

EL TRIUNFO COMO RETÓRICA VISUAL. LA SERIE EMBLEMÁTICA *PATIENTIAE TRIUMPHUS* THE TRIUMPH AS VISUAL RHETORIC. THE EMBLEMATIC SERIES *PATIENTIAE TRIUMPHUS*

Resumen

Bajo el título *Patientiae Triumphus*, el grabador neerlandés Dirck Coornhert compuso una serie de ocho estampas a partir de los diseños de Maarten van Heemskerck. Es un conjunto compuesto al modo de los *Trionfi* de Petrarca. *El Triunfo de la Paciencia* conforma la primera estampa, y en las siguientes lo hacen personajes bíblicos como *exempla* de esta virtud: Isaac, José, David, Job, Tobías, san Esteban y, por último, Cristo. Cada estampa, como un emblema, lleva un epigrama latino.

Palabras clave

Dirck Coornhert, Maarten van Heemskerck, *Patientiae triumphus*, Retórica visual, Símbolo.

Rafael García Mahiques

Universitat de València, España

Catedrático de Historia del Arte de la Universitat de València. Perfil investigador: Iconografía e Iconología; emblemática; patrimonio artístico en el ámbito del País Valenciano. Dirige el grupo de investigación: APES. *Estudis de Cultura Visual*. Presidente de honor de la Sociedad Española de Emblemática. Director de: *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 14/III/2024
Fecha de revisión: 27/III/2024
Fecha de aceptación: 28/III/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024

Abstract

With the title *Patientiae Triumphus*, the Dutch engraver Dirck Volckertsz Coornhert composed a series of eight prints inspired by the designs of Maarten van Heemskerck. The collection is composed following the style of Petrarch's *Trionfi*. The first plate in the series is *The Triumph of Patience*, and the remaining engravings utilize biblical characters as *exempla* of this virtue: Isaac, Joseph, David, Job, Tobias, Saint Stephen and finally, Christ. Similar to emblems, each engraving is accompanied by a Latin epigram.

Key words

Dirck Coornhert, Maarten van Heemskerck, *Patientiae triumphus*, Symbol, Visual Rhetoric.

Código ORCID: 0000-0002-9889-7228

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0008>

EL TRIUNFO COMO RETÓRICA VISUAL. LA SERIE EMBLEMÁTICA *PATIENTIAE TRIUMPHUS*

1. INTRODUCCIÓN

Una de las obras más sugerentes de Francesco Petrarca, *I Trionfi*, está estructurada mediante una sucesión encadenada de triunfos según el paradigma de los antiguos triunfos romanos, donde el ejército vencedor, con su general —o el mismo emperador— montando en un carro triunfal, exhibía a los reyes subyugados así como los trofeos, desfilando triunfalmente. Los *Trionfi* de Petrarca se basaban en “visiones” donde cada vencedor es superado por el siguiente. En el primero, *Amore* [Amor] avanza sobre un carro de fuego arrastrando tras él a dioses y hombres, el cual se enfrentará con *Pudicizia* [Castidad] —su amada Laura—, ayudada por las virtudes, que acabará triunfando sobre el Amor. En una tercera visión, *Pudicizia* es derrotada por *Morte* [Muerte], que habiendo arrancado un mechón del cabello de Laura, causará la muerte de ésta. En el cuarto, lo hará *Fama*, sobre ésta *Tempo* [Tiempo], y en el sexto y último triunfo *Eternità* [Eternidad]. Se ha definido todo este poema como “alegórico”, que por sí ya nos dice qué disciplina lo sustenta: la Retórica¹.

I Trionfi pasará también a la visualidad artística. Petrarca sólo configuró a la romana el

primer triunfo: Amor, sobre un carro triunfal, mientras que, en los restantes triunfos, los alegóricos protagonistas van a pie. Serán las ediciones posteriores las que acompañan el texto con estampas donde todos los triunfos van en carros. Los casos sobre su interpretación artística son innumerables, tanto en cantidad como en variedad icónica. Baste citar la tabla de Pesellino (ca. 1450. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), así como, ya en el Barroco, la serie grabada por Philips Galle a partir de Maarten van Heemskerck (ca. 1565)². Es evidente que cada triunfo conforma un ejemplo de “Retórica visual”, término que engloba también todas las manifestaciones de la emblemática, fenómeno verbo-visual propio de la Edad Moderna, cuando la vía de difusión cultural no son aún los medios de comunicación de masas.

La Retórica, desde la Antigüedad, fue una disciplina del lenguaje con el fin de articular la elocuencia persuasiva en la comunicación. Lo fue antes de la Modernidad contemporánea, cuando la cultura era privilegio de los estamentos superiores, de quienes el pueblo llano era imitador, y las artes se aunaban en la transmisión de unos valores con los cuales el poder modelaba la sociedad de modo jerarquizado:

clero y nobleza, descendiendo hasta el pueblo llano. En ello, la Retórica, concertaba las artes en un único discurso: tanto el lenguaje, como la visualidad artística, la música y el espacio conformaban una manifestación unitaria. Por ello, los recursos del *ornatus* retórico podían implicar tanto a la poesía, como a la imagen, e incluso concernía a la música.

