

ANÁLISIS DEL MÉTODO ICONOGRÁFICO

Jesús María González de Zárate

1. HACIA LA DEFINICIÓN DE ICONOGRAFÍA. SU VISIÓN EN LA HISTORIA

El *Diccionario* de la Real Academia nos explica que Iconografía es un término derivado del griego, significando "imagen" y "descripción". Añade que su función consiste en la descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, especialmente de la antigüedad.

En la edición de 1611 del *Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias precisaba sobre la palabra "Icones" que son libros de retratos donde se representan las figuras de ilustres varones, aclarando que tal denominación equivale a "semejanza" (1).

Con este significado de "descripción de imágenes", la Iconografía se incorporó al idioma castellano en el siglo XVIII (2) no variando mucho sobre el sentido que tuvo en la antigüedad, es decir, descripción de retratos. Tal concepción tuvo eminentes representantes en el siglo XVI, a nadie escapan las figuras de Fulvius y Vico en lo que respecta al retrato antiguo referido en las medallas, o las de Beza y Giovio con respecto a los retratos de la época y también en el XVII Faber o el propio Pacheco (3).

En lo concerniente a España, estas ideas se mantuvieron hasta pocas décadas; así, la denominada *Junta de Iconografía Nacional* que tuvo su sede en el Museo Arqueológico de Madrid y que entre sus representantes se ha de destacar a Sánchez Cantón, entendieron la Iconografía en su sentido más puro, es decir, como estudio e identificación de los retratos. En esta línea y más recientemente, Elena Páez publicó su *Iconografía Hispana*. Sin duda, el precedente más inmediato de estos estudios lo tenemos en la obra de Carderera aparecida en Madrid en 1855 y 1864.

Pero de la descripción de imágenes, la Iconografía va a proyectarse hacia otros sentidos más complejos y enriquecedores dentro de la Historia del Arte, los cuales van avanzando conforme a las investigaciones que, a partir esencialmente del siglo XIX francés, van gestándose en este campo.

A mediados del siglo XIX comienzan los estudios orientados al análisis de la iconografía cristiana, destacando Didron, quien en 1843 publicó su *Histoire de Dieu*. Casi al mismo tiempo Crosnier elaboró lo que puede ser el primer manual de iconografía cristiana (Caen, 1848). A estos nombres franceses conviene añadir otros, como el italiano Rossi o los alemanes Radowitz, Hack Grüniesen, Husenbeth, Menzel, Detzel, Hans von der Gabelutz y la inglesa Jameson.

El éxito de la escuela francesa se continuó en el siglo XX con obras muy conocidas en la actualidad como la de Carbol-Leclercq, sobresaliendo la figura insustituible de Émile Mále, quien orientará sus estudios de iconografía a la Edad Media y la época de la Contrarreforma, analizando la gran incidencia que la literatura tuvo en la génesis y desarrollo de las formas artísticas y, por otra parte, señalando que la Iconografía no es solamente una descripción de las formas, pues éstas tienen su correspondencia tanto en el espacio como en el tiempo.

Pero junto a estos análisis centrados en la iconografía sacra, destacan otras figuras de notable importancia como Knipping, Künstle,

Aurehammer y Schiller. También, orientados hacia la iconografía profana, no debemos olvidar nombres como Guy de Tervarent o Marle.

Podríamos preguntar qué han supuesto estas figuras que acabamos de citar dentro de la Iconografía. Para mí la respuesta es clara, pues todos ellos han servido para tipificar tanto la propia definición de Iconografía como el método de investigación en este campo de la Historia del Arte.

Así, de la descripción, en un sentido más universal, de las imágenes, la Iconografía centra su campo de acción en cinco puntos que podemos cifrar: Descripción, Identificación, Clasificación, Origen y Evolución. Diferenciando claramente lo que es un "motivo" de un "tema" iconográfico.

En consecuencia, podemos entender que Iconografía, en la actualidad, es la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen de las mismas y su evolución.

