

JAIME CUADRIELLO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

## El poder universal de Cupido

*Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amorosos*

Yo, que soy Amor, y efecto  
de que su belleza nace,  
en cuyas partes hermosas  
en dulces incendios arde;  
como unión universal que soy  
(pues no puede hallarse en Fuego, Aire, Tierra y Agua,  
cosa que yo no enlace),  
[...] de manera que los seis [el Cielo]  
artificiosos formamos,  
de la máquina del Orbe,  
el círculo dilatado.

Sor Juana, *Loa a los años del rey* y *Loa a los años del primogénito*

### I. Proemio

**D**URANTE SU ÚLTIMA estancia en México en febrero de 1994 el doctor Santiago Sebastián llamó mi atención sobre una típica obra flamenca del siglo XVII —excepcional por su iconografía y significación— que se custodia y exhibe en nuestro Museo de San Carlos (como bien sabemos, pinacoteca la más antigua del continente). Por entonces nos hallábamos consagrados a la preparación de la muestra *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España* (Museo Nacional de Arte, noviem-

bre de 1994-marzo de 1995) y la pieza a la que este artículo se va a referir resultaba por demás pertinente dada su doble connotación “emblemática”: en tanto pórtico de una de las obras más significativas de esa tradición —la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius (1557-1629)— y en razón de su feliz y oportuno hallazgo en México. Así, sin ser obra novohispana, decidimos integrarla al guión museológico de la exposición porque además convivía con tres espléndidos biombos criollos del siglo XVIII, en cuyas hojas se desplegaba la otra gran empresa editorial de Vaenius: *El teatro moral de la vida humana*.

De formato apaisado y reducido (37 × 73.5 centímetros), *El poder universal de Cupido* fue atribuida en 1969, por Jaromir Neumann, al pintor flamenco Jan van Kessel I (1626-1679); con anterioridad, sin embargo, había sido asignada al catálogo de su abuelo materno —y maestro indirecto— Jan Brueghel *Velours* (1568-1625) y ha llevado por título *Himeneo*.<sup>1</sup> Formó parte de la primera colección que reunió el diplomático Alberto J. Pani y es de su-

1. La nueva atribución emitida por Jaromir Neumann, *Expertizaje de 132 pinturas de la colección del Museo de San Carlos de la ciudad de México*, manuscrito inédito, pp. 101-102, me parece muy acertada, no obstante que está fundamentada tan sólo en un cotejo puramente estilístico. Una parte del peritaje dice a la letra: “Como punto de partida de esta atribución puede servir la pintura *El aire* firmado y fechado en 1660, que proviene de la colección E. Bonvoisin de Bruselas, instalada en la exposición *El siglo de Rubens* de 1965 (catálogo 135, p. 126) en donde el árbol con pájaros está pintado de manera idéntica. Mayor importancia tiene la pintura *La tierra* (óleo sobre tela 68.6 × 86.4 cm) vendido en subasta en Sotheby’s en Londres el 19 de abril de 1967 (núm. 25) en donde se encuentra la misma solución espacial del paisaje así como una vegetación pintada en forma idéntica. La coincidencia más notable así como la más definitiva es la del hombre acostado con la figura del lado izquierdo de la pintura mexicana.

”La pintura *El aire* expuesta en 1967 en el Old Master Galleries (Springs Exp. no. 24) así como *El otoño* (tabla 56 × 91 cm) del Museo de Bruselas (catálogo 1949, núm. 82) atribuida a Jan Brueghel, confirman la conclusión que el tema de la pintura mexicana no pudo haber sido de otra mano. El motivo del agua y los pequeños animales acuáticos fue pintado por Jan van Kessel de forma notablemente parecida con los de la pinta de *El agua* (óleo sobre tela 68.6 × 86.4 cm) vendido en subasta en Sotheby’s el 19 de abril de 1967 como una de las cuatro pinturas representando los elementos.”

En fecha más reciente, Matías Díaz Padrón también le ha retirado su atribución a Brueghel *Velours* y la considera más cercana al círculo de Brueghel *el Joven*, tío de Van Kessel. Véase Matías Díaz Padrón, “Precisiones y adiciones a la pintura flamenca del siglo XVII en el Museo de San Carlos de México”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1981, vol. LIV, núm. 213, p. 75. Quiero expresar, con gratitud, que estoy en deuda con el maestro Fausto Ramírez, a quien reconozco sus oportunos señalamientos y el apoyo bibliográfico que me brindó.

poner que fue adquirida, por él mismo, en el mercado belga o parisiense hacia finales de la década del diez de nuestro siglo, aprovechando la crisis económica y social por la que atravesaba Europa a causa de la guerra. El Dr. Atl ya la registraba en su catálogo de la colección respectiva, editado en México en 1921: allí aparecía ilustrada con ese título y bajo esa autoría —que a la postre han resultado un tanto equivocados— y sin duda que así, asignada y bautizada en Europa, había llegado a nuestro país el año anterior.<sup>2</sup> En 1926 ingresó por compra a las antiguas galerías de la Academia. Hoy se exhibe acompañada de una cédula más genérica: “*Alegoría del amor (Himeneo)*” y formó parte de una exposición de *Pintura y tapices flamencos* abierta en el Museo de San Carlos de junio a septiembre de 1984.<sup>3</sup>

Más allá de los problemas de atribución, el profesor Sebastián advertía que se trataba, como queda dicho, del traslado pictórico de la estampa que se aloja en la contraportada con que daban comienzo, de forma cifrada, las lecciones cupidianas de la *Amorum emblemata* publicada en Amberes en 1606. Esta doble presencia de Vaenius —con ecos europeos y novohispanos— era, al efecto, una afortunada coincidencia que permitía *vestibular* una exposición temática que ciertamente estaba llamada a establecer los vínculos y correspondencias entre géneros literarios y figuración plástica, y que sería, además, primera en su tipo en España e Hispanoamérica.<sup>4</sup>

Permítaseme otra digresión personal. En octubre de 1992 en la ciudad de Valencia, Sebastián me había obsequiado su edición comentada de los emblemas amorosos de Vaenius, fruto de sus constantes esfuerzos por difundir las fuentes de la iconografía manierista y barroca. Estos “jeroglíficos del amor” se conocían por primera vez en lengua castellana y allí, además, se incluía la reproducción total de los 125 medallones cupidianos grabados por Cornelis Böel.<sup>5</sup> Desde entonces, Sebastián me advertía que dos de las aspiraciones más caras en la madurez de su vida profesional eran la publicación de un gran

2. Gerardo Murillo (Dr. Atl), *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani*, México, Universidad Nacional, 1921, lám. 17.

3. Áurea Ruiz de Gurza *et al.*, *Pintura y tapices flamencos*, catálogo de exposición, México, Museo de San Carlos, 1984, pp. 70-71.

4. Jaime Cuadriello, comp., *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, catálogo de exposición, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 220-221.

5. Santiago Sebastián, “Lectura crítica de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius”, en *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”*, Zaragoza, 1985, vol. XXI, pp. 5-112.

libro sobre la emblemática amorosa y, en forma paralela, la elaboración de un ambicioso diccionario actualizado de iconología, que involucrara a especialistas de distintos países. No haber llevado a cabo estos proyectos es, sin duda, uno de los tantos hechos lamentables que nos deja su desaparición física.

Quiero ocuparme ahora en destacar las virtudes de este óleo del maestro flamenco —nacido y crecido artísticamente en Amberes— y aventurar algunas apostillas para su mejor comprensión iconográfica. Lo hago como una pequeña contribución a ese gran proyecto trunco sobre los emblemistas amorosos. También lo haré ponderando la excepcionalidad del tema —amable, risueño y cargado de simbolismo— pero visto en el contexto de las tradiciones literarias y plásticas que le dieron origen y de las posibles divergencias de sentido que hay entre el grabado y la pintura. Me serviré de las ventajas del método iconográfico —luminoso, vigente y comprensivo— que con tanto ahínco y erudición cultivó a lo largo de su vida el doctor Sebastián, un sapiente historiador del arte *universal*; es decir, siempre empeñado en conocer las fuentes de un arte sin fronteras.

## II. *La pintura y el grabado*

La diosa Venus entronizada en su *carroccio* triunfal, empuñando el cetro de su poder, desciende desde el empíreo envuelta por un aura ambarina y merced a un “rompimiento” de luz celeste (figura 1). El vehículo que la transporta está hecho en forma de gran venera y parece rodar sobre unos bancos de nubes grisáceas y blancuzcas. A la diosa del amor, de talante sensual y victorioso, se la ve coronada por una diadema de oro; viste un jubón ceñido y capa bermellón, un manto satinado con flores doradas cubre sus extremidades y, conforme a su identidad erótica, se ha descubierto en ademán generoso uno de sus senos, asumiendo, así, su carácter de Venus *voluptatis* al mismo tiempo que el de Venus *caeleste* coronada (al renunciar a su conocida guirnalda de mirto “excitante”). No olvidemos que la diadema, la aureola y el cetro la identifican también con la facultad intelectual. Un brazo en jarras y el otro en posición admonitoria, en tanto fórmula retórica gestual, posiblemente expresan esa dualidad de la diosa. Al frente, su hijo Cupido hace las veces de auriga de este vehículo conchiforme: con una mano controla las riendas y con la otra agita una antorcha humeante con la que tradicionalmente inflama los corazones de sus víctimas.



Figura 1. Jan van Kessel I (atribuido), *El poder universal de Cupido*. Museo Nacional de San Carlos, México.