Llegados aquí, es importante también diferenciar dos aspectos que suelen confundirse. Por un lado, se perciben los “recursos retóricos” del *ornatus* —el *exemplum*, la metáfora, etc.— y, por otro, el “símbolo”. No podemos aquí tratar en profundidad esta cuestión. Baste solo reparar en ello, ya que un mismo recurso retórico puede ser cualificado también como símbolo según la perspectiva de su consideración³. Verbigracia: el camello, sobre el que monta Isaac, que, desde el punto de vista de la Retórica, es un “símil”, pues, como animal de carga, es comparable a cómo Isaac cargó con la leña impuesta por su padre de camino al sacrificio (Gn 22,6). En el plano simbólico, el camello podría ser también la montura para atravesar el desierto, gracias a la cual se alcanza la esencia divina, por lo que el viaje en camello sería “símbolo” de la dura travesía para alcanzar los misterios divinos⁴. En realidad, esto último no sería aquí objetivamente el caso, puesto que el discurso visual solo pretende conformar el triunfo de la Paciencia, y no simbolizar travesía contemplativa alguna, o ¿quizás sí? proyectando una mirada más subjetiva. El nivel simbólico, por tanto, implicaría conceptos más amplios, como la relación del objeto simbólico con lo que serían los misterios divinos, suscitando una meditación cuya exposición mediante nuestro lenguaje resultaría muy compleja, en tanto que el símbolo permitiría un acceso por vía intelectual. La emblemática, sea dicho también, es un fenómeno típico de Retórica verbo-visual, donde pueden confluír aspectos simbólicos. Dependerá de los fines discursivos hacia los que se dirijan los conceptos significados, donde cabe también la mirada privativa del lector.

Sobre la emblemática cabe asimismo otra importante aclaración para terminar el presente preámbulo: no tenemos por qué aprehenderla circunscrita a normas, ya presentes en los siglos en que estuvo vigente, cuando se perfilaba qué eran empresas, jeroglíficos, emblemas *sensu stricto*, y otras modalidades, pues tal cosa únicamente importa a nivel morfológico. Por el contrario, debemos percibir la emblemática en un sentido amplio para poder vislumbrar mejor su manifestación dentro de la aludida unidad de las artes, principalmente en las dos que eran muy complementarias en la transmisión cultural: la imagen y la palabra. Por tanto, podemos considerar como emblemática y retórico-visual (verbo-visual) la serie de estampas *Patientiae Triumphus*, de que nos vamos a ocupar, y así lo es por presentar este doble perfil: un conjunto de *picturae*, cada una de ellas con un elaborado discurso verbo-visual al concurrir, con la imagen, un epigrama latino.

2. LA SERIE PATIENTIAE TRIUMPHUS

Son ocho estampas, con el *Triunfo de la Paciencia* como primera de ellas, encabezando un discurso amplio que incorpora a personajes, a modo de los *Trionfi* de Petrarca, como *exempla* de esta virtud: Isaac, José, David, Job, Tobías, san Esteban y Cristo. Es un modo bastante libre de representar los triunfos, ya que solamente desfilan en carro triunfal la Paciencia y Cristo; el resto cabalga directamente sobre animales pero con las mismas peculiaridades discursivas. El grabado de las planchas corresponde a Dirck Volckertszoon Coornhert sobre diseños de Maarten van Heemskerck. Se conservan tres impresiones. La primera (1559) no lleva aún el epigrama y claramente presenta los monogramas de los autores: *MH, inv[enit]* a la izquierda y, junto al número serial, a la derecha: *DVC f[ecit]*. La segunda impresión, del mismo año (1559), incorpora el epigrama y, en la primera estampa, consta Hieronymus Cock como editor e impresor: *H. Cock excud.* En la tercera impresión (1638), los monogramas de los autores han sido

ocultados y la primera estampa expone el título en una cartela, añadiendo un subtítulo: *Elegantissimis imaginibus expressus* [Expuesto con elegantísimas imágenes], haciendo constar: a la izquierda, como creador: *MHeenskerck inventor*, y a la derecha, como impresor: *Ioan. Galle excud.* Se ha pretendido ocultar la autoría del grabador, pues su nombre está también difuminado en la piedra cuadrangular sobre la que se asienta la Paciencia en la primera estampa, donde Coornhert había firmado con nombre completo. Así mismo esta tercera impresión presenta pequeños retoques sin afectar a aspectos esenciales.

Presentamos a continuación el análisis de cada una de las estampas, ilustrado con las de la segunda impresión (1559). El epigrama, en cada una, expone el sentido general, pero la retórica visual desplegada es mucho más rica en matices. Un análisis pormenorizado implicaría una extensionalización diacrónica de la tradición cultural convencionalizada, o codificada, profundizando en las fuentes, propósito que no podemos abordar aquí por razones de espacio. Bastará advertir los aspectos esenciales del discurso, indicando como objetivo del presente artículo, cómo se han articulado un conjunto de “recursos retóricos” —podemos denominarlos también “figuras retóricas”, término que suelen utilizar los rétores— en el ámbito de lo visual. Estos son los más relevantes:

- *Exemplum*: todo aquello que es apropiado para *delectare*, *docere* y *movere*, como una lección moral⁵; en el presente caso, cada uno de los protagonistas triunfantes de la serie son *exemplum* de la Paciencia.
- Metáfora: identificación de un término real con otro imaginario existiendo entre ambos una relación de semejanza; visualmente suele ser la misma cosa que un “emblema”, o un “atributo”, así los grilletes del estandarte de Isaac (fig. 2) serán, como atributo de Isaac, metáfora del sometimiento.
- Alegoría: sucesión de metáforas que juntas evocan una idea compleja; en el plano visual suele manifestarse como personificación alegórica, y en el *Triunfo de la Paciencia* (fig. 1), son alegorías: la Paciencia misma, la Esperanza, el Deseo y la Fortuna, definidas cada una con diferentes “atributos”.
- Símil: comparación de un término real con otro imaginario que se le asemeja en alguna cualidad. Una de las modalidades —no la única— es la comparación de procesos humanos con fenómenos del mundo animal; el camello sobre el que monta Isaac (fig. 2) es un “símil” de quien “carga con todo”.
- Alusión: hacer referencia a un hecho o realidad en otro contexto; en el *Triunfo de David* (fig. 4), como veremos, el león alude a un pasaje (I S 17,36-37), al igual que Saúl con gesto de atacar a David con una lanza, a otro pasaje (Gn 19,8-10)⁶.