Tal definición no resultaba extraña en el año 1928, pues el Congreso Internacional de Oslo, en aquella fecha, dedicado exclusivamente a la Iconografía, defendió los mismos o rnyu similares planteamientos (4).

2. EL SENTIDO DE LA ICONOGRAFÍA EN LA HISTORIA DEL ARTE. ENTRE EL FORMALISMO Y LA ICONOLOGÍA

Hasta la fecha parece que se tiene asumido y clarificado el sentido de la Iconografía. Es curioso observar cómo en este país los estudiosos de las metodologías hablan de Iconografía con gran facilidad, establecen definiciones genéricas y precisan un desarrollo histórico de los estudios en este campo de forma general y superficial, con aparato de nombres y obras, pero sin reparar en las aportaciones esenciales para su estudio.

Hoy todo el mundo hace Iconografía, existen figuras consagradas que ni han definido el término, ni mucho menos han postulado una metodología de trabajo, por lo que alumnos y estudiosos nos encontramos con una palabra, Iconografía, que ni sabemos lo que quiere decir y, en la mayoría de los casos, fruto de esa imprecisión, se confunde Iconografía con iconología, sociología o simbología de pseudodictionary. En este sentido, mi gran preocupación como investigador y docente, se ha enfocado, una y otra vez, a estructurar tanto la definición como el método de trabajo, pues sin clarificar estos aspectos es muy difícil alcanzar con cierto éxito resultados positivos en el campo iconográfico, como lo es asimilar las lecturas y trabajos orientados en esta línea.

Estoy con Riegl cuando precisa que desde el pecado original es preciso caer en el error para llegar a la verdad, pues prefiero caer en este error postulando una línea clara y sencilla que explique nuestro trabajo y lo desarrolle en puntos netamente estructurados, sin juegos de erudición barata que lleve al investigador a identificarlo con los relatos, por todos conocidos, que escribiera el padre Isla.

Las críticas al método iconográfico se han orientado esencialmente en dos campos. Por un lado, se señala que tales estudios son plenamente juegos de abstracción ya que, como se dice, se opera una y otra vez con exclusividad en el mundo de los símbolos o, si se quiere, de forma más elegante, con el de los significados. Por otro, que quienes se han orientado en esta metodología establecen conclusiones netamente subjetivas alejadas del concepto positivista de lo que se ha de entender por ciencia. Quienes postulan ambas teorías demuestran que ni conocen lo que es Iconografía ni mucho menos su metodología de análisis.

Tervarent, como lo hacen Panofsky y Sedlmayr, insisten en que la Iconografía es una ciencia auxiliar de la Iconología, un estadio inferior en su estudio (5). Hoogerwerff, en un artículo publicado en 1931, defiende similares contenidos, aunque no duda en precisar que la Iconografía tiene diferentes planteamientos que hacen que esta ciencia tenga validez por sí misma (6).

Al respecto quiero puntualizar que para mí la Iconografía sirve tanto a la Iconología como al tradicional método formalista, pues su estudio se hace completamente necesario en cualquier análisis de los estilos artísticos. En este sentido considero que un buen formalista debe ser a su vez un buen iconógrafo y viceversa.

¿Quién podría cuestionar que junto al mundo de los estilos, de las formas, se hace necesario saber describirlas, clasificarlas en el espacio y el tiempo señalando su origen y evolución y, finalmente, identificarlas? Creo que nadie, pues incluso la panacea de los estudios del formalismo como lo fue Wölfflin, ya precisó en sus trabajos que "es necesaria la

luz para hacer brillar la perla", es decir, es necesario conocer el mundo de los estilos artísticos a la vez que otros planteamientos metodológicos para poder llegar a vislumbrar la perla, el conocimiento total de la obra de arte.

