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia...* Op. cit., vol. III, pág. 875.

<sup>33</sup>RUE, Carlos de la. *Sermones del Padre Carlos de la Rue, predicador de Luis XIV. Rey de Francia. Traducidos al español*, Madrid, 1781, t. IV, pág. 3.

<sup>34</sup>En parecido sentido se pronunciará José Climent, obispo de Barcelona en su "Sermón XXXVIII de la Concepción de Nuestra Señora", en donde dice así: "No quisiera, señores, que en esta ocasión me mirarais con otro respeto, que con el de Ministro de Jesu-Cristo. (...) si bien comparezco a vuestra presencia con las insignias de una dignidad á que me elevó la divina providencia sin merecerlo; con todo, estos y semejantes motivos son muy débiles para conciliarme vuestra atención, comparándolos con el empleo que ahora exerzo de Ministro y Embaxador de Jesu-Christo. Empleo á la verdad el más honroso: título que san Pablo tomó para sí, y dio a los Predicadores del evangelio en su segunda carta á los Corinthios. *Pro Christo legatione fungimur* ». En CLIMENT, Joseph. *Sermones del Ilustrísimo Señor don Joseph Climent obispo de Barcelona*, Barcelona, Bernardo Pla, 1801.

<sup>35</sup>BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 6; 2.

<sup>36</sup>En la página 7: "*Duodena, et amplius centena hominum millia sua manu lustrali fonte abluit. Fons varios influens in urcéolos, et cráteres. Satis omnibus unus*". El epigrama consta en la página 8: "*Huc conchas, huc ferte cados: Satis omnibus unus / Fons indefecto flumine fundit aquam. / Fonte sacro decies centena, ducentaque solus / Abluit Indorum millia Xaverius. / Quid, Lector, mirare? / manu caelestis ab illa / Fluminis aeterno defluit amne Charis*".

<sup>37</sup>BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia...*, I, 453.

<sup>38</sup>BOVIO, Carlo. *Ignatius insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*, Chasteau, 1555, 172; emp. 58

<sup>39</sup>"*In stillatoriae machinae fornacula medius ignis inclusus dispositis circum vitris satis omnibus vnvs est. Vt destillatis sudoribus ipsi se in salutem eliquent proximorum, ab uno Ignatij igne, quem supremo Magistratui admotum sibi médium ststueré, Socij omnes calore[m] accipiunt*". El concepto es también semejante a un emblema con un mote muy próximo: «Labor omnibus unus» presentado por J. Camerarius (1654: 92, cent. III, emb. XC), sobre la *pictura* de un colmenar: "*Doctus aptum & studia & mores & et jurare volvati / Qui bene vult populis dicere jura suis*".

<sup>40</sup>KETTEN, Joanne Michaelae von der. *Apelles symbolicus exhibens seriem amplissimam symbolorum, poetisque, oratoribus ac verbi Dei praedicatoribus conceptus subministrans varios. Pars II*, Amsterdam, Janssonio Waesbergios, 1699, 228; lib. XVII, nº 12.

<sup>41</sup>*Imago...*, pág. 455.