2.1. Triunfo de la Paciencia

El carro de la Paciencia (*Patientia*) (fig. 1), es tirado por la Esperanza (*Spes*) y el Deseo (*Desiderium*). La Fortuna, maniatada, es arrastrada detrás. Al fondo, un barco naufraga en medio de una tormenta mientras un bote con la tripulación se acerca a la playa.

El epigrama dice así:

Como en angostura la rosa blanca brota entre las espinas sin ser apisonada, y los lirios, en verdad, florecen, así ahora en un espléndido carro es conducida la Paciencia, a quien la poderosa Fortuna, debilitadas las fuerzas, concedió honor y [a quien] sigue con vergüenza sujeta con ataduras. El alma es atraída por la esperanza, acompañada por un deseo premuroso⁷.

La Esperanza porta como atributo un ancla, que en la tradición cristiana parte de san Pablo: “tal esperanza es como el ancla firme y segura de nuestra vida” (Hb, 6,19), y ya en el arte fune-



Fig. 1. Dirck Coornhert. *Triunfo de la Paciencia*. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.

rario paleocristiano fue un símbolo salvífico. La alegoría del Deseo procede en parte de la *Icnología* de Cesare Ripa: *Desiderio verso Iddio*⁸, donde las alas significan la presteza con que el ánimo vuela hacia lo celeste. La aureola en su mano equivale, en Ripa, a una llama emanante del pecho: el fuego que Cristo trajo a la Tierra. La Prudencia, figura central, presenta dos emblemas: el primero, en el estandarte, con la rosa en medio de una estrechez espinosa, indica que las contrariedades propias de la vida terrena no llegan a sojuzgarla; el segundo, con el corazón ardiente, y sufriente, en un yunque, sobre el cual percuten los martillos, nos recuerda a una de las empresas de Juan de Borja: *In utrumque paratus* [A lo uno y a lo otro aparejado]⁹, avisando que el sabio ha de saber ser sufrido unas veces y ejecutor otras. Así mismo, el cordero, animal sacrificial, es un símil de la Paciencia, o del hombre paciente según Picinelli¹⁰. Pero la metáfora más bella es el asiento cuadrangular de la virtud, que nos retrotrae también a un *motto* latino de gran impacto: *Sedes Fortunae rotunda, sedes Virtutis quadrata*, indicando que la Fortuna es inestable, azarosa, mientras que la Virtud —aquí la Paciencia— es estable, donde cabe también citar otra empresa de Juan de Borja: *Sapientis*

animus [Tal es el ánimo del sabio]¹¹, cuya *pictura* es una piedra cuadrangular¹². En el presente triunfo, la Fortuna es prisionera de la virtud¹³. Aparece aquí con su tradicional rueda, atributo que, junto a los ojos vendados, desde la Antigüedad, con multitud de matices, significan el azar, que aquí queda anulado —la rueda está rota— por la acción de la virtud. Además, la Fortuna es aquí matizada como la Ocasión, tal como figura en el emblema de Alciato, donde montada en su rueda, flotando en las aguas, porta una navaja, pues: “cuánto desatar y cortar puedo, navaja traigo de gran agudeza” y, además, está calva, con unas greñas cayéndole por delante: “porque a quien topare pueda asirme, cabello dio delante a mi cabeza, y por si alguno permitiereirme, no pueda por detrás después tomarme prendiéndome con mano cierta y firme”.

2.2. Triunfo de Isaac

La segunda estampa presenta a Isaac montado en camello con un estandarte donde figuran grilletes (fig. 2). Al fondo, a la derecha, se dispone el tipo iconográfico del sacrificio de Isaac, y a la izquierda los dos criados con el asno que acompañaron a Abrahán e Isaac en el viaje a Moria.

Reza así el epigrama:

*Soporta lo impuesto como un camello la virtud.
Un peso y una carga para sí mismo, suave y fácil
de soportar. Se somete, y no es cierto que no
encorva su espalda. Así, Isaac era el hijo único
del padre Abrahán. Escuchó lo que se decía, obedeció
y asumió los peligros. No dudo de que está
preparado para someterse¹⁴.*

Isaac es *exemplum* de paciencia por haber cargado con la leña que le impuso su padre camino del sacrificio y haberse sometido a este, quien lo ató y lo puso sobre el ara encima de la leña (Gn 22,6-10). Monta sobre un camello, que es un símil —como ha sido ya indicado— de la capacidad de cargar con todo. Arrastra los atributos de la paciencia de Isaac: el carnero que fue sacrifi-



Fig. 2. Dirck Coornhert. Triunfo de Isaac. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.

cado en su lugar, la espada de Abraham y el fuego sacrificial. Los grilletes son atributo o metáfora del sometimiento, en particular la tribulación mediante la cual se revela la virtud de la Paciencia, que trae como premio la sabiduría, como dice el libro del Eclesiástico: “Mete tus pies en sus anillas, y en su collar tu cuello. Encorva tu espalda y cárgala, no te rebeles contra sus cadenas. Con toda tu alma acércate a ella y con toda tu fuerza guarda sus caminos (...) Pues adorno de oro es su yugo, y sus cadenas cordones de jacinto” (Si 6,24-31)¹⁵. El epigrama alude también a doblegar o encorvar la espalda, una expresión semejante a la de este pasaje del Eclesiástico.

2.3. Triunfo de José

El presente *Triunfo de José* (fig. 3), no está en relación con el episodio en que el faraón lo nombra primer ministro y lo monta en una segunda carroza regia siendo aclamado por el pueblo (Gn 41,37-44), cuyo tipo iconográfico a partir del Renacimiento será interpretado como un triunfo al modo de Petrarca¹⁶. Aquí José cabalga sobre un buey, portando un estandarte con el ave fénix y una colmena. La mujer de Putifar, Zephirach, tira de su capa, pero está atada y es arrastrada. Tras ella camina la Envidia. Al fondo, se halla el

diagrama de su segundo sueño: el sol, la luna y las doce estrellas y, abajo, el tipo en que José es introducido en el pozo por sus hermanos (Gn 37,21-24).