En este sentido llama la atención cómo uno de los grandes historiadores del Arte que centró su investigación en el grabado, pues fue conservador del Museo Plantin-Moretus -nos referimos a Denle (7)-, recurre en sus análisis a los iconógrafos para precisar no ya el tema artístico y su adecuación al mundo de los estilos, también la autoría de dibujantes y grabadores, pues el verdadero iconógrafo, tras el conocimiento de los temas, puede reparar en tales aspectos, centrando la iconografía tanto en el tiempo como en los estilos.

El objetivo de la iconografía se centra en los temas artísticos, pero de vital importancia es la forma visual en que se manifiestan. Tan sólo bajo tal concepción se podrá establecer una clasificación metódica justificando con claridad la necesidad de estos estudios en la Historia del Arte.

3. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN EN LOS ANÁLISIS ICONOGRÁFICOS

Guy de Tervarent ha sido uno de los grandes estudiosos en el campo de la Historia del Arte. Su preocupación por la Iconología le llevó a estudios de naturaleza iconográfica que quiso sistematizar, postulando estos análisis en cuatro estadios que son los que, de forma personal, venimos siguiendo con algunas claras matizaciones (8).

Las artes, fundamentadas en el mundo de las imágenes, nos presentan formas visuales o motivos iconográficos que, una vez identificados, se convierten en temas iconográficos. Un estudio más profundo nos trasladará al origen visual o literario, desarrollando su manifestación en el espacio y el tiempo.

Así, el método de análisis podemos; resumirlo en los siguientes puntos:

- a) Las fuentes del propio artista, mentor, comitente...
- b) La literatura de la época o en la época.
- c) Identidad con obras artísticas anteriores ya conocidas.
- d) Elementos que configuran la obra de arte.

a) *Las fuentes del propio artista, mentor, comitente...*

En muchas ocasiones es el artista quien relata y describe con claridad los temas que desea representar en sus composiciones. Un ejemplo, por todos conocido, lo encontramos en Rubens cuando envió una carta a Florencia, concretamente a Susternan, donde leía el lienzo *Horrores de la guerra*. Aquí, el artista, identifica las figuras y el tema general del lienzo, convirtiéndose el texto en fuente fundamental iconográfica y de comprensión total de la obra de arte.

El iconógrafo no debe olvidar el mundo de los archivos, pues en ellos encontramos legajos donde se da cuenta e incluso se describe visualmente el deseo del comitente o, en su caso, mentor, de los temas iconográficos a desarrollar por el artista. Los ejemplos en este sentido son múltiples, pues son cuantiosos los retablos en los que la documentación relata los temas a representar e, incluso, cómo se han de elaborar.

b) *La literatura de la época o en la época*

Fundamentar el suceso plástico en la literatura es un aspecto eminentemente común ya que la incidencia de los textos escritos ha

estado siempre muy unida a las artes visuales.

Las investigaciones en este sentido son muy notables. A modo de ejemplo quiero reparar en un palacio victoriano, el conocido como Escoriaza-Esquivel. Destacamos la correspondencia entre la fecha de su realización y la publicación de *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena, lo que nos lleva a relacionar imagen y literatura como medio de poder identificar tanto a los personajes como de ofrecer un sentido semántico a la obra artística. Al respecto ya realizamos una monografía sobre el particular (9).

De igual manera la biblioteca de Rodrigo Mercado, fundador de la Universidad de Oñate, fue un instrumento absolutamente necesario para poder conocer la lectura de la fachada de dicha Universidad (10).

Pero no solamente se ha de reparar en la literatura anterior al suceso artístico; también tiene un valor de importancia la realizada en tiempo posterior. Al respecto y contrariamente sobre el particular ya se expusieron teorías en las primeras reuniones de estos coloquios.

No podemos olvidar que el fin primero e inmediato de la iconografía es identificar los motivos iconográficos o visuales en temas iconográficos; de ahí que la literatura posterior al suceso artístico, de permitir esta correspondencia es netamente válida. En este sentido, trabajos realizados sobre la portada de Santa María de Viana o el claustro de las Dueñas los he fundamentado respectivamente en textos próximos a Lorenzo de Zamora y Fray Luis de Granada que, aunque posteriores, justifican su aplicación tal y como lo puso de relieve Tervarent (11).