El conocido atributo del carro tirado por dos palomas blancas y en vuelo nos recuerda, obviamente, la tradición reflexiva y festiva de los *trionfi* “a la Petrarca”. Es también un remedo mitológico del rito “de entrada” del César en la Roma imperial, luego de una victoria militar: la diosa y su vástago también desfilan desde el cielo ante el mundo, ganando allí mismo una batalla simbólica. Piénsese que el carro de fuego de Cupido era, en la visión onírica de Petrarca, un recurso dinámico, escénico y didáctico para mostrar, en son bélico, la retahíla de sus prisioneros arrastrados, luego de sus campañas, y cuyo primer trofeo encadenado a ese cortejo era el mismo dios Júpiter.<sup>6</sup>

Al centro de un paisaje mitad fluvial y mitad boscoso, la epifanía venusina se hace manifiesta ante múltiples criaturas que, heridas por las saetas de Cupido, no escapan al imperio de sus efectos. Venus-Afrodita, lo mismo que el Padre Tiempo y la Muerte Arquera, arrolla de forma universal a todo ser viviente mientras que su pequeño vástago —el brazo ejecutor de sus designios— “incendia” en todas direcciones los afectos terrestres. La variada escala de criaturas alcanzadas por los dardos de Cupido no sólo subraya el dicho “poder universal” sino la condición vulnerable de las mismas en tanto su naturaleza instintiva. Desnudas y recostadas en la yerba, tres parejas de amantes se solazan en una clara escena de ocio posorgiástico o *fête-champêtre*, bajo la imagen tutelar de la diosa que allí se les apersona;<sup>7</sup> se trata en realidad de los mismos dioses en su más alta jerarquía, entregados de forma gozosa a las artes amatorias, que al mismo tiempo se admiten vasallos de aquella dictadura inexorable. Al menos dos parejas nos resultan familiares: Júpiter y Juno del

6. La formulación vehicular de Petrarca era ante todo la de un concepto personificado del amor, ambulante en el tiempo y el espacio, y Cupido, a diferencia de los otros “trionfos”, era el único ser mitológico allí presente e igualmente victorioso. Véase Francesco Petrarca, *Triunfos*, edición de Jacobo Cortines y Manuel Carrera, Madrid, Editora Nacional, 1983, pp. xv-xxi. Digamos que en la obra pictórica del mismo Vaenius hay también un dejo petrarquesco, paradójicamente moralizado y sensual; por ejemplo, en uno de sus mejores óleos: *Las tentaciones de la juventud*, del Museo Nacional de Estocolmo (142 × 212 cm). Un gran cuadro alegórico donde Venus y Cupido hacen un alto en su carro y, auxiliados por Sileno, Baco y Cronos, atropellan y seducen a un joven rústico e inocente —que recibe las caricias de Cupido y el baño nutritivo de una Venus lactante— al tiempo que la virtuosa Palas intenta arrebatarlo de las manos de sus seductores atacantes.

7. Sobre este modo de representación amorosa, campirana, sensual y festiva, presente en la prolongada tradición del paisaje bucólico, véase Robert Cafritz *et al.*, *Places of Delight: The Pastoral Landscape*, catálogo de exposición, Nueva York, Clarkson-National Gallery of Art, 1988, pp. 16-147.

lado izquierdo, Hércules y Diana del lado derecho. Juno era, además, diosa de la unión marital, y Diana, otrora casta y dura, resulta a la vez víctima y victimaria del amor furtivo y transgresor (recuérdese el castigo que le infligió a Acteón). Una figura femenina y solitaria, colocada al centro y por debajo del carro, parece ser la más duramente castigada por las flechas y con su mano apostada en la mejilla, y la vista elevada hacia la diosa, nos comunica, quizá, que el amor no sólo es fuente de gozo sino también de pena y melancolía.

Van Kessel, especializado como pocos en el género de paisajes, naturalezas muertas y “gabinetes” de objetos exóticos —reflejos pictóricos de las famosas cámaras con colecciones *naturalia* y *artificialia*—, ha pintado con gran esmero cada especie del reino animal asociada a su hábitat: desde los mamíferos selváticos, pasando por las aves, hasta los ejemplares más inferiores que pueblan el lecho marino, como crustáceos y caracoles. Cupido, con su carcaj a cuestas, se halla precisamente en el acto de flechar a una ostra, sorprendida tras unos tulares, lo cual enfatiza que no hace distinciones por jerarquía y así cumple, además, con un mandato universal. La ostra es un molusco hermético y renuente a mostrarse tal cual es, pero no por ello resulta inmune al principio natural del amor. Ya se ve que la procedencia de la propia fauna es una metáfora universalista de los cuatro elementos en donde el fuego —arma en mano de Cupido-Himeneo— tiene aquí una presencia virtual (lo mismo que el carro ígneo). En realidad la actuación cinegético-amorosa de Cupido nos recuerda los cuadros de montería y caza, muy caros a la cultura nórdica, donde paisaje y deporte real son pretexto para el desenlace de asuntos eróticos; verbigracia, la *Caza del ciervo por el elector Federico el Sabio*, pintada por Lucas Cranach en 1529, del Museo de Viena.

Es menester un cotejo con el grabado de Vaenius, luego del cual, sin duda, resalta el tratamiento muy personal de Van Kessel (figura 2). El grupo central del *carroccio* es idéntico, salvo los rayos lanceolados que forman una *mandorla* y una suerte de ínfulas de poder agitadas por el viento, que se hallan prendidas del tocado de la diosa. El gesto de las dos figuras centrales es mucho más gracioso y sensual en su tratamiento pictórico, pese al pudor con que Cupido ha ocultado su sexo mediante un paño. Esta disposición amable y gozosa se extiende a los amantes divinos por obra y gracia del pintor, quien prefirió eliminar a los pobres burgueses abatidos y melancólicos que se asoman en el grabado (uno de ellos adopta la típica gestualidad de la melancolía, la sien apoyada sobre la mano por efecto del peso de los humores negros que se le acumulan en la testa). Mórvidos, acongojados o reflexivos, los bur-

gueses no forman parejas —salvo el abrazo— y su actitud se comunica a las contrastadas especies que allí, otra vez, están asociadas a los cuatro elementos pero de un modo mucho más explícito: el aire y el agua cargados sobre el lado derecho del espectador (el *rey* delfín expresa la convivencia de ambos) y la tierra y el fuego sobre el izquierdo (por encima de las fieras vemos cómo reptaba una salamandra entre las bocanadas del fuego volcánico). Por si fuera poco, los astros confirman desde las alturas que aquel poder es ciertamente universal y comprende el plano cósmico, e incluso el sol y la luna, transverberados y expresivos, sirven de signos titulares a cada elemento y su correspondiente población: los diurnos (*rey* león, caballo y elefante) y los nocturnos (lechuza, luciérnaga y cocodrilo). Los burgueses, de contrastadas edades y aspecto, también forman un ciclo vital y, por su posición entre el volcán y la playa, al mismo nivel que las bestias, parecen lamentar su condición mísera y animal.

Nada de esto se ve en el traslado optimista de Van Kessel: lo mismo que su abuelo *Velours* y su tío Brueghel *el Joven*, parece deleitarse más en el tratamiento de los paisajes silvestres y acuáticos. No obstante, la sustitución de unas especies por otras no deja de guardar un cuidado simbolismo erótico al que volveremos más adelante. Por supuesto, el gran manzano cuajado de frutos maduros y encarnados participa de la misma sugerencia voluptuosa: el *pommo d'oro* de los adoradores de Venus. Y la convivencia pacífica de todos los integrantes inmersos en una naturaleza idílica nos trae a cuento, por último, el ambiente mítico y paradisiaco tan peculiar del paisajismo flamenco de ese siglo.

### III. *Un guiño naturalista*

Un elemento extraño en este contexto pero muy personal en la iconografía del artista, aparece perfilado sobre el fondo de un celaje típicamente flamenco: unas ramas desnudas son el sostén de una gran guacamaya de pecho rojo y alas azules, y un loro verde con la cabecilla moteada de amarillo, destacando sobre las demás aves igualmente transfijas. El conjunto pone en evidencia otro de los temas reiterados en la pintura flamenca de “gabinetes”, flores y naturalezas muertas del siglo XVII: la implicación zoomorfa de las cuatro partes del mundo, los cuatro elementos y los cinco sentidos.<sup>8</sup>

8. Acerca de este subgénero pictórico que implica una cita al cuadro naturalista dentro del

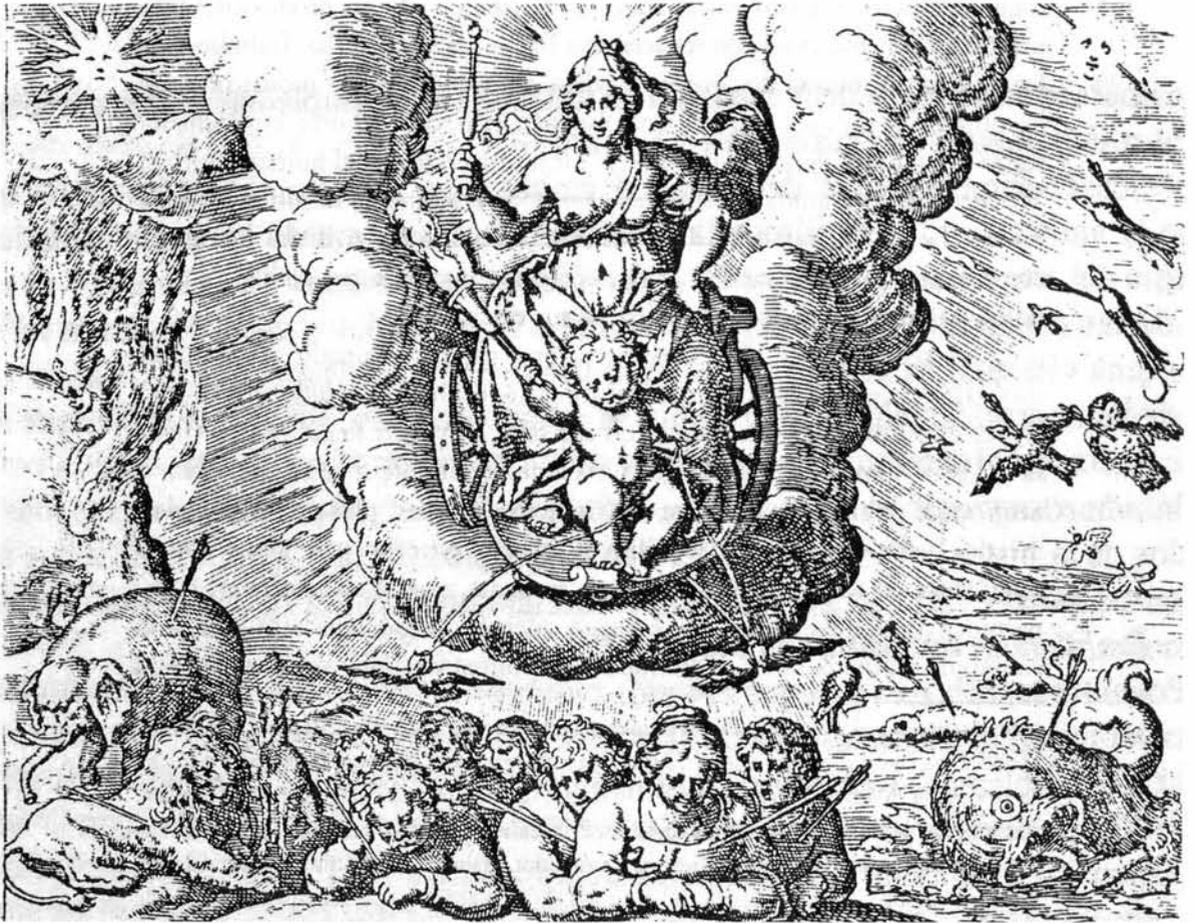


Figura 2. Otto Vaenius, *Amorum emblemata*, 1606. *El poder universal de Cupido* (contraportada).