Dice así el epigrama:

A las acciones impías de los hermanos, formando esa magra envidia, venció José por el poder de la fe y venció al amor ilícito de Zefirach con la pureza de su alma. Dios Todopoderoso salvó su virginidad nutricia inspirándola, a manera de un buey cebado. Triste el destino de la tierra de Canaán que en otro tiempo habrá escasez¹⁷.

Del buey Apis, sostuvo Plinio que “le llevan los sacerdotes a Menphis donde le tienen dos templos que llaman *thalamos*, agujeros de los pueblos. Entrar en uno es cosa alegre y próspera, pero en el otro se anuncian crueles sucesos” (nat. 8, 46)¹⁸. Sin duda el toro sobre el que monta José es Apis, y por los “agüeros”, se entiende la interpretación de los sueños del faraón (Gn 41,1-36). Apis albergaba el espíritu divino, y en este sentido es igualmente un símil de José, el “buey cebado” (inspirado por Dios) como expresa el epigrama. A su facultad visionaria se refiere también el segundo sueño (Gn 37-5-11), que provocó la envidia de sus hermanos. La alegoría de la Envidia es representada al modo como la define Alciato, y

117



Fig. 3. Dirck Coornhert. Triunfo de José. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.

que recogerá también Ripa¹⁹, centrada en devorar su propio corazón, y con serpientes enroscadas en la cabeza. Mas el tema estrella es la Castidad, sugerida, en primer lugar, con el arrastre de la mujer de Putifar, como alusión al tipo iconográfico de “la tentación de José”, prendiendo ella su vestido intentando retenerlo²⁰. La Castidad es también significada por las abejas de la colmena y el ave fénix, dos símiles relativos a esta virtud²¹.

2.4. Triunfo de David

El rey de Israel monta sobre un león llevando las riendas (fig. 4). En su estandarte figuran también unas riendas y sujeta las cuerdas que arrastran a Saúl, quien lo amenaza con una lanza, y a Semeí, que lo maldice e insulta. Al fondo David se enfrenta con Goliat.

Reza de este modo el epigrama:

David, el magnánimo, derrotó al fuerte león con valor, y al infando Goliat, y derrotó al feroz oso, pero con todo soportó al rey Saúl, lleno de ambición, y a sus ofensores. Venció con las riendas de la razón, y no quiso castigar las ofensas, ¿Y quién duda de que estas cosas fueron hechas gracias a la deidad divina?²².

El hecho de cabalgar un león, de acuerdo con el epigrama, tiene una clara alusión: el ofrecimiento que hace David a Saúl para enfrentarse con Goliat. Ante las objeciones que le plantea el rey por ser David un muchacho, siendo Goliat un hombre de guerra, David responde que cuando guardaba el rebaño y venía el león o el oso y se llevaba una oveja, salía tras él, le golpeaba y recuperaba la oveja de sus fauces, y si se le revolvía lo sujetaba por la quijada y lo golpeaba hasta matarlo: “‘Tu siervo ha dado muerte al león y al oso, y ese filisteo incircunciso será como uno de ellos, pues ha retado a las huestes del Dios vivo’. Y añadió: ‘Yahvé, que me ha librado de las garras del león y del oso, me libraré de la mano de ese filisteo’. Dijo Saúl a David: ‘Vete, y que Yahvé sea contigo’” (I S 17,36-37). Por tanto, estaríamos aquí ante una alusión retórica. El resto se explica



Fig. 4. Dirck Coornhert. Triunfo de David. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Amsterdam. Países Bajos. © Dominio público.

también a través de otros pasajes sobre David. Se pone de relieve la paciencia con sus ofensores por medio de otras dos alusiones: Saúl, que intentó matarlo con una lanza por envidia (Gn 19,8-10), y más adelante, siendo David rey, Semeí, un hombre de la casa de Saúl, le insultó y tiró piedras (II S 16,7-8).

Lo importante es, según el epigrama, que David “venció con las riendas de la razón y no quiso castigar las ofensas”, aspecto que le justifica como *exemplum* de Paciencia. Así, cuando David había huido de Saúl y se había convertido en jefe de banda, perdonó a Saúl en un episodio donde, teniéndole a su alcance mientras descansaba, David se limitó a cortarle la punta de su manto sin llegar a matarlo: “Yahvé me libre de hacer tal cosa a mi señor y de alzar mi mano contra él, porque es el ungido de Yahvé” (I S 24,7), hecho por el que Saúl lloró y aplacó su odio. También en el episodio de Semeí, toleró que éste le insultara: “(...) Deja que maldiga, pues si Yahvé le ha dicho que maldiga a David, ¿quién puede reprocharle lo que hace?” (II S 16,9-10). Por último, sobresale el atributo de las riendas, no solo como *pictura* del estandarte, también las lleva conduciendo al león, significándose que con las “riendas de la razón” y con paciencia alcanzó la magnanimidad.

2.5. Triunfo de Job

Job monta sobre una tortuga (fig. 5), va desnudo y cubierto con una esterilla, como los penitentes. En su estandarte figura una balanza que pende de un corazón alado, quedando fuera una espada de fuego y una esfera del mundo. Arrastra al diablo, a su esposa y a tres amigos suyos. Al fondo, se divisa a Job en el muladar ante su resentida esposa, la muerte de su rebaño y la desgracia de sus hijos.

En el epigrama se lee:

*Perdidas todas las cosas, después de mil peligros: después de tantas situaciones difíciles, de diversas torturas, Job, cuando fue duramente tentado por el diablo, por amigos, por una esposa engañosa, sin embargo, de manera constante sufrió todas las cosas con fe y permaneció firme, de manera semejante a una tortuga, cuyo caparazón nadie podía romper*²³.