La literatura de la época tiene su incidencia en el campo de las artes visuales, pero también aquella que, teniendo un origen más remoto en el tiempo, se lee en dicha época. Así, el mundo de los clásicos tuvo su correspondencia en los tiempos medievales tal y como han puesto de manifiesto Curtius, Sez nec o Saxl, entre otros, y también en la época moderna como lo señala Reynolds (12).

En este sentido se debe observar con claro rigor quiénes de entre los autores antiguos tuvieron su vigencia en el tiempo en el que centramos nuestra investigación, sin dejarnos llevar por identidades y acomodaciones personales que, a todas luces, se manifiestan como engañosas.

c) *Identidad con obras artísticas anteriores ya conocidas*

Son muchas las obras de arte que en la actualidad aparecen sin titular o equívocamente conocidas. Por otra parte, la mayoría nos presentan los diferentes temas sin precisar el origen de los mismos. En estos aspectos la iconografía juega uno de sus principales cometidos.

La importancia del grabado en época moderna explica suficientemente estas consideraciones. A modo de ejemplo podemos reparar en el lienzo anónimo del siglo XVIII que en el catálogo del museo de Vitoria figura como "escena bíblica". Un análisis de su composición lo relaciona directamente con un grabado bíblico del siglo XVI y nos permite darle su titulación exacta, pues se trata de *Labán buscando los ídolos en la tienda de Raquel* (13).

En la exposición de *Las edades del hombre* realizada recientemente en Valladolid, pudimos contemplar la obra de Ries conocida como el *Árbol de la vida*. Comparar esta obra con una xilografía del siglo XV que ilustra la obra de Petrarca De *Clarís Mulieribus*, ya presenta cierta identidad en uno de sus aspectos: los pecados capitales dispuestos en la copa del árbol. Pero si llegamos a contemplar el grabado de Juan Wierix, nos damos cuenta de que aquí encontramos la fuente de la composición pictórica. El grabado en cuestión lleva por título *El Árbol del pecador*.

Tras este análisis podemos entender que la obra de Ries estaba mal titulada, pues, como es sabido, el "Árbol de la Vida" hace referencia a un sentido positivo y bíblico. Lo que realmente se representa es el *Árbol del Pecador* tal y como queda explicado en el grabado y se observa en la pintura, pues, como se aprecia, es el diablo quien atrae al árbol hacia él en clara expresión del demonio sobre el pecado (14).

Muy conocida es la obra del Greco que lleva por título *La Crucifixión* y que se encuentra en el Museo del Prado. La representación de los ángeles recogiendo la sangre derramada por Cristo permite fijar su iconografía en uno de los temas que pintara Tiziano y que fuera difundido, en el siglo XVI, por el grabador Bonassone; dicho grabado se encontraba en la Colección Real de El Escorial.

Un análisis de los grabados permite centrar esta iconografía y precisar que su origen es alemán, pues encontramos su precedente en artistas del siglo XV como Schogauer, el maestro de 1462 y otros monogramistas que recoge Lehrs. El grabado de Bonasone, por otra parte, posibilita conocer que el tema lo desarrolló Tiziano, pues aparece citado como inventor en la parte inferior y, en este sentido, pone fin a la polémica entre Fiocco y Braunfels (15).

d) *Elementos que configuran la obra de arte*

Warburg señalaba a sus alumnos cómo, en ocasiones, Dios se encuentra en los pequeños detalles. En este sentido, podemos observar que en las composiciones artísticas muchos de los motivos visuales pasan desapercibidos siendo, en realidad, claros temas iconográficos.

Dentro de este apartado podemos centrar un gran repertorio de fuentes entre las que vamos a resaltar los jeroglíficos.