Bien vale la pena una digresión para contextualizar la inclusión de estos coloridos intrusos. Las aves parlantes, presencia emblemática de América lo mismo que el caimán o el armadillo, no sólo connotan una vez más la susodicha *universalidad* del amor —a la que el Nuevo Mundo también se integra— sino que distinguen, de forma muy personal, las aficiones de Van Kessel por las “cámaras maravillosas”, donde América siempre proporciona el toque “exótico”, el gusto por lo “raro” y “fascinante” de sus productos.<sup>9</sup> Esta invención del coleccionismo renacentista fue —a decir de Elías Trabulse— la forma más armoniosa de agrupar el viejo carácter mágico o monstruoso de los objetos medievales con el nuevo espejo totalizador del orbe ensanchado, teatro del mundo donde se desvela el “ideal universalista del humanismo”: la *Wunderkammer* seguida de la *Kunstkammer*. La conjunción de ambas galerías presentaba un microcosmos de la naturaleza junto a los artificios humanos, como expresiva respuesta a la avidez cortesana por “el saber global”, con el fin de dominar sus poderes y servirse de sus riquezas.<sup>10</sup>

Bien conocemos en México el excepcional gabinete llamado *Alegoría brasileña* (1661) de Ferdinand van Kessel (1648-1696), hijo y seguidor del mismo artista de Amberes, y que atesora en sus salas el Museo Franz Mayer (figura 3). Esta mezcla caprichosa de colecciones de índole diversa, *naturalia* y *artificialia*, poblada de aves, monos, insectos, reptiles, plantas medicinales, metales preciosos, ídolos y jeroglíficos, guarda estrecho parentesco con la muy conocida serie tetracontinental de su padre, que se encuentra en la Pinacoteca de Munich (1664-1666), y que, además del gabinete central, con la consabida escena familiar de los indios indómitos y salvajes según el modelo

---

cuadro artístico y el simbolismo tetra-elemental, tetra-continental y sensual puede consultarse Matías Díaz Padrón, comp., *David Teniers y Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 14-27, así como Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp, 1550-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 58-72.

9. En dos personificaciones femeninas de América, grabadas en el último cuarto del siglo XVI por Philippe Galle y Jan Sadeler, el perico es el único atributo que acompaña, a modo de una mascota, a la flechadora desnuda, indómita y feroz. Véase Hugh Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, Nueva York, Pantheon Books, 1975, p. 87.

10. Elías Trabulse, “Historia del coleccionismo”, en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, vol. 1, pp. x-xvi. Un estudio más amplio sobre los cambios de criterio en el coleccionismo de los siglos XVI y XVII es el de Julius von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988

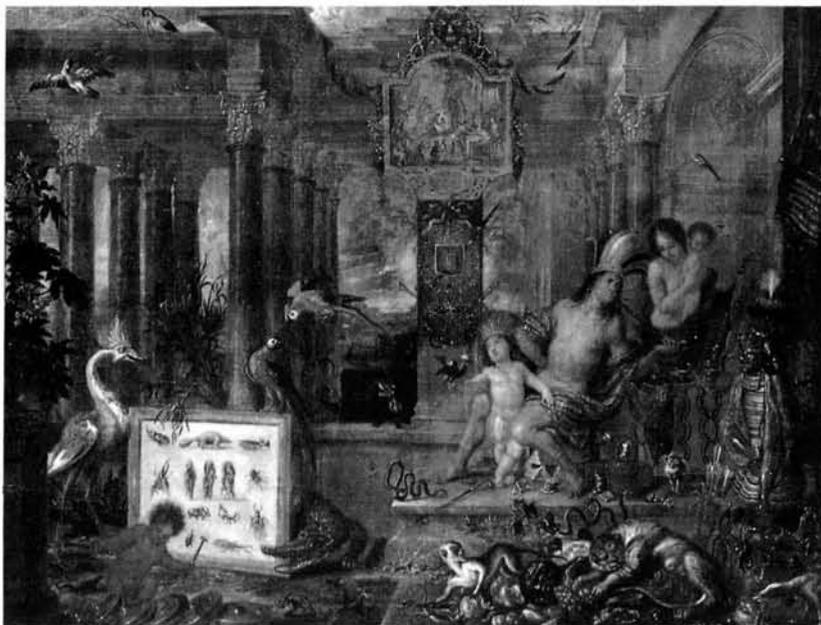


Figura 3. Ferdinand van Kessel, *Alegoría brasileña (¿América?)*, 1661. Museo Franz Mayer, México.

eurocéntrico de Ripa, se compone de 16 paneles con vistas de ciudades y puertos americanos.<sup>11</sup> Los correspondientes a las ciudades de México, Cuzco y Ceylon (*sic*) están ambientados por los mismos papagayos y pericos. Tanto por efecto de su aparición en la iconografía de Durero y Tiziano —en temas bíblicos o mitológicos—, como por el gusto de su antepasado Brueghel *Vélours* por pintar estas mascotas, los Van Kessel apreciaron de forma muy personal las especies y los objetos ultramarinos, estimulados, además, por su curiosidad naturalista y por la lectura de la *Historia natural* del padre Juan Eusebio Nieremberg (Amberes, 1635).<sup>12</sup> Con fruición de ilustrador científico, delineaban y coloreaban cada elemento, sabedores de su especificidad y leja-

11. Véase Norbert Schneider, *The Art of the Still Life*, Colonia, Benedikt Taschen, 1990, pp. 156-169. Agradezco a Elena Estrada de Gerlero haberme hecho notar que la *Alegoría brasileña* de la colección Mayer estuvo mucho tiempo mal catalogada como obra de Jan, por no haberse leído cuidadosamente la firma de su hijo Ferdinand.

12. Hugh Honour, comp., *L'Amérique vue par l'Europe*, catálogo de exposición, París, Grand Palais-Secrétariat d'État à la Culture, 1976, pp. 111-112. Véase asimismo Hughes Dieder, *Vida y pensamiento de Juan E. Nieremberg*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, 1976.

na procedencia. Sin embargo, Hugh Honour ha observado con razón que estos muestrarios de curiosidades son más bien idealizaciones fantásticas —y bien confusas—, basadas en reportes librescos de flora y fauna y que transgreden todo criterio de ordenamiento natural y etnográfico.<sup>13</sup> Alentado de manera particular por el exotismo de los objetos y por su especial disposición para la pintura miniaturista de animales, Van Kessel y su compañero Erasmus Quellinus (1607-1678) respondían a las exigencias de un mercado demandante y curioso pero ciertamente mal informado.

No olvidemos tampoco que el cuadro de su abuelo Brueghel, *La abundancia y los cuatro elementos* (1606), del Museo del Prado, es quizá la *summa* taxonómica de todas las preocupaciones naturalistas y simbólicas de la pintura flamenca y, por sus valores estilísticos y conceptuales, va de la mano de nuestra apoteosis de Venus: pensemos en el paisaje “aterciopelado” de *Vélours*, el tratamiento parcelado y alegórico, los elementos asociados al hábitat de las especies, allí pintadas con valor táctil y orgánico, y el carácter festivo y totalizador de una naturaleza siempre pródiga y triunfal (figura 4). Lo mismo puede decirse de su fascinante serie sobre los *Cinco sentidos* (1617), que fueron a dar al cenador de la corte madrileña y donde Brueghel, al alimón con Rubens, utilizó el mismo expediente del gabinete apiñado y delirante, pero allí cargado de complejísimos significados alegóricos.<sup>14</sup> También discípulo de su tío Brueghel *el Joven*, y sin duda atento a las célebres obras de su coterráneo Frans Francken (m. en 1642), Jan van Kessel participa de esta vigorosa indagación naturalista que —entre sus principales inquietudes— buscaba restituir, al goce de la vista, la visión mítica y áurea del “paraíso perdido”. Digamos finalmente que Rubens y Jordaens no dejaron fuera a las guacamayas a la hora de poblar sus jardines de placer, sobre todo en sus cuadros de género amoroso, como los que fueron destinados a la cámara nupcial de Felipe IV.<sup>15</sup>

Otra nota curiosa la encarna una lechuza, compañera de hábitat de las aves americanas —también está agarrada a las ramas—, que tradicionalmente estuvo asociada con la iconografía de las cámaras de los sabios o con los antros de

13. Honour, *The New Golden Land...*, p. 99.

14. Díaz Padrón, *David Teniers y Jan Brueghel...*, pp. 112-167.

15. Fernando Checa y Jesús Sáenz de Miera, “La corte española y la pintura de Flandes”, en Fernando Checa, comp., *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, catálogo de exposición, Madrid, Nerea, 1994, pp. 220-235.



Figura 4. Jan Brueghel Velours y Hendrick de Clerk, *La Abundancia y los cuatro elementos*, ca. 1606. Museo del Prado, Madrid.

los alquimistas. En el grabado de la *Amorum emblemata*, la lechuza era sin duda un atributo esencialmente nocturno —que, al contrario del águila, huye de los rayos del sol—, pero aquí lo es de la región aérea y, posiblemente, en tanto mascota de la castísima Palas-Atenea (Nictimeme), una víctima más de la poderosa Afrodita, conocida la rivalidad entre ambas deidades.<sup>16</sup>

#### iv. *El emblema y el tema*

La formación humanista, libresca y moralizadora de Otto van Veen —o, latinizado, “Vaenius”— no sólo le venía en razón de haber sido hijo de un

16. Francisco Marcuello, *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*, Zaragoza, s.e., 1617, pp. 194-197.

jurista holandés sino por los méritos personales de su largo viaje por Italia —donde estudió al lado de Zuccaro— y por el carácter político de sus efímeros trabajos para los archiduques de Amberes y para las cortes de Viena y Lieja.<sup>17</sup> Por esto mismo, su perfil artístico ha quedado un tanto desdibujado en la historia del arte flamenco y su figura no pasa de ser secundaria al lado de los grandes maestros que lo siguieron. Vaenius sigue siendo reconocido por dos facetas que, *strictu sensu*, no están relacionadas con las obras de su pincel: en tanto ilustrador y comentarista de tres libros fundamentales de la emblemática moral, sacra y amorosa, pero, sobre todo, por haber sido el mentor artístico e intelectual del joven Rubens, a quien le inculcó la afición por el arte italiano y el estudio del clasicismo literario.