Es la tortuga un símil de la dureza y resistencia de Job a todos los embates a que fue sometido por el diablo. Aparece en la Empresa XLI de Juan de Borja: *Domus optima* [No hay cosa mejor que la propia casa], basada en una fábula de Esopo con esta conclusión moral: “muchas personas prefieren vivir con sencillez que tener una vida lujosa en casa ajena”²⁴. Los personajes que arrastra Job son alusiones a la propia historia como héroe bíblico por excelencia en la virtud de la Paciencia, pues sufrió un conjunto de calamidades a causa del reto de Satán a Yahvé sobre su integridad moral (Jb 2,7-13). Su mujer lo maldijo y tres de sus amigos no supieron ayudarlo. El emblema del estandarte es claro: el corazón contemplativo de Job deja fuera de la balanza, es decir de su juicio, tanto los castigos (la espada de fuego) como la fortuna del mundo (la esfera).

2.6. Triunfo de Tobías

El Tobías del presente triunfo es el padre, llamado Tobit en las modernas versiones bíblicas. La *Vulgata Clementina* indicaba: “Cuando Tobías llegó a la edad varonil, tomó por mujer a Ana de su misma

tribu, y tuvo de ella un hijo, a quien puso su nombre” (Tb 1,9). Tobías es, pues, el nombre tanto del padre como del hijo, siendo este último quien en su viaje a Media fue acompañado por Rafael²⁵.

Tobías monta un asno y en su estandarte figuran cuatro pedernales percutidos por eslabones en torno a una fuente con forma de mujer (fig. 6). Son arrastrados: su esposa Ana, con ovillos hilados y un cabrito, y una alegoría: *Caeca Paupertas* [Ciega Pobreza]. Al fondo, Tobías entierra el cadáver de un hombre que había sido asesinado.

El epigrama dice de este modo:

*Cuán grande fue la paciencia del viejo Tobías, cuán grande fue la dureza de la vida durante tanto tiempo, con los bienes y los ojos perdidos, como los registros antiguos de la Escrituras enseñan, pero no lo tomó con ánimo humillante, por el contrario, lo que la sabiduría del mundo no sabe, el mismo ciego lo conoció por la fe en el único en quien confía para siempre*²⁶.

Tobías quedó ciego a causa de los excrementos de unos gorriones, ocasionándole la pobreza, que con entereza soportó, lo que es significado mediante la alegoría de la *Caeca Paupertas* vencida. Ana tuvo que trabajar a sueldo en labores

119



Fig. 5. Dirck Coornhert. *Triunfo de Job*. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.



Fig. 6. Dirck Coornhert. *Triunfo de Tobías*. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.

textiles, y también es arrastrada, pues según la *Vulgata Clementina* —y no en versiones posteriores— Tobías, lo mismo que Job, resistió la actitud hiriente de su mujer:

Y el Señor permitió que le viniese esta prueba, para que quedase a los venideros un ejemplo de su paciencia, así como la del santo Job. Porque habiendo siempre temido a Dios desde su infancia, y guardado sus mandamientos, no se entristeció contra Dios, por haberle venido el trabajo de la ceguera, (...). Y Ana su mujer iba todos los días a tejer telas y traía lo que podía ganar para vivir con el trabajo de sus manos. Y así acaeció que, recibiendo un cabrito, lo llevó a casa, y como su marido lo hubiese oído balar, dijo: mirad que no sea acaso hurtado, restituidlo a sus dueños, porque no nos es lícito comer nada de hurto, ni tocarlo. A estas palabras respondió airada su mujer: es evidente que ha salido vana tu esperanza, y ahora se han dejado ver tus limosnas. Y con estas, y otras tales palabras, le zahería (Vulgata Clementina: Tb 2,12-23) ²⁷.

El episodio del entierro del israelita asesinado es muestra de misericordia, pues Tobías “sustentaba a los hambrientos, vestía a los desnudos y cuidaba de dar sepultura a los que habían fallecido o quitado la vida” (*Vulgata Clementina*: Tb 1,20). Aquí en concreto abandonó la comida familiar en una

festividad para recoger el cuerpo de un israelita degollado, llevándolo secretamente a su casa para posteriormente enterrarlo, acción prohibida durante el cautiverio asirio (*Vulgata Clementina*: Tb 2,3-5). La fuente del estandarte es una metáfora de su misericordia, perseguida por Senaquerib, quien ordenó matar a Tobías y confiscar sus bienes, teniendo que ocultarse con su mujer y su hijo. Esto duró hasta que Senaquerib fue asesinado por sus propios hijos, pudiendo así Tobías regresar y serle restituida su hacienda (*Vulgata Clementina*: Tb 1,21-25). No faltan emblemas donde la fuente es metáfora del misericordioso. Así, Picinelli, con el mote “*Riprende quanto versa*” [Recupera lo que da], refiere que el surtidor de agua, que recoge en su copa las aguas que lanza hacia el cielo, indica que todo cuanto la mano liberal da a los demás en nombre de Dios, retorna para beneficio del donante²⁸. Así mismo Picinelli nos ilustra el significado de los pedernales percutidos por eslabones: “*Emicat ictu*” [Destella con un golpe], “*Percussa micabo*” [Destellaré cuando me golpeen] y “*Dabit percussa nitorem*” [Brillará cuando se golpee], emblemas sobre la virtud perseguida, citando a san Pablo: “Si nos insultan bendecimos. Si nos persiguen lo soportamos” (1 Co 4,12)²⁹.

120

El asno es animal paciente por excelencia. También lo propone Filippo Picinelli, pues soporta enormes pesos sin fatiga y tolera los golpes sin resentirse. Con mote “*Gestat sine murmure pondus*” [Lleva el peso sin lamentarse], significa alguien con admirable paciencia en el servicio a Dios, o bien con el mote “*Sustinet haud calcitrans*” [sostiene sin patear], es el justo paciente, que sabe sobrellevar el peso de las miserias, los improperios y las injurias³⁰.