Por todos es conocida la incidencia que los jeroglíficos de Horapolo tuvieron en la época moderna, tanto en la filosofía como en las artes. Praz y Brunon, entre otros, han resaltado la huella de estas composiciones en artistas como Rembrandt, Alberti, Bramante, Vasari, Rosso, Mantegna, Durero... (16).

En este punto, quisiera incidir en una precisión que considero importante. En la actualidad, son varios los investigadores de la Historia del Arte que se están dedicando al estudio de los emblemas. En otras publicaciones ya analizamos la relación tan patente que existe entre jeroglíficos y emblemas, pues aquellos son el antecedente más claro y patente de éstos. Analizar los temas iconográficos que se presentan en los emblemas y fijar sus fuentes tanto plásticas como literarias, considero que es una investigación acertada y muy positiva. A modo de ejemplo podemos reparar en el trabajo de Henkel (17).

Lo realmente cuestionable es la concepción de algunos por la que aplican el emblema como fuente visual y semántica de lectura en la obra de arte de una manera sistemática y generalizada. Esto, bajo mi concepción de la Historia del Arte, es un claro error. No quiero decir que la emblemática no esté presente en la Historia del Arte y sea una de las fuentes de estudio, pero su análisis debe estar asistido por la prudencia y el rigor. No hemos de olvidar que los emblemas divulgaron aspectos muy generales del pensamiento, en ocasiones vulgares. Por otra parte, quiero ver en el jeroglífico, tanto los de Horapolo como los de Valeriano, una concepción más universal que el emblema, el cual se ha confeccionado de una forma personalista por el autor; de ahí que su incidencia en la obra de arte tenga menor proyección.

El vocabulario semántico que mediante la imagen ofrece el emblema, en lo que se refiere exclusivamente a los grandes tratadistas en este género literario, fue conocido por los artistas. Así, notables dibujantes que trabajaron para Plantín, como lo fueron Nicolai o Bocht, ilustraron emblemas de Sambucus, Paradine o Alciato, y sus escenas fueron grabadas por los Galle o Collaert, artistas en relación con los Wierix y otros grabadores de primera fila. También los emblemas de Saavedra fueron ilustrados por el conocido Juan Sadeler y Bonassone lo hizo con los de Bocchius (18).

Este aspecto no debe pasar desapercibido, pues estos grabadores realizaron múltiples composiciones que se difundieron por toda Europa y, en ellas, se dan cita elementos o ternas iconográficos que tienen su claro antecedente en este género literario, aunque conviene matizar, pertenecieron a los grandes emblemistas de los siglos XVI y XVII.

No obstante, insisto en que el jeroglífico tuvo una difusión más universal y, por lo mismo, una incidencia más notable en las manifestaciones artísticas. Tratar de presentar el emblema como la panacea de las fuentes gráficas de la época moderna y aplicarlo indiscriminadamente a los temas artísticos, me parece no solamente un error, sino algo realmente nocivo para la Historia del Arte y,

singularmente, para la iconografía.

Moffit analizó el retrato ecuestre en función de la emblemática (19). Las ideas que nos transmite el emblema no nos aportan ninguna novedad por cuanto la visión semántica del retrato ecuestre estaba ya generalizada desde la antigüedad. Quizá, la lectura más completa de los motivos ecuestres la realice Saavedra y en un comentario a uno de sus emblemas en el que para nada se presenta aspecto alguno relacionado con el tema, nos referimos a la empresa XX en. el que se dispone una corona, pero en el texto leemos:

"... menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor, fijo siempre el Príncipe en los estribos de la prudencia".

Curiosamente, Moffit no reparó en estas expresiones, guiado, sin duda, como está de moda, de considerar exclusivamente imágenes sin reparar en un aspecto capital para la iconografía, la lectura atenta de los textos (20). El resultado de aplicar indiscriminadamente estos códigos emblemáticos puede presentarnos la lectura de una obra de arte como un juego de adivinación, es decir, como una charada.