El aplauso general con que fue acogido en toda Europa su *Theatro moral de la vida humana* —incluida la España contrarreformista, lo que testimonian sus cuatro ediciones en castellano— se debía desde luego a la curiosa combinación de su inspiración horaciana y de la filosofía neoestoica, pero sobre todo a las ventajas didácticas del emblema como medio de reforma social, merced a la elocuencia de la imagen asociada con una sentencia grave o incluso un refrán popular. Recordemos, por ejemplo, la larga y espaciada trascendencia de los *emblemata horatoriana* en los biombos novohispanos del siglo XVIII y en la impresionante azulejería lusitana del convento franciscano de Bahía.<sup>18</sup> La aplicación de sus emblemas moralizadores ocurría en todos los niveles de la vida institucional y cotidiana: desde la educación cortesana de los infantes —en tanto espejo de príncipes—, pasando por los claustros universitarios y jesuíticos —como ejercicio retórico—, hasta el ámbito doméstico en tanto parámetro de conducta familiar.

17. El propio retrato oval que aparece en la contraportada destaca a Vaenius en toda su diversidad intelectual: pintor, poeta, filósofo, matemático y militar experimentado, y en efecto no lo vemos revestido como practicante del arte de la pintura. El singular autorretrato familiar del Museo del Louvre (1584) es, en cambio, una conglomerada escena doméstica que evoca el taller del artista. Véanse Santiago Sebastián, “*Theatro moral de la vida humana* de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas”, en *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”*, Zaragoza, 1983, vol. XIV, pp. 7-9, y H. Gerson, E.H. y Ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium, 1600-1800*, Harmondsworth (Reino Unido), Penguin Books, 1960, pp. 50-54.

18. Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, en Jaime Cuadriello, comp., *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, catálogo de exposición, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 55-82.



Figura 5. Otto Vaenius, *Theatro moral de la vida humana*, 1607. *Virtus inconcussa* (contraportada).

Atento a la dialéctica *ut pictura poesis*, Vaenius cifraba su discurso entre la exaltación de la virtud, la moderación de la vida epicúrea y el consecuente destierro de las bajas pasiones, y no es extraño que la misma personificación de la Virtud sea la que preside la edición de los 103 emblemas moralizadores (figura 5). Acerca de esta *virtus inconcussa* (inconmovible) nos decía el profesor Sebastián en su glosa crítica:

Está en su mansión celestial, hollando a la Fortuna y menospreciando las honras, las dignidades y las riquezas humanas; en torno a ella aparecen las virtudes de la Templanza, la Fortaleza, la Justicia, la Religión, la Prudencia y la Magnanimidad; de estas seis virtudes como principales, nacen las restantes. Esta imagen no está lejana del modelo de Ripa, aunque Vaenius acentúa más su aspecto guerrero.<sup>19</sup>

En efecto, la lanza de la Virtud se impone al timón veleidoso de la Fortuna, en medio de otra suerte de manifestación celestial, indudablemente sacralizada por una mandorla radial, los bancos de nubes luminosas y los *putti* con sus atributos respectivos. La desnudez del pecho la muestra tal cual es, sin ropajes ni afeites para que luzca allí la verdad. Hay, pues, un énfasis omnipo-

19. Sebastián, “*Theatro moral de la vida humana...*”, p. 13.

tente, beligerante y victorioso en ambos pórticos editoriales de Vaenius. Sin embargo, mientras el cultivo de la virtud es resultado del esfuerzo, el dominio personal y el combate contra los vicios, en la *Amorum emblemata* Venus-Afrodita prodiga sus afectos de forma gratuita y munificente, sin distingos ni causa aparente.

Las diferencias entre el Vaenius moralizador y el Vaenius amoroso no sólo se deben al año de distancia que media entre ambos (1607-1608), sino más bien al correlato de dos tradiciones literarias, en ocasiones concurrentes y en otras divergentes; a saber, la severidad y elegancia de Horacio y la plasticidad y agudeza de Ovidio, fuentes de donde surgen sus respectivos emblemas. El poeta latino de *El arte de amar*, lo mismo que sus innumerables seguidores medievales y renacentistas, no sólo se preocupó por fijar una preceptiva para dominar tan misteriosa y huidiza materia, sino que sus exhortos eran vistos cual *evangelium* erótico, con ritos particulares oficiados por su correspondiente jerarquía de adeptos e iniciados. En este contexto de parodia, Ovidio tenía estatus de "autoridad" y una personalidad elevada al grado de "pontífice" romano o *doctor egregius*; la farsa se extendía al plano escritural y sus recomendaciones amatorias adquirían forma de canon litúrgico o de decálogo inspirado por Eros.<sup>20</sup> Recordemos que el mismo Ovidio pinta un escenario propicio para recibir "la palabra revelada" al inicio del libro primero de *El arte de amar*, y si bien estos consejos para neófitos se los "dicta su experiencia", reconoce que se halla regido por una fuerza superior. El poeta asume un reto frente al Cupido imberbe y se propone revertir sus efectos, domeñándolos, para estudiarlos mejor. También se erige en mentor del niño: "A mí Venus me eligió como maestro de su tierno hijo Amor." No obstante el carácter indómito y rebelde del pupilo, Ovidio confía en que "Amor se someterá a mí, aunque asaete mi corazón con sus flechas y blanda sus antorchas para lanzármelas".<sup>21</sup> La comisión pedagógica necesita, pues, una invocación venusina que le favorezca con sus "designios". Así, comienza un viaje montado en un carro que, con las "riendas sueltas", alcance finalmente su meta: la conquista, la conservación y la prolongación del amor de la amada (el plan o estructura *triplex* del libro). Este trayecto vehicular le sirve para elegir pareja en un campo poblado "en abundancia de jóvenes". Allí podrá ejercer la cacería con las artimañas de seducción que va a exponer y final-

20. Sebastián, "Lectura crítica de la *Amorum emblemata*...", pp. 7-12.

21. Ovidio, *El arte de amar*, introducción, traducción y notas de Víctor José Herrero Llorente, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 45-50.

mente atrapar cualquier tipo de mujer (por edad, provincia, raza o posición), que sólo en Roma —metrópoli del mundo— se podían encontrar reunidas.

Bien se ve la forma de narración en figura de viaje de cacería, donde campea el retrato de Cupido revestido de un poder sin límites. Así lo vuelve a dibujar Ovidio al inicio del libro segundo: “Acometo la gran empresa de enseñar por qué arte puede alcanzarse el Amor, niño que tanto vaga por el vasto universo. Es ligero y tiene dos alas con qué volar; es difícil sujetarlas.”<sup>22</sup> El trasiego perenne del hijo de Venus por el “vasto universo” está íntimamente ligado al tema de la creación del mundo —el destierro del caos y la conformación de los elementos— y, en consecuencia, a la sobrevivencia de las especies. Leamos en esta suerte de génesis ovidiano el maridaje que se da entre la vida y el amor, factores que deciden el paso de la criatura salvaje al hombre civilizado:

Al principio, el mundo fue una mole confusa e informe. Cielo, tierra y mar presentaban el mismo aspecto; luego el cielo se colocó sobre la tierra, la tierra fue circundada por el mar, y el vacío caos cedió el puesto a los diversos elementos. Los bosques se poblaron de fieras, el aire de aves, y vosotros, peces, os escondisteis en las líquidas aguas. Entonces la raza humana vagaba solitaria por los campos: consistía tan sólo en cuerpos rudos y musculosos, pero sin ingenio. La selva era su morada; su comida, las hierbas; su lecho, el follaje, y durante mucho tiempo se ignoraron los unos a los otros. Se dice que la dulce voluptuosidad suavizó la fiereza de los espíritus. Habíanse detenido en un mismo lugar una mujer y un hombre; lo que debían hacer lo aprendieron por sí mismos, sin necesidad de maestro. Venus, sin artificio alguno, consumó su dulce oficio. El ave tiene a quien amar; la hembra del pez encuentra dentro del agua con quien compartir sus goces; la cierva busca a su pareja; la serpiente se une con la serpiente; el perro y la perra quedan enlazados aún después de la cópula; la oveja recibe con placer a su macho; la ternera disfruta también con el toro; la roma cabritilla aguanta el peso del lascivo chivo; las yeguas conciben una furiosa agitación, y, a través de los ríos interpuestos, buscan a los caballos separados de ellas en apartadas comarcas.<sup>23</sup>

Encontramos en este pasaje, como en otros de las *Metamorfosis* referidos al mundo animal, la nueva misión redentora —y perturbadora— de Cupido-Amor, que viene precisamente con el descubrimiento del “dulce” placer,

22. *Ibidem*, p. 82.

23. *Ibidem*, p. 102.

del goce amoroso, que lo mismo aplaca a las fieras que abre el entendimiento de los hombres. Justamente, una noción inversa a la del pecado original de la moral judeocristiana. Pero también aparece —lo que es más importante— la idea de que la intervención del Amor sucede al caos en la progresión de las “cadenas del ser”, inmediatamente después de la creación de los cuatro elementos vitales;<sup>24</sup> asunto que, como hemos visto, es muy explícito en el grabado de Vaenius y se mantiene en la pintura de Van Kessel. Esta teoría cosmogónica —con Venus como principio demiúrgico y cumpliendo un papel protagónico— venía desde Epicuro y en la Roma imperial quedó sistematizada por el famoso y señero poema de Lucrecio, *De rerum natura*, donde, precisamente, una gran invocación venusina hace las veces de proemio y salutación del discurso sobre el origen y función de “todas las cosas” de la naturaleza.<sup>25</sup> Bajo este concepto del amor “creador” hay que leer de nuevo la referencia literaria que el propio Vaenius dio en el prólogo para entender el mensaje “universalista” de su portada: los versos que entona el coro con que se inicia la tragedia *Fedra*, de Séneca, que —como bien decía

24. E.M. Tillyard, *La cosmovisión isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Breviarios, 375), pp. 46-141.

25. Bien vale la pena transcribir parte de esta isagoge, notando la participación de los elementos y del amor en el origen de la vida, expresada en la existencia y diferenciación de todas las especies. “Invocación a Venus: madre de los eneidas, delicia de hombres y dioses, alma Venus que bajo los fugitivos signos del cielo la mar velera y las eras llenas de trigo animas haciendo que, por ti, toda especie viviente nazca y haya visto —recién nacida— las luminarias del sol; ante ti, diosa, ante tu sola presencia huyen vientos y nubes grises del cielo; para ti la fervorosa campiña extiende suave alfombra de flores; para ti ríen las sabanas del Ponto y brilla sereno el cielo con dilatada luz.