2.7. Triunfo de san Esteban

San Esteban (fig. 7), vestido con dalmática, como diácono, va montado en un elefante. Ora a Dios: el Padre, con capa pluvial, tiara pontificia y con la esfera del mundo rematada con la cruz, y el Hijo como Redentor, sentado a su derecha, suje-

tando una cruz. En su estandarte figura la alegoría de la Caridad. Son arrastrados, en alusión retórica, dos de los hombres que lo apedrearon. Al fondo, se dispone Jerusalén.

Dice de este modo el epigrama:

He aquí Esteban un hombre distinguido en piedad, adornado en virtud, clemente y tranquilo, alegre, bondadoso, generoso en todo más allá de lo que se puede decir: de manera constante, con plegarias en favor de sus criminales enemigos y con el rostro sereno, oraba a Dios, en quien solo puso su esperanza y meta de salvación³¹.

Fue Esteban uno de los primeros siete diáconos (Hch 6,2). Calumniado y apresado, defendió la fe cristiana ante el sumo Sacerdote y el Sanedrín, provocando rabia e ira, por lo que fue lapidado. El relato de su martirio da sentido a los rasgos discursivos de este triunfo: Esteban, lleno del Espíritu Santo, dirige una oración a Dios llevando arrastrados, como alusión, a dos de sus lapidantes. El martirio fue relatado así:

Pero él, lleno del Espíritu Santo, miró fijamente al cielo y vio la gloria de Dios, y a Jesús de pie a su derecha. Dijo entonces: “Estoy viendo los cielos abiertos y al Hijo del hombre de pie a la derecha de Dios”. Al oírlo ellos, se pusieron a vociferar, se taparon sus oídos y todos a una se abalanzaron sobre él; lo arrastraron fuera de la ciudad y empezaron a apedrearlo. Los testigos depositaron sus mantos a los pies de un joven llamado Saulo. Mientras lo apedreaban, Esteban hacía esta invocación: “Señor Jesús, recibe mi espíritu”. Después dobló las rodillas y dijo con voz sonora: “Señor, no les tengas en cuenta este pecado”. Y diciendo esto, se durmió (Hch 9,55-60).

En el estandarte, la alegoría de la Caridad se basa en la *Iconología* de Ripa³², quien refiere un soneto inspirado en la Caridad según san Pablo. El apóstol la vinculó con la Paciencia: “La caridad es paciente y bondadosa; (...). Todo lo excusa. Todo lo cree. Todo lo espera. Todo lo soporta” (I Co 13,4-6), lo que concuerda con el protomártir Esteban. La ciudad de Jerusalén, donde sobresale el templo, sugiere la actividad de Esteban

—quizás entre los personajes de la escalinata—, lo que nos recuerda también este otro pasaje: “Esteban, lleno de gracia y de poder, realizaba grandes prodigios y signos entre el pueblo” (Hch 6,8). Por último, el elefante como cabalgadura, que fue en la emblemática un símil de múltiples cosas³³, lo es aquí de la obediencia³⁴.

2.8. Triunfo de Cristo

El último triunfo es dedicado a Cristo (fig. 8), dispuesto en un carro con el Tetramorfos tirado por dos corderos. Va entronizado sobre el arco iris y la esfera del cosmos, muestra los estigmas de la Pasión en manos y pies, y exhibe corona regia con doce estrellas. Despliega un estandarte con los *Arma Christi*. Arrastra como alegorías: al Pecado (*Peccatum*), al Mundo, al Demonio y a la Muerte (*Tartarum*). Tres tipos iconográficos se disponen al fondo: Cristo camino del calvario, crucificado y resucitado.

El epigrama reza de este modo:

Cristo, única Esperanza todopoderosa de los hombres y vida verdadera, fue obediente desde la eternidad con el Padre hasta la muerte, y muerte cruel de la cruz. Ya vemos el cielo en lo

121



Fig. 7. Dirck Coornhert. Triunfo de san Esteban. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Amsterdam. Países Bajos. © Dominio público.

alto, y todo nombre elevado y triunfante, después del Tártaro, el Mundo, los Demonios, el Pecado, salvajes, despoblados³⁵.

Sugiere este triunfo las visiones del “Carro de Yahvé” (Ez 1,4-28) y del “Gran Día de Dios” (Ap 4), aunque de un modo muy verosímil, sin el ensueño apofático de las Escrituras. Están presentes los cuatro seres, la bóveda de cristal — aquí como esfera cósmica—, *Uno sentado en el trono*, un arco iris, etc. Los *Arma Christi* del estandarte, se justifican por sí como los instrumentos de la Pasión. El cordero, símbolo de Cristo como “Cordero pascual”, explica su presencia. Se escenifica el triunfo final de la Salvación como obra de Cristo, vencidos definitivamente el Pecado, el Mundo, el Demonio y la Muerte. La alegoría del Pecado es un ser monstruoso, animalesco, sin duda inspirado en la tradición flamenca, al estilo del Bosco: cabeza de perro, por cuyo collar Cristo lo arrastra, un prótomo de lobo en su pecho, panza con varias tetas, pies y manos caprinos y cola de zorro. El Mundo se basa en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano: un hombre de gran firmeza (la estabilidad terrestre) y sobre la cabeza una esfera de oro, aquí coronada con la cruz (el cielo)³⁶. El Demonio, también animalesco, lleva un garfio, como en el Triunfo de Job. Por último, la Muerte es un cadáver viviente, con una flecha en la mano, coincidiendo con la descripción de Ripa, aunque éste la dispone con una espada³⁷. La Muerte es identificada con el Tártaro, la profunda región situada debajo del Hades, según los poemas homéricos y la *Teogonía* de Hesíodo, donde las sucesivas generaciones de dioses encerraron a sus enemigos. En el presente contexto, es un símil de los Infiernos, lugar de las almas antes de la Redención del



Fig. 8. Dirck Coornhert. Triunfo de Cristo. Estampa. 1559. Rijksmuseum. Ámsterdam. Países Bajos. © Dominio público.

género humano por Cristo, lo que posibilitó el acceso de los justos a la Gloria celeste. Como precedente, cabe citar la magnífica estampa del *Triunfo de Cristo* de Gustave Adolphe Simonau a partir de Tiziano (1560-1600, Londres, British Museum, 1872, 0810.940-949)³⁸.