Pero sigamos en esta visión crítica que vamos señalando con respecto a las relaciones emblemas y arte. Lucas Valdés Leal realizó en la iglesia de los Venerables Sacerdotes de Sevilla la composición en la que se resaltaba la piedad de Carlos II, presentando al rey cediendo su carruaje al sacerdote portador del Santísimo. En la parte izquierda, se observa la imagen del Tiempo que porta un uroboros en el que se inscribe la leyenda del conde Rodolfo, fundador de la dinastía de los Austrias (21).

Esta última composición viene a resaltar la piedad de los príncipes de la casa de Austria. El tema lo vemos con anterioridad en los emblemas de Solórzano donde, incluso, se da una notable identidad formal. Pero años antes de la elaboración de dicho emblema sabemos que Felipe IV tuvo especial interés por un cuadro de Rubens en que se representa el mismo tema. En consecuencia y sin reparar en otros aspectos que no vienen al caso, ya que en este estudio lo hemos desarrollado en otro lugar, podemos entender que en ocasiones el emblema no hace sino intelectualizar obras de arte, lejos de ser considerados como fuente de las mismas.

Hace dos años presentamos en estos coloquios una pequeña comunicación fundamentada en el estudio de los Hieroglyphica de Horapolo (22). Allí, entre otras imágenes, presentábamos dos, un tema de Mantegna y otro de Rubens. Hoy quiero reparar en ellos con el objeto de analizar algunos elementos que componen la obra artística y que son claros temas iconográficos que nunca deben caer en el olvido.

La Oración en el Huerto es un tema de Mantegna, artista erudito como lo calificara Wilde y conector de los Hieroglyphica como precisa Praz.

Es curioso comprobar cómo Mantegna, en los dos temas pictóricos que realiza sobre el particular dispone animales; éstos, para Argan, no son otra cosa que el reflejo simbólico del mundo inferior. Consideramos que el problema es más profundo.

Observamos cómo en este lienzo se presenta junto a Cristo y los Apóstoles a la liebre, animal en que nos vamos a detener ya que, como se puede apreciar, se dan cita otros.

Horapolo nos dice que la liebre fue imagen de la vigilancia o apertura, pues ésta siempre tiene los ojos abiertos. La imagen de la liebre asociada a la vigilancia la observamos también en Picinelli, quien la relaciona con el *Cantar de los Cantares*, concretamente con el texto: "Yo duermo y mi corazón vigila".

Así, en el texto de Martínez de la Vega donde se conmemora la beatificación de Juan de Villanueva en 1619 aparece la liebre como expresión de la vigilancia. Por otra parte, Portal asocia también el animal al significado de la contemplación.

Sobra acudir a más textos anteriores o posteriores a la obra de Mantegna por cuanto la propia escena evangélica está en consonancia con esta significación. El tema responde al evangelio de Mateo donde Cristo dijo: "Velad y orad para no caer en tentación" (26,41). Vigilancia y oración, aspectos a los que refiere semánticamente la imagen de la liebre y que ya matizaran los jeroglíficos.

Pero esta idea no solamente la apreciamos en la literatura: también es recogida por la imagen. Wierix, en una de las ilustraciones de la *Historia Evangélica* de Nadal, nos presenta el tema de la tentación de Cristo por el diablo. Junto al segundo aparece el erizo y el zorro, expresión del engaño; acompañando a Cristo el ciervo y la liebre, referencia al alma vigilante.

También Amman dispone: la liebre acompañando a Eva en el grabado sobre el tema de *La Caída del Hombre*, pues ésta sucedió por falta de prudencia y vigilancia. Llama la atención observar cómo la escena de la Oración en el Huerto se desarrolla con mayor profusión en Alemania que en Italia, donde esta representación, no así el prendimiento, no aparece con profusión. Por otra parte, la composición no suele representarse con animales.