”Y, así como cuando el alba de un día primaveral despunta y empieza a soplar el aura germinal del lujurioso favonio, los pájaros del aire a ti, diosa, y tu nacimiento saludan igual que cuerdas pulsadas por tu mano, y fieras y ganados retozan sobre los gruesos pastos y cruzan rápidas corrientes: así, cautiva de belleza, te sigue el alma anhelante a donde quieras llevarla.

”Y, digámoslo de una vez: en mares y montañas y rapaces corrientes y frondosas mansiones de las aves y verdaderas laderas, tú eres la que, inspirando blando amor en todos los pechos, haces que cada ser propague su especie por espontáneo querer.

”Siendo así, pues, que tú sola gobiernas la naturaleza de las cosas y nada llega sin ti a los ribazos diáfanos de la luz y, sin ti, todo es triste y odioso, con todo fervor te pido seas propicia a estos versos en que intento cantar acerca de la naturaleza de las cosas [...].” Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, introducción, versión, notas y comentarios de René Acuña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963 (Bibliotheca Scriptorum Græcorum et Romanorum Mexicana), vol. I, p. I.

el doctor Sebastián— son un canto “al poder del amor que con fatalismo domina a la protagonista (Fedra) y llena de fuego sus venas” y son, además, “un claro corolario” de lo que allí vemos:

Diosa engendrada del ceñudo Ponto, a quien llama madre el ambiguo Cupido; poderoso a una por sus fuegos y por sus saetas, este muchacho risueño y juguetón, ¡con cuánta seguridad lanza las flechas de su arco! Su furor penetra en lo más íntimo de nuestro ser; su fuego furtivo abrasa las venas. La herida que abre no es ancha en apariencia, pero devora lo más secreto de nuestra médula. No tiene quietud este mozuelo; ágil, esparce por la faz del orbe el enjambre de sus flechas. Él aviva los fieros ardores de los mozos y reanima el calor extinto de los viejos agotados; con ignoto fuego vulnera el pecho de las vírgenes y fuerza a los dioses celestiales a emigrar del cielo y habitar la tierra con mentidos rostros. Es divino este fuego (creed a los que con él se dañaron) y poderoso en demasía. En aquellas partes donde la tierra es ceñida por el mar profundo y en todos los cielos por donde discurren los astros luminosos, reina este niño cruel; en el fondo de las aguas, el cerúleo tropel de las Nereidas siente sus dardos y el mar no puede extinguir su llama. Siente este fuego la especie alada; aguijado por Venus el audaz novillo lucha por imponerse a toda torada. Si acaso temieron por su hembra los medrosos ciervos, promueven combates y con su bramido manifiestan la furia que los anima. Entonces la tostada India tiene horror de los rayados tigres; entonces el puerco montés aguza sus colmillos desgarradores y por toda su boca echa espuma; los leones cartagineses sacuden su melena cuando les inquieta el amor; entonces la selva muge con un fiero rugido. Ama el monstruo del insano Ponto y aman los elefantes de Lucania; el amor reivindica para sí toda la Naturaleza; nada hay inmune para él y hasta fenece el odio cuando lo ordena el Amor, y las anejas iras ceden a sus fuegos. ¿Para qué cantaré más?<sup>26</sup>

Traigamos a colación, finalmente, el pasaje del primer amor luego de la creación del mundo y el diálogo-pugna entre Apolo y Cupido narrado en las *Metamorfosis*, donde el hijo de Venus deja en claro la superioridad de sus armas y la grandeza de su victoria: “Tu arco lo traspasa todo, Febo, pero el mío, te traspasará a ti; cuanto más vayan cediendo ante ti todos los animales, tanto más superará mi gloria a la tuya.”<sup>27</sup>

26. *Apud* Sebastián, “Lectura crítica de la *Amorum emblemata...*”, p. 14.

27. Ovidio, *Las metamorfosis*, estudio preliminar de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1977, p. 11.



Figura 6. *Cupido persiguiendo animales*. Manuscrito griego, siglo xv. Biblioteca Nacional de Francia, París.

#### v. *La iconografía*

En Ovidio y Séneca también se percibe el protagonismo de Cupido como cazador furtivo en todas las direcciones del espacio y del tiempo. Erwin Panofsky, en su ejemplar estudio sobre “Cupido el ciego”, ha podido rastrear los orígenes plásticos de esta iconografía del amor vista como un ejercicio mitocinegético: “[Es en] los cofres bizantinos de roseta y de las ilustraciones opianas donde Eros aparece como la gran fuerza que gobierna los instintos de los dioses, hombres y animales, y lo mismo que las miniaturas carolingias del *De universo* de Rabano Mauro y de la *Psychomachia* de Prudencio.”<sup>28</sup> En efecto, la más evidente cacería de especies es la del manuscrito griego del siglo xv que —en palabras de Panofsky— “nos muestra a Eros persiguiendo a toda clase de animales”. Y agrega con su impresionante conocimiento filológico: “hay un paralelo en la literatura bizantina en Eusthatius Makremboli-

28. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972 (Alianza Universidad, 12), pp. 139-188.



Figura 7. Ange Vergèce, *Cupido atacando a dioses paganos*. Manuscrito del siglo XVI, copia del anterior. Biblioteca Nacional de Francia, París.

tes, donde se dice que Eros usa sus dardos para vencer a los hombres, su antorcha para vencer a las mujeres, su arco para vencer a los animales salvajes, sus alas para vencer a las aves y su desnudez para vencer a los peces”.<sup>29</sup> Notemos que la diversidad de especies domésticas y ferinas en actitud de estampida coinciden en gran parte con las citadas por el poeta latino y el dramaturgo cordobés: chivo, ternera, ciervo, caballo, toro, oso y león (figura 6). Otrosí de dos parejas con fuerte carga sexual: las del gallo y la serpiente, así como la especificidad de cada atributo bélico —las armas de Cupido— según la escala de los seres vivientes. La irrupción de Cupido en los dominios del Olimpo, para sorprender y luego enemistar a los dioses, es también un tema que viene referido enseguida; en las páginas de otro manuscrito facsímil del siglo XVI y que ilustra también la poesía didáctica de Opiano, contemplamos a las deidades indefensas, asustadas y rijosas (figura 7). Panofsky aclara que semejantes ilustraciones no eran versiones derivadas de modelos clásicos sino evocaciones libres apoyadas en los textos.

29. *Ibidem*, p. 142.

No es muy común, en la pintura del Renacimiento y el Barroco, contemplar al pleno de los dioses transidos por el gozo o el dolor amoroso; sí lo es, en cambio, la representación de sus aventuras de conquista en forma individualizada. Tan sólo conozco una composición previa a la de Vaenius que bien pudo estar detrás de la formulación de su portada: hacia 1595, el tratadista Karel van Mander pintó una tabla que hoy se conserva en el Castillo Estatal Duchov, de la República Checa, titulada *Amor omnibus idem* (figura 8). El cuadro se divide en dos planos iguales que representan la región terrestre y celeste del ubicuo imperio de Cupido. En el primero el niño trepa, antorcha en mano, a un pedestal desde donde controla las especies que se hallan escalonadas conforme al mismo sentido de las cadenas del ser (zona dominada por la tierra y el agua, donde ostras y caracoles ocupan el primer lugar). En el correspondiente al Olimpo asistimos a una orgía divina y tumultuaria —dominada por el aire y el fuego—, orquestada desde las alturas por un enjambre de cupidos convocados por Venus.<sup>30</sup>

Digamos algo sobre la “fisiología amorosa” de algunos animales y su evidente simbolismo erótico en el grabado y la pintura de marras, percatándonos de los vínculos y las distancias que se establecen entre ellos. Aunque muy conocidas como señales de Venus, conviene anotar que las palomas arrastran su carro porque, “según Apuleyo, son extraordinariamente lascivas, sin que haya época del año en la que no estén unidas y entregadas a sus amorosos placeres”.<sup>31</sup> La ostra, pese a ser una criatura muy inferior en la jerarquía viviente, es, como queda dicho, un ser impenetrable e imagen misma de la indiferencia y el egoísmo; estimo que con su flechamiento por Cupido se concluye en ella toda la escala del ser, misma que se ha iniciado con la pareja divina de Júpiter y Juno. De modo paradójico, la ostra ha sido siempre un afrodisiaco, así reconocido en la mesa mediterránea, y esa propiedad, celosamente encapsulada en la concha (receptáculo del placer), ha surgido de las profundidades del océano a imagen de la misma Venus fecunda, naciendo “venerada” entre sus espumas (figura 1-A).

El chivo o cabrito “lascivo” e impetuoso pasta entre la hierba —todos los instintos primarios le son propios— y por su irracionalidad al practicar el amor (como Pan, Sileno o Marsias) queda asociado a sus categorías ínfimas:

30. En 1621, el cuadro ya se hallaba en la *kunstammer* imperial de Praga. Véase Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 18.

31. Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, vol. 1, p. 166.



Figura 8. Karel van Mander,  
*Amor omnibus idem*, ca. 1595.  
Castillo Estatal Duchov,  
Duchov, República Checa.

lujuria, bestialismo, satiriasis, priapismo, etcétera. Su compañero el ciervo es, por el contrario, una criatura tímida, hermosa y elegante y, sobre todo, se muestra como ejemplo de castidad.<sup>32</sup> Habitualmente se apareja una vez al año durante la primavera y lo hace sólo con el objeto de fecundar a su pareja, cosa que lo ruboriza muchísimo; así, luego del acto copular, corre a esconderse entre los matorrales. Su inclinación a ocultarse de la mirada pública también se fundamentaba en la conocida metamorfosis de Acteón luego de haber espiado a Diana, a quien el ciervo, por cierto, tiene de vecina en el

32. Véase Andrés Ferrer de Valdecebro, *Las empresas vivas*, edición y notas de Vicente María Roig Condomina, Valencia, edición de autor, 1989, pp. 167-183, y Santiago Sebastián, *El fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El bestiario toscano*, traducción de Francisco Tejada Vizuete, Alfred Serrano i Donnet y Josep Sanchís i Carbonell, Madrid, Tuero, 1986, pp. 33-37.