En conclusión, el poema *I Trionfi* de Petrarca inició una tendencia icónica consistente en un desfile de triunfos encadenados que, en número variable y argumentos diferentes, sirvieron como exponente de discursos verbo-visuales. En el caso de la serie *Patientiae Triumphus*, aquí estudiada, solamente el Triunfo de la Paciencia y el Triunfo de Cristo, van en carros triunfales, mientras que los restantes van sobre animales. En este marco, han podido también ser constatados los principales recursos de la Retórica visual: el *exemplum*, la metáfora, la alegoría, el símil y la alusión.

NOTAS

¹ Es clásica la ed.: PETRARCA, Francesco. *Rime, Trionfi e Poesie latine*. Milán-Nápoles: R. Ricciardi, 1951. PETRARCA, Francesco. *Triunfos*. Ed. de Jacobo Cortines y Manuel Carrera. Madrid: Editora Nacional, 1983. Así mismo: PETRARCA, Francesco. *Triunfos*. Ed. bilingüe de Guido M. Cappelli y trad. de Jacobo Cortines y Manuel Carrera. Madrid: Cátedra, 2003.

² La primera edición con estampas sobre los *Triunfos* de Petrarca se realizó en la primera mitad del s. XV. Sobre las principales representaciones visuales vid.: MORALES FOLGUERA, José Miguel. “El Triunfo de Cristo en Tiziano y sus consecuencias en el arte”. En: GARCÍA

MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Francesc (Eds.). *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008, págs. 1147-1157. Sobre la serie de Philips Galle, vid. por ej. la de Ámsterdam, Rijksmuseum, respectivamente: RP-P-1891-A-16463, RP-P-1891-A-16464, RP-P-1891-A-16465, RP-P-1891-A-16466, RP-P-1891-A-16467, RP-P-1891-A-16468.

³ Sobre el símbolo, vid.: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e iconología. Vol. II. Cuestiones de método*. Madrid: Ed. Encuentro, 2009, págs. 172-228.

⁴ Vid. CHEVALIER, Jan. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986, págs. 240-241.

⁵ HARTO TRUJILLO, María Luisa. "El *exemplum* como figura retórica durante el Renacimiento". *Humanitas* (Coimbra), 63 (2011), págs. 509-526.

⁶ Sobre figuras retóricas literarias: Disponible en: <https://www.retoricas.com/2009/06/principales-figuras-retoricas.html>. [Fecha de acceso: 08/03/2024]. Para el ámbito visual, vid.: CARRERE, Alberto y SABORIT, José. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.

⁷ "Ac velut angustas rosa candida pullulat inter / Spinas, nec premitur: florent & Lilia Vere: / Sic iam magnifico vehitur PATIENTIA cursu, / Cui FORTVNA potens, fractis concessit honorem / Viribus, & vinclis sequitur constricta, pudore: / Hunc SPES alma trahit, volucris STVDIO comitata". La traducción, libre *ad sensum*, es nuestra. También en el resto de epigramas de esta serie.

⁸ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venecia: Cristoforo Tomasini, 1645, págs. 144-145. RIPA, Cesare. *Iconología*. Trad. de J. Barja y D. Barja. Madrid: Akal, 1987, págs. 269-270.

⁹ BORJA, Juan. *Empresas Morales*. Praga: Por Jorge Nigrin, 1581. Ed. de Rafael García Mahíques. Valencia: Ajuntament de València, 1998, emp. XXXVI. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*. Valencia: Ajuntament de València, 1998, págs. 118-119.

¹⁰ Vid. PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate con sentenze ed eruditioni sacre e profane* (...). Milán: Francesco Vigone, 1669, pág. 218.

¹¹ BORJA, Juan. *Empresas...* Op. cit., emp. LXXV. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas...* Op. cit., págs. 180-182.

¹² El tema: *Sedes Fortunae rotunda, Sedes Virtutis quadrata*, tuvo un gran alcance retórico-visual desde fines de la Edad Media. Fue aplicado a los santos penitentes para indicar la estabilidad de su virtud. Vid. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. "Sedes virtutis quadrata. Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes". En: ZAFRA MOLINA, Rafael y AZANZA LÓPEZ, José Javier (Eds.). *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, págs. 209-223.

¹³ Nos recuerda un emblema de Schoonhovieus cuya *pictura* muestra al sabio atando a la Fortuna a su rueda, inmovilizándola. SCHOONHOUVIUS, Florentius, *Emblemata (...) partim moralia, partim etiam civilia. Cum latiori eorundem ejusdem auctoris interpretatione*. Gouda: Andrean Burier, 1618, emb. II, pág. 4.

¹⁴ "Sustinet impositum veluti virtute CAMELVS / Pondus, onusque sibi, mitem facilemque oneranti / Se praebet, nec non flectit sua terga retorta: / Vnica sic ISAC soboles side patris ABRAMI / Dictis audit, obediuit, captisque pericla / Pectore non dubio manifesta subire paratus".

¹⁵ Picinelli (XVII, 4) hace referencia a este pasaje para justificar una empresa con los grilletes o cadenas como *pictura*, y con el mote GRAVAT ET ORNAT, referida a los votos religiosos. PICINELLI, Filippo. *Mondo...* Op. cit., pág. 674.