Pero podemos reparar en un dato curioso: una xilografía italiana anónima de fines del siglo XV ya presenta la tortuga y la liebre como referencia, respectivamente, a la pereza de los discípulos dormidos y a la vigilancia de Cristo. Así, tanto literatura como imagen tienen una correspondencia por la que un motivo visual se convierte en tema iconográfico, pues, por otra parte, es curioso reparar en que el animal que analizamos aparece una y otra vez relacionado con la referencia a la tentación (23).

Gaya Nuño estudió uno de los temas de entre los 22 que Rubens pintara para el palacio de Luxemburgo en los que narran historias del reinado de Enrique IV y María de Médici -nos referimos al titulado *Nacimiento de Luis XIII* (24).

En la imagen podemos contemplar cómo un mancebo porta en sus brazos al delfín de Francia, éste está rodeado por una serpiente. Junto al mancebo aparece una alegoría de la justicia, pues porta una balanza y, encima de María de Médici, se dispone una mujer acompañada de un timón. A la derecha de la regente vemos el cuerno de la abundancia del que sobresalen cabezas de niño. En la parte superior aparece Apolo en su carro.

El citado historiador español explica el lienzo, habla de Esculapio y la referencia a la buena salud del príncipe; también nos señala cómo la mujer portadora del timón es la referencia a la Fortuna.

Tales consideraciones se han realizado sin reparar en las fuentes utilizadas sin duda por el artista, sin analizar estos motivos visuales en correspondencia con la obra de Rubens y más concretamente con los otros lienzos que componen el programa.

Bardon ya precisó en un brillante estudio que la iconografía de Luis XIV se establece con su antecesor y vemos en multitud de ocasiones la referencia alegórica de Apolo con respecto a Luis XIII. Por tanto, la representación de Apolo establece la correspondencia de Luis XIII como rey sol. No pienso que en el lienzo se represente a Esculapio; ¿qué relación podemos encontrar entre la justicia y el dios de la medicina? La cosa es más simple: Rubens nos quiere presentar la idea de un gran monarca, para lo cual recurre a los jeroglíficos, pues Horapolo asocia en muchas ocasiones la serpiente con el poder y nos dice que el ofidio representa al rey señor del mundo y al rey muy poderoso. Por otra parte, 19 de estos lienzos se encuentran en el Louvre y concretamente el 11, *Apoteosis del rey Enrique IV y la Regencia*; el 12, *Gobierno de la reina*, y el 15, *Felicidad de la Regencia*, disponen la serpiente en el mismo sentido. Además, la serpiente asociada a la realeza, como señala Bernard, fue una divisa muy utilizada por las tipografías francesas.

Encima de la Regente María de Médici, nos dice Gaya Nuño que aparece la fortuna. Reparemos en que esta figura porta un timón, imagen que acompaña una y otra vez al gobernante como referencia, ya puesta de manifiesto por Aristóteles, del buen gobernante o verdadero timonel que sabe dirigir el barco de la república; así lo apreciamos en multitud de grabados que con sentido político se realizan en el siglo XVII, como el de Cornelius Galle para la portada de la obra *Thesaurus doctrinae christianae*. Incluso el propio Rubens lo dispone en el *Triunfo de la Iglesia* de los tapices de las Descalzas Reales como expresión de la Iglesia rectora de la humanidad en el mundo (25).

Sin duda, los jeroglíficos están presentes una y otra vez en el campo artístico, esencialmente en las arquitecturas efímeras, grabados de divisas y marcas de impresores. Su desconocimiento supone una pérdida importante para la iconografía, pues nos imposibilita conocer temas iconográficos de sencilla lectura.

A modo de ejemplo vamos a detenernos en la divisa de Pererii Valentini, donde se dispone un cetro coronado por un ave y en la parte

inferior las pezuñas de un caballo marino. El autor nos dice en el lema lo que desea significar mediante la imagen, es decir, que aprendamos la justicia del consejo. ¿Cuál es entonces el consejo?