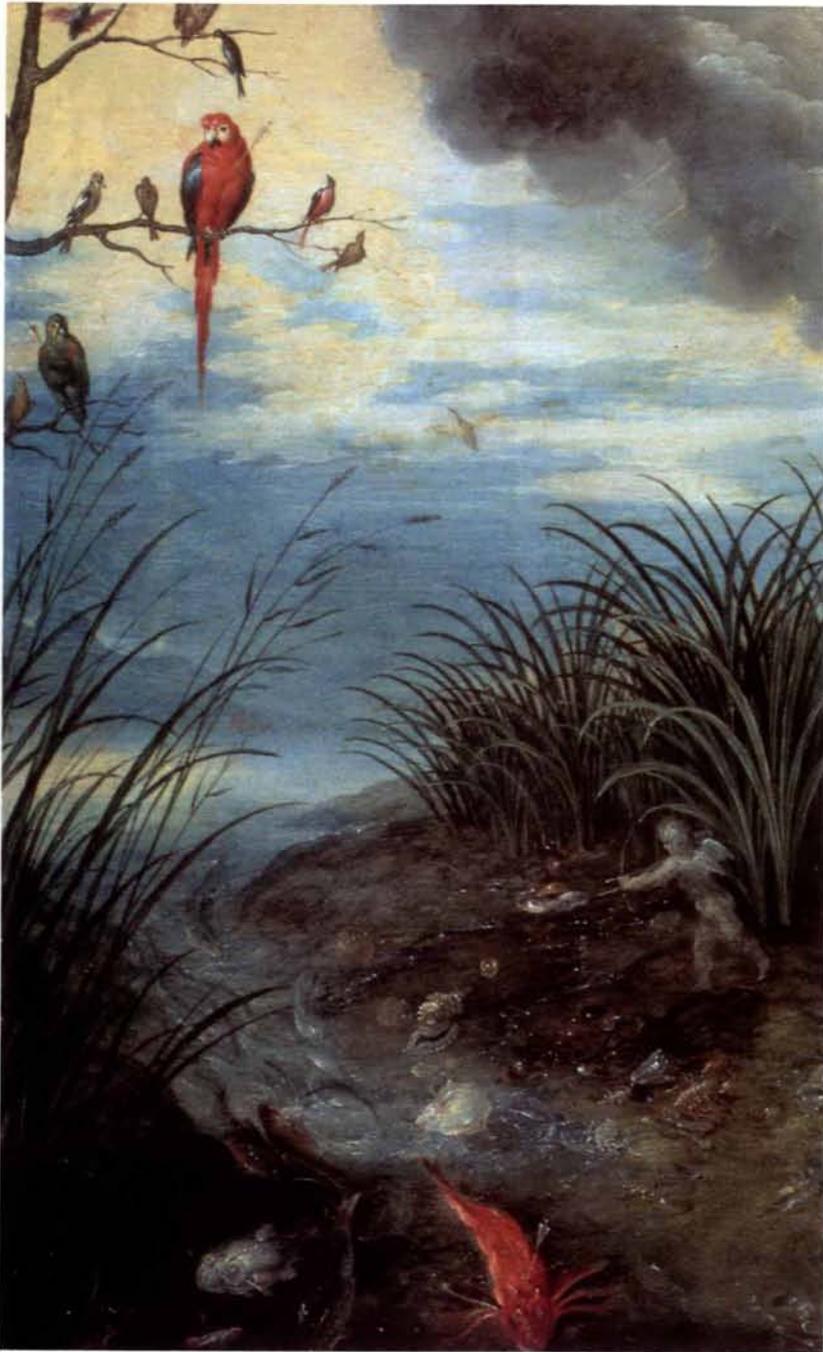


Figura 1-A. Detalle de Jan van Kessel I, *El poder universal de Cupido*.



Figura 1-B. Detalle de Jan van Kessel I, *El poder universal de Cupido*.

cuadro (parece que la cazadora voltea sorprendida). Era un animal muy común en toda Europa y presa favorita en la caza, por eso la figura del ciervo flechado suma un nuevo significado en la iconografía cristiana: el toque abrasador del “Amor Divino” (figura I-B).

Ante el desenfreno lujurioso del cabrito, la figura del ciervo en estado de continencia hace las veces de su antípoda y se sugiere, de este modo, la coexistencia de las dos clases de amor que cobija Venus según su advocación. Pero ambos cuadrúpedos también están hermanados en la mitología: los dos son expertos herbolarios, con olfato muy aguzado, y son los únicos capaces de detectar el dicitamo, la única planta con efectos repelentes a las flechas. Virgilio cuenta al respecto que la propia Venus, desesperada por curar el dolor de Eneas, recurrió a la experiencia de ambas bestezuelas —habitante, la una, de la pradera, y la otra de la montaña— para extraer y sanar con los poderes del dicitamo las heridas del príncipe troyano. En el arte románico los ciervos y las cabras inclinados para tomar la pastura del dicitamo se convierten en metáfora de la salvación.<sup>33</sup> En la literatura emblemática del Renacimiento y el Barroco, la engullición del dicitamo por un ciervo —lenitivo en su aflicción sangrante— niega, paradójicamente, la afirmación de que las penas de amor no tienen remedio. A esto se refiere el mismo Vaenius en el emblema 78, que lleva por mote “Ni con hierbas medicinales” o “Esto tiene su remedio, no yo”, y que visualmente se resuelve mediante un diálogo entre el pequeño flechador —desarmado y flechado— y un ciervo que pone oídos sordos y, muy confiado, continúa masticando sus yerbajos (figura 9).<sup>34</sup>

Casi perdido en lontananza, como escondido en la espesura de la arboleda, se halla un elefante solitario; por la longitud de sus colmillos, se trata de uno viejo. Recordemos que en la plancha de Vaenius el paquidermo, en cambio, ocupaba un sitio protagónico al lado del león, el perro y el caballo, todos distinguidos como animales “de tierra”. Por su volumen, peso, sentimientos y longevidad, el elefante tiene aquí un papel de contraste vital con la diminuta y acuática ostra. La literatura naturalista de la antigüedad reparaba, sobre todas sus cualidades, en su memoria e inteligencia (inmediata a la del hombre y muy por encima de la que poseen otros cuadrúpedos); en la docilidad con que obedece a los mandatos de sus amos y en su debilidad por la música y las flores, especialmente las rosas (las que significativamente están

33. Ferrer de Valdecebro, *op. cit.*, pp. 175-176.

34. Sebastián, “Lectura crítica de la *Amorum emblemata...*”, pp. 37-38.



Figura 9. Otto Vaenius, *Amorum emblemata*, 1606. Emblema 78: *Nullis medicabilis herbis*.

pintadas en el primer plano).<sup>35</sup> Era, en suma, un ejemplo de criatura apacible y “razonable”. San Epifanio, a diferencia de otros autores, se detenía en un rito de apareamiento vinculado con su dieta: la hembra convidaba al macho a devorar la verdura del árbol de la mandrágora, estímulo afrodisiaco que les hacía quebrantar su prolongada castidad —resultado de su “temperamento frío” y su permanente indiferencia sexual—.<sup>36</sup> Al efecto buscaban los parajes paradisiacos del Oriente, los más apartados y solitarios, motivados tanto por el pudor como por la necesidad de tomar los frutos de la mandrágora, sin los cuales jamás lograrían el coito. El bestiario medieval no dudaba en relacionar esta provocación femenina con el tema del pecado original y no es extraño ver al elefante asociado iconográficamente con Eva.<sup>37</sup> Pero tampoco olvidemos que, lo mismo que los papagayos, el elefante seguía siendo una animal “maravilloso”, sinónimo de exótico, muy pocas veces visto en Europa pero

35. Francisco Núñez de Cepeda, *Empresas sacras*, edición y notas de Rafael García Mahiques, Madrid, Tuero, 1988, pp. 31-33.

36. Ferrer de Valdecebro, *op. cit.*, pp. 41-53.

37. Sebastián, *El fisiólogo atribuido a San Epifanio...*, pp. 23-31.

continuamente referido en la literatura de viajes en África y en la India. También era animal “emblemático” del mismo continente negro y su presencia en el grabado y la pintura, al lado de la ostra o las aves parlantes, debe tenerse como otro ejemplo de “universalidad” planetaria llevada hasta el punto de situar reunidos sus extremos geográficos y biológicos.

Queda claro también, según lo dicho por Ovidio y Séneca, que el bosque, el mar y los cielos eran los teatros naturales para las fábulas amorosas, precedidas por una visión donde la Venus de la Edad Media —ya investida como andrógino rey y reina del amor— entrega a los amantes un decálogo, siguiendo la susodicha parodia del ritual eclesiástico; fenómeno que, como comenta Sebastián, tendrá su mejor expresión en el ambiguo discurso amoroso de Andreas Capellanus, *De arte honesti amandi* (1181) y en el surgimiento del amor cortés occidental (un uso amoroso que dio origen a un código de comportamiento afectivo para el mundo caballeresco y galante).<sup>38</sup> Tampoco olvidemos que la práctica favorita de Cupido era la caza —en ese ambiente se desarrolla la generalidad de los emblemas de Vaenius—, pero también lo eran, en sus faenas y correrías campestres, el regalo y la recolección de frutos.