¹⁶ MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles. "II. José en la carroza del faraón. Triunfo de José". En: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. (Dir. Coord. y Ed.). *Los tipos iconográficos de la Tradición Cristiana 8. Antigua Alianza II. El Pueblo de Israel*. Madrid: Ed. Encuentro, 2023, págs. 394-399.

¹⁷ "Impia facta fratrum, macra Invidia ista figurans, / Vicit IOSEPHVS fidei virtute & amorem / Illicitum ZEPHIRACH candore animi superavit: / Illius Omnipotens DEVS almam virginitatem / Servavit sibi in incensum, pinguis bovis instar, / Tristia fata Chana[a]m patriae quo exhauriat olim".

¹⁸ *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo, trasladada y anotada por el Doctor Francisco Hernández (libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de Huerta (libros vigesimosexto a trigesimaléptimo) y Apéndice (libro séptimo capítulo LV)*. Madrid: Visor Libros, 1998, pág. 418.

¹⁹ ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Ed. de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985, emb. LXXI, págs. 106-107. RIPA, Cesare. *Iconología...* Op. cit., vol. I, pág. 344.

²⁰ Vid.: MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles. "La tentación de José". En: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. (Dir. Coord. y Ed.). *Los tipos...* Op. cit., págs. 325-332.

- ²¹ Sobre las abejas, vid. el estudio de fuentes a propósito de la empresa XVII de Núñez de Cepeda: *Casta pudicitiam servat domus*, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid: Tuero, 1988, págs. 84-87. Así mismo el ave Fénix es emblema del amor casto para el jesuita Pierre le Moyne: *Accendor lumine solo*. Vid. GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010, pág. 372.
- ²² «DAVID magnanimus fortem virtute Leonem / Vicit, & infandum Goliath, vicitque ferozem / Vrsum: sed regem Saulem ambitione tumente[m], / Risoresque suos tulit, & fraeno rationis / Vicit, nec voluit sceleratas sumere poenas: / Verum haecquis dubitat divino numine factas».
- ²³ «Omnibus amissis, post mille pericula, rebus: / Post tot difficiles casus, varios cruciatus, / IOB quibus infest tentatus Daemone, Amicis, / Coniuge fallaci, passus tamen est fide cuncta / Constanter, firmusque; nimis testudinis instar, / Mansit, quam poterit tectam confringere nemo».
- ²⁴ ESOPO. *Fábulas*. Trad. de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal. Madrid: Gredos, 1978, págs. 89-90. BORJA, Juan. *Empresas...* Op. cit., emp. XLI. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas...* Op. cit., pág. 123.
- ²⁵ La *Nova Vulgata* refiere el libro de Tobías como *Liber Thobis*, y diferencia los nombres de padre e hijo: *Thobis* y *Thobias*. La versión española de la *Biblia de Jerusalén*, sigue la versión griega, muy diferente al texto latino de la Vulgata, con fuertes discordancias en la numeración de los versículos. Aquí el padre, que en griego es *Tōbeiz* o *Tōbeit*, es castellanizado como Tobit, y el hijo es *Tōbeias* o *Tōbias*, castellanizado como Tobías. Por tanto, debemos seguir, en el presente triunfo, la *Vulgata Clementina*. *La Sagrada Biblia traducida al español de la Vulgata Latina*. Trad.: Scío de San Miguel, F. Barcelona: A. Pons y C.ª, librerías-editores, 1844.
- ²⁶ «Quanta seni TOBIAE fuerit patientia, quanta / Asperias vitae tam longo tempore, rebus / Amissis, oculisque docent veteris monu-
menta / Scripturae, sed iniquo animo haud tulit, immo / Cernere quem mundi nescit Sapientia, caecus / Ipse fide agnouit, soli cui fudit in aevum».
- ²⁷ *La Sagrada Biblia...* Op. cit., T. II, págs. 626-627.
- ²⁸ PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico...* Op. cit., pág. 104.
- ²⁹ PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico...* Op. cit., pág. 564.
- ³⁰ PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico...* Op. cit., pág. 222.
- ³¹ «En pietate virum insignem, virtute decorum / Clementem Stephanum, placidumque, hilaremque, benignum, / Munificium supra quam dici possit in omnes: / Nam moriyurus constanter precibus, sceleratis / Pro hostibus, orabat Dominum vultuque sereno, / Vno in quo fixit sibi Spem, metamque salutis».
- ³² RIPA, Cesare. *Iconología...* Op. cit., págs. 84-85 (trad. cit., I, págs. 162-164).
- ³³ Vid. PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico...* Op. cit., lib. 5, cap. 23, págs. 261 y ss.
- ³⁴ Vid. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. «El elefante o la humanidad obediente». *Lecturas de Historia del Arte (s/c)*, 1 (1989), págs. 281-294.
- ³⁵ «Vnica Cunctipotens hominum Spes, veraque vita / CHRYSIVS, morigerus fuit aeterno vsque Parenti / Ad mortem, mortemque crucis scelerosam. / Aethera celsa super iam cernimus, omneque nomen / Evectum, atque triumphantem, post Tartara, Mundum, / Daemona, Peccatum, truculentos, depopulata».
- ³⁶ VALERIANO BOLZANI, Piero. *I ieroglifici ouero Commentarii delle occulte significationi de gl'Egittij, & altre nationi*. Venecia: Gio. Battista Combi, 1625, pág. 780. Esta misma definición es también recogida por RIPA, Cesare. *Iconología...* Op. cit., pág. 417 (trad. cit., II, pág. 102).
- ³⁷ RIPA, Cesare. *Iconología...* Op. cit., pág. 423 (trad. cit., II, págs. 98-99).
- ³⁸ Fue estampado partir de diez tacos. Cristo aparece en un carro tirado por los cuatro animales del Tetramorfos en un cortejo formado por numerosos personajes bíblicos, clásicos y santos. Sobre su estudio y repercusión en las artes vid. MORALES FOLGUERA. José Miguel. «El Triunfo ...». Op. cit.