Es menester, pues, referirnos a la simbología de un elemento vegetal: el manzano. En principio hay que reconocer los indudables ecos tizianescos en la formación y gestualidad del grupo de amantes divinos, así como en la preponderancia de una naturaleza amigable e idealizada. Esto no sólo nos recuerda los “lugares de deleite” campestres o pastoriles, sino la idea, muy nostálgica en el *cinquecento* y el *seicento*, de que la república del Olimpo se congregaba de nuevo en los campos de Arcadia y participaba, así, en los juegos bucólicos de la gente rústica. Recuérdense las enigmáticas obras del Giorgione, pero sobre todo el ambiente de seducción y caza de *La Venus del prado* de Tiziano (ca. 1535-1540), hoy en el Museo del Louvre. De la mano de la poesía de Giacomo Sannazaro, el arte del Renacimiento volvió los ojos hacia la naturaleza y la llamó *madre tierra*: en su regazo acogía armoniosamente a todas sus criaturas y les prodigaba con sus frutos. El estado ideal del hombre era, en la iconografía del paisaje veneciano, la vida pastoril y desnuda.<sup>39</sup> La aparición prominente del manzano cuajado de frutos maduros nos remite a lo que fue la cámara o *studiolo* del duque Alfonso d'Este en Ferrara, para el que Tiziano pintara sus célebres *Bacanal* y *Ofrenda a Venus* (1519), ahora en

38. Sebastián, “Lectura crítica de la *Amorum emblemata...*”, pp. 5-13.

39. Cafritz, *op. cit.*, pp. 21-81.

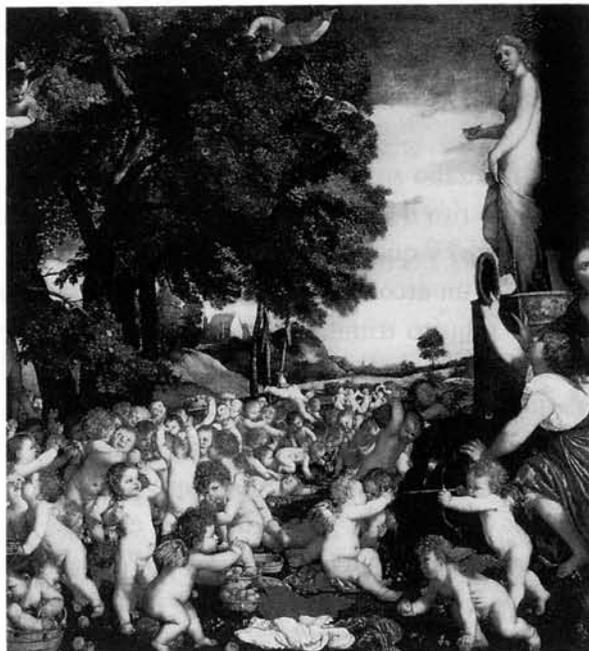


Figura 10. Tiziano Vecellio, *Ofrenda a Venus*, 1519. Museo del Prado, Madrid.

el Museo del Prado (figura 10). A este conjunto se integró el no menos oportuno cuadro de Bellini, *El festín de los dioses* (1514), hoy en la National Gallery de Washington, cuyo origen literario son los *Fastos* de Ovidio y donde Baco triunfa de modo apoteósico. Es bien sabido que el tema lúdico y abigarrado de la *Ofrenda a Venus* —célebremente parafraseada por Rubens, en el Museo de Copenhague— está tomado literalmente de las *Imagines* de Filostrato. Escuchémosle:

Mirad a los Cupidos recogiendo manzanas; y si son muchos no os sorprendáis. Porque son los hijos de las Ninfas y gobiernan a todos los mortales, y son muchos porque son muchas las cosas que el hombre ama; y dicen que el amor celestial es el que rige los asuntos de los dioses del Paraíso. ¿Captáis algo de la fragancia que invade todo el jardín o están atrofiados vuestros sentidos? Atendedme con atención, porque según os vaya describiendo el jardín irá llegando hasta vosotros la fragancia de las manzanas. Aquí hay hileras de árboles espaciados que permiten caminar entre ellos y los senderos están bordeados de fina hierba que forma un lecho para tenderse. De los extremos de las ramas penden

manzanas doradas y rojas y amarillas, que invitan al enjambre de Cupidos a [ser] recolectores. [...] Los Cupidos no necesitan escalas para alcanzar los árboles porque pueden volar hasta las manzanas.<sup>40</sup>

Es evidente que el manzano situado a la derecha en el cuadro de Van Kessel responde a este mismo rito de recolección (obsequios de Cupido a los amantes, *v.g.* el juicio de Paris) y que con la curvatura de sus ramas, por el peso de los frutos, ha formado un arco natural con las nubes, subrayando, quizás, el sentido que tiene el tránsito triunfal de las deidades por el territorio de los enamorados animados. Sin duda, el rosal encarnado se une felizmente a este concierto simbólico, habida cuenta de sus míticas cualidades venusinas, transmitidas por la diosa misma o sus asistentes preferidas, las tres *Carites* o Gracias: belleza, fragancia y aroma.<sup>41</sup> El pinchazo y sangría que provocaban sus espinas entre los aspirantes a poseer una flor era otra forma metafórica para ejemplificar las heridas amorosas infligidas por el travieso Cupido.

#### VI. *La iconología*

Los emblemas de Vaenius deben verse como una formulación epigonal y moralizada de la tradición casuística amorosa (con origen en los *ars amandi* y continuada por el amor cortés), extendida a todas las circunstancias de la vida y que sólo terminan con la victoria ineludible de la muerte. Pero también hay en ellos una fuerte carga de pensamiento neoplatónico, según ya lo advertía acertadamente el doctor Sebastián. Para percatarnos del peso que aún tenían las teorías conciliatorias de Marsilio Ficino sobre las distintas clases de amor, conviene traer a cuento el primer emblema que abre la serie y que, bien visto, es un complemento conceptual del frontispicio libresco al que aquí nos hemos venido refiriendo. Si en este último se pondera la omnipotencia venusina sobre el espacio (incluidos los astros y toda forma de vida animada que puebla el orbe), en el primer “jeroglífico”, que lleva por mote “*Amor aeternus*”,

40. *Apud* Gore Cavalli-Björkman, “El camerino de alabastro. Una habitación del Renacimiento en Ferrara”, en *Rubens copista de Tiziano*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1987, pp. 7-26.

41. Según Ripa, *op. cit.*, p. 166, la rosa, lo mismo que el mirto, las palomas y los cisnes, eran recursos de Venus para excitar el “vigor” y la “lujuria” entre los amantes. Cfr. con *El descubrimiento de la lujuria* del Bronzino, suma de todos estos elementos o atributos afrodisiacos.



Figura II. Otto Vaenius, *Amorum emblemata*, 1606. Emblema 1: *Amor eternus*.

se da entender que el amor trasciende en el tiempo como un fenómeno esencialmente metafísico y de hondura espiritual (figura II). Al servirse de un viejo signo ideográfico para representar este concepto, Vaenius se reconciliaba con la antiquísima tradición jeroglífica, matriz de la emblemática moderna. Analicemos el cuerpo del emblema según la pluma de Santiago Sebastián:

Para su presentación se recurrió al lenguaje hermético de los jeroglíficos, del que se tomó el *ouroboros* o serpiente que se muerde la cola como símbolo de eternidad, según expresó Horapolo al principio del libro (la *Hieroglyphica*). Este círculo enmarca a Cupido en lo alto de los cielos para decirnos que el verdadero amor vivirá siempre y contra él nada puede el Tiempo destructor de todas las cosas (incluso la Muerte). Mas esta imagen no tiene sentido si no es planteando el problema de origen, cuando el primer amor fue el del primer amante hacia el primer amado. Un neoplatónico como León Hebreo, que fue leído por Vaenius, lo presenta así en su tercer diálogo: “El primer amante es Dios, que conoce y quiere, y el primer amado es el mismo Dios, sumo, hermoso.” Por tanto, el primer amor es de Dios hacia sí mismo y éste intrínsecamente tiene que ser eterno.<sup>42</sup>

42. Sebastián, “Lectura crítica de la *Amorum emblemata*...”, pp. 15-16. Véase también



Figura 12. Horapolo, *Hieroglyphica*, 1543. Jeroglífico 1: *La Eternidad*.

Ésta era, pues, una declaración de principios filosófico-teológicos del emblemista bátavo: “El amor era una especie de corriente espiritual que iba de Dios al mundo y de éste volvía hacia Dios, de tal manera que el hombre amante quedaba inserto en este círculo místico.”<sup>43</sup> Unidad y Eternidad son los valores supremos del verdadero amor “platónico” y por ende lo serán en su versión cristiana. En efecto, Horapolo ya había querido dedicar sus dos primeros jeroglíficos a estos conceptos hermanados gráficamente por la presidencia del sol y la luna, tal como luego los puso Vaenius: en uno vemos el basilisco que forma una circunferencia (la Eternidad) y en el otro a la serpiente que se introduce la cola en su fauce (el Universo). Ambos ideogramas por su circularidad son expresiones de perfección y divinidad (figuras 12 y 13).<sup>44</sup>

Como pocas veces se ha visto en la historiografía del arte, Panofsky supo

Marsilio Ficino, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, traducción de Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, presentación y notas de Mariapía Lamberti, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Nuestros Clásicos), pp. 41-45.

43. Sebastián, “Lectura crítica de la *Amorum emblemata...*”, p. 16.

44. Horapolo, *Hieroglyphica*, edición de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal,



Figura 13. Horapolo, *Hieroglyphica*, 1543. Jeroglífico 2: *El Universo*.

traducir —con lucidez admirable— las ideas imperantes en el humanismo florentino a sus expresiones plásticas: Tiziano y Miguel Ángel. Así también, concedor a profundidad de la doctrina amorosa de Ficino y Pico de la Mirandola, pudo tipificar los tres reinos de Venus con sus correspondientes identidades y dominios: la Venus *cælestis* (amor divino regido por el intelecto), la Venus terrestre o natural (amor humano regido por la razón) y la Venus *volgare* (amor ferino regido por los sentidos). Tres entes personificados y distintos pero no excluyentes en una causa común; interactuantes entre sí para que, a través del conocimiento de la belleza, se llegue al conocimiento del fin último que es la bondad divina.<sup>45</sup>

Nos parece muy natural, pues, hacer un traslado de estas categorías de la belleza a la composición de Vaenius, habida cuenta del credo “platónico” que

1991, pp. 43-48. Andrea Alciati, en su emblema 132, recurre al mismo esquema para expresar la inmortalidad literaria y a partir de entonces la serpiente enroscada se convierte en un lugar común en la literatura emblemática moral, política y sacra.

45. Erwin Panofsky, “El movimiento neoplatónico en Florencia y en el norte de Italia (Bandinelli y Tiziano)”, en Panofsky, *op. cit.*, pp. 189-237.

permea buena parte de sus emblemas. No se puede negar la categoría sacra de esta epifanía, precedida de un “rompimiento de gloria”, aureolada por un resplandor luminoso e investida con sus insignias de poder: la desnudez del pecho es quizás otra virtud de la Venus *atena*, de signo celestial. Podemos decir que es la misma figura simbólica que pintara Tiziano en su célebre y hermético *Amor sacro y Amor profano* (o *Venus gemelas* como prefiere llamarlas Panofsky). En tanto que es el origen de un amor que sólo se tributa entre los dioses y está regido por la inteligencia, ocupa el espacio celestial, la región donde reside la sabiduría y es fuente de los conocimientos eternos. La razón es la facultad que gobierna al amor humano y equivale a una Venus virtuosa que temple los impulsos sensuales y armoniza la belleza del cuerpo con la del alma. Pero en razón de su manifestación material y visual entre los hombres —los dioses que se hacen humanos— está a merced de los sentidos y por lo tanto del desequilibrio entre el amor ferino, meramente instintivo y sensual, y el que aspira a un fin superior regido por la virtud. Ésa es la identidad del “Amor profano” en el cuadro de Tiziano: Venus apegada a las vestimentas, los objetos materiales y con la mirada puesta en la belleza de las cosas terrenas, ya que es la que da forma tangible al amor y por ese medio lo hace inteligible o accesible.<sup>46</sup> La búsqueda del placer por sí mismo caería en el dominio del amor ferino y su Venus *volgare*. Todas, sin embargo, son Venus complementarias en la obra de la naturaleza y ella misma así ha querido distribuirse por el universo. Es la Venus *genitrix* o *generandi*, madre de la naturaleza y desterradora del caos: una Venus originaria, creadora y uterina, aposentada en su carroza celestial como rasgo de poderío y magnificencia, hollando los cuatro elementos en una suerte de paseo heroico que impone orden y vasallaje —por principio natural— a toda criatura animada; aquella misma facultad referida por Lucrecio en el vestíbulo de su extenso poema que era un canto a la naturaleza diferenciadora y armónica.

Agréguese a esto que Ripa, en la sistematización moralizadora que hizo del “Carro de Venus” como figura astrológica, no olvida, muy a su pesar, que el único de los atributos trascendente y positivo de la diosa era una luminosa esfera celeste que sostenía perpetuamente en una mano: “El globo simboliza cómo Venus es dominadora y conservadora del Universo entero.”<sup>47</sup> Esta doble concepción primigenia y trascendente sería, en el plano filosófico, la

46. *Ibidem*, p. 210.

47. Ripa, *op. cit.*, p. 166.

“gran obra” de Venus y el verdadero *poder universal* de Cupido trazado por el buril de Vaenius.<sup>48</sup>

Destaquemos por último algunos rasgos de la versión pictórica, matizando y resumiendo las tradiciones iconográficas que allí confluyen. La aparición de un gusto muy secular por la *Wunderkammer* flamenca, mediante la nota de un loro y una guacamaya americanos, es un guiño que el pintor de Amberes hace a las aficiones exóticas y naturalistas de los coleccionistas nórdicos. De hecho, como hemos visto, la sugerente presencia de distintos animales y plantas establece un complejo sistema simbólico, cuidadosamente dispuesto por el artista y basado en la premisa de los contrarios emblemáticos, que tarde o temprano serán armonizados por una fuerza igualadora. Por ejemplo, las aves parlanchinas *versus* los peces “mudos” o las ya referidas del cabrito *versus* el ciervo o la ostra *versus* el elefante. Estos dos últimos eran tenidos respectivamente como “cumbre y fondo” o límites de clases vivientes en perenne ascenso de perfección. Sin embargo, no por casualidad la escala termina en la ostra flechada, que es, paradójicamente, el núcleo de la fuerza generadora del universo y también, según la tradición emblemática—haciendo una paráfrasis de San Juan Crisóstomo—, es vaso y custodia de la perla, misma que en su belleza y redondez brilla en las profundidades marinas, y allí, como manifestación de perfección en las regiones más apartadas del orbe, guarda los secretos de la creación de Dios.<sup>49</sup>

48. No es ésta, pues, la versión pesimista y moralizada de un Cupido ciego, perturbador, pueril e irresponsable que sólo hiede para enfermar el alma de los hombres. Panofsky, *op. cit.*, p. 171.

49. Núñez de Cepeda, *op. cit.*, pp. 139-142. Una de las teorías neoplatónicas más comunes y felices en la cosmovisión isabelina era, precisamente, la que explicaba “la cadena del ser” y el modo de perfección en que se trenzaban sus “eslabones” vivientes. Allí la ostra tenía justamente un papel de “eslabón”, ya que, si bien la mitad de su organismo pertenecía al reino animal, la otra ya compartía propiedades peculiares del vegetal y el mineral. Es decir, la ostra ocupaba el último de los tres grados vivientes ya que sólo poseía tacto pero no movimiento ni oído ni memoria, como sucedía con los otros seres más avanzados. Higden opinaba en su *Policronicon*, *apud* Tillyard, *op. cit.*, pp. 50-51, que “En el orden universal de las cosas, la cúspide de una clase inferior toca el fondo de una superior, por ejemplo las ostras que, ocupando por decirlo así, la posición más baja en la clase de animales, se elevan apenas por encima de la vida de las plantas, porque se adhieren a la tierra sin movimiento y sólo poseen el sentido del tacto. La parte superior de la superficie de la tierra está en contacto [con] la superficie inferior del agua; la parte más alta de las aguas toca la parte inferior del aire, y así por una escala de ascenso hasta la esfera superior del universo.”

De todo lo anterior se sigue una celebración visual, gozosa y plenamente barroca del imperio todopoderoso del amor. En la más pura tradición clásica, ovidiana y petrarquesca, vemos cómo un principio natural es transfigurado en modelo de triunfo y apoteosis. Todo esto visualizado en forma sumamente graciosa y festiva, por medio de un empaque escénico con epílogo cuasi operístico. La colorida versión de Van Kessel es por lo tanto una glorificación pictórica —clasicista en su concepto pero muy barroca en su discurso— “de la más fuerte de las emociones humanas”. Este mensaje celebratorio quedó formulado, a mi juicio, no sólo en el modelo de los *trionfi* sino también en el género de los cuadros de alcoba nupcial, dentro del que muy posiblemente se encuadre este lienzo, coetáneo y análogo a los muy epicúreos “jardines de placer” (¿o sicalípticos?) de Rubens y Jordaens, y que atesoraba el melancólico Felipe IV en la intimidad de su alcázar de Madrid.

En otras palabras, *El poder universal de Cupido* es una suerte de epitafio pintado que profetía, en el imaginario recinto del tálamo amoroso, una moraleja entonces muy nueva y que no ha perdido hasta hoy vigencia alguna: la certeza de que el susodicho dios Amor ha de triunfar arrolladoramente sobre el Tiempo y la Muerte, montados también en sus carros y rodando por el camino de la vida. Miremos, pues, con ojos de simpatía, a este niño auriga pertrechado con sus armas a cuestas, en combate perpetuo con sus dos más encarnizados contendientes, pero siempre aventajado en la carrera, auxiliado y azuzado por el brazo de la Eternidad. ❀

*Bibliografía*

- Cafritz, Robert, *et al.*, *Places of Delight. The Pastoral Landscape*. Catálogo de exposición, Nueva York, Clarkson-National Gallery of Art, 1988.
- Cavalli-Björkman, Gore, "El camerino de alabastro. Una habitación del Renacimiento en Ferrara", en *Rubens copista de Tiziano*. Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1987, pp. 7-26.
- Checa, Fernando, y Jesús Sáenz de Miera, "La corte española y la pintura de Flandes", en Fernando Checa, comp., *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Catálogo de exposición, Madrid, Nerea, 1994, pp. 220-235.
- Cuadriello, Jaime, comp., *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. Catálogo de exposición, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994.
- Díaz Padrón, Matías, comp., *David Teniers y Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1992.
- Díaz Padrón, Matías, "Precisiones y adiciones a la pintura flamenca del siglo xvii en el Museo de San Carlos de México", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1981, vol. lrv, núm. 213, pp. 61-76.
- Dieder, Hughes, *Vida y pensamiento de Juan E. Nieremberg*. Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, 1976.
- Ferrer de Valdecebro, Andrés, *Las empresas vivas*. Edición y notas de Vicente María Roig Condomina, Valencia, edición de autor, 1989.
- Ficino, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*. Traducción de Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, presentación y notas de Mariapía Lamberti, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Nuestros Clásicos).
- Filipczak, Ziuka Zaremba, *Picturing Art in Antwerp, 1550-1700*. Princeton, Princeton University Press, 1987.
- Gerson, H., E.H. y Ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium, 1600-1800*. Harmondsworth (Reino Unido), Penguin Books, 1960.
- Honour, Hugh, comp., *L'Amérique vue par l'Europe*. Catálogo de exposición, París, Grand Palais-Secrétariat d'État à la Culture, 1976.
- Honour, Hugh, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. Nueva York, Pantheon Books, 1975.
- Horapolo, *Hieroglyphica*. Edición de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.
- Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*. Introducción, versión, notas y comentarios de René Acuña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963 (Bibliotheca Scriptorum Græcorum et Romanorum Mexicana), 2 vols.
- Marcuello, Francisco, *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*. Zaragoza, s.e., 1617.
- Melion, Walter S., *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Mutillio, Gerardo (Dr. Atl), *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani*. México, Universidad Nacional, 1921.

- Neumann, Jaromir, *Expertizaje de 132 pinturas de la colección del Museo de San Carlos de la ciudad de México*. Manuscrito inédito.
- Núñez de Cepeda, Francisco, *Empresas sacras*. Edición y notas de Rafael García Mahiques, Madrid, Tuero, 1988.
- Ovidio, *El arte de amar*. Introducción, traducción y notas de Víctor José Herrero Llorente, Madrid, Aguilar, 1963.
- , *Las metamorfosis*. Estudio preliminar de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1977.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1972 (Alianza Universidad, 12).
- Petrarca, Francesco, *Triunfos*. Edición de Jacobo Cortines y Manuel Carrera, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- Ruiz de Gurza, Áurea, et al., *Pintura y tapices flamencos*. Catálogo de exposición, México, Museo de San Carlos, 1984.
- Schlosser, Julius von, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid, Akal, 1988.
- Schneider, Norbert, *The Art of the Still Life*. Colonia, Benedikt Taschen, 1990.
- Sebastián, Santiago, El fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El bestiarlo toscano. Traducción de Francisco Tejada Vizuete, Alfred Serrano i Donnet y Josep Sanchís i Carbo-nell, Madrid, Tuero, 1986.
- , “Lectura crítica de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius”, en *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”*, Zaragoza, 1985, vol. XXI, pp. 5-112.
- , “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, en Jaime Cuadriello, comp., *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*. Catálogo de exposición, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 55-82.
- , “*Theatro moral de la vida humana* de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas”, en *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”*, Zaragoza, 1983, vol. XIV, pp. 7-9.
- Tillyard, E.M., *La cosmovisión isabelina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Breviarios, 375).
- Trabulse, Elías, “Historia del coleccionismo”, en *México en el mundo de las colecciones de arte*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, vol. I, pp. x-xvi.