Horapolo dispone el ibis como imagen de la gratitud, ya que este animal alimenta a sus progenitores cuando éstos no pueden valerse por sí mismos. El ibis fue transformado en cigüeña y con esta significación a partir del siglo XVI, como lo señala Tervarent. También el alejandrino nos dice que el hipopótamo o caballo marino es la referencia al sentido contrario del ibis, es decir, la ingratitud, pues no duda en matar al padre para tener contacto sexual con la madre.

Valeriano aclara estas ideas precisando que los egipcios ponían la cigüeña en la parte superior de sus cetros y las pezuñas del hipopótamo en la inferior, queriendo indicar que en el poder la verdadera justicia es anteponer la gratitud y la piedad a sus contrarios (26).

En consecuencia, vemos cómo estos motivos visuales se presentan como claros temas iconográficos, siendo los elementos que componen la obra de sencilla lectura si reparamos con exactitud en las fuentes.

Muchos son los ejemplos que podemos presentar en este sentido. Considero que la iconografía no debe perder de vista este apartado en su metodología y ha de tratar de analizar los motivos visuales a través de las fuentes para poner de relieve los temas iconográficos. Así, amparados en el mundo de los jeroglíficos, se va explicando las afirmaciones de Bialostocki por las que el arte barroco, siendo algo más complejo, fue eminentemente retórico, elocuente, teniendo como gran finalidad manifestar un gran cúmulo de ideas fundamentándose en la imagen (27).

4. UN PROYECTO PARA LA INVESTIGACIÓN ICONOGRÁFICA: EPHIALTE

Esta modesta iniciativa quiere servir a cuantos historiadores del arte precisen de una bibliografía específica sobre iconografía y deseen consultar sus fuentes gráficas.

El objetivo esencial consiste en la ordenación sistemática de temas iconográficos bajo el sistema de clasificación Iconclass, considerado como el más adecuado tras conocer otros como el de Wittkower o Garnier. La orientación de la fototeca se centra exclusivamente en grabados de los siglos XV al XIX, disponiendo entre sus fondos obras como el Bartsch, Lehrs o Hollstein y reproducción de grabados de la Colección Real de El Escorial, Calcografía Nacional y un gran número de ilustraciones procedentes de distintas bibliotecas públicas y privadas donde se recogen un cuantioso número de estampas de carácter sacro o profano. Por otra parte, se ha comenzado a coleccionar estampas originales del período señalado.

Todas las imágenes quedan codificadas tanto por sus motivos visuales como por sus temas iconográficos, introduciéndose dicha información en un programa informático de fácil y rápida consulta para el estudioso, quien lo puede hacer directamente o solicitar la imagen por fax.

Junto a esta fototeca se están informatizando revistas especializadas de diferentes países, destacando esencialmente los temas iconográficos que concurren.

Clasificar los temas iconográficos supone una sistematización de las imágenes que nos permite establecer tanto el origen como evolución de los temas en el espacio y el tiempo. Fijando con claridad estos aspectos se establecen relaciones de carácter iconográfico esenciales en el estudio de la Historia del Arte.

Este centro está abierto a todos y no solamente para sus consultas, sino también, al ser una iniciativa que comienza y por lo mismo necesitar mucho material visual y bibliográfico, a las aportaciones de cuantos deseen colaborar en el desarrollo de esta modesta idea.

NOTAS

- (1) Covarrubias, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ed. Madrid, 1987, p. 726.
- (2) Esteban Lorente, J. F., "Iconografía de la iconografía y de la iconología", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo n.3, Madrid, 1989, p. 275.
- (3) Bauer, H., *Historiografía del arte*, Madrid 1983. Nos dice cómo del Renacimiento, incluso hasta el siglo XIX, se mantiene el sentido de entender por iconografía imágenes con referencia a la antigüedad. Con el sentido de descripción de imágenes fue usado el término por primera vez por Fuvetiére en su *Dictionnaire* (1701). Mále y la escuela francesa, Panofsky, Knipping, Hoogewerff y otros investigadores han ido dotando al término de un sentido más profundo.
- (4) Cfr. Hoogewerff, G. J., "L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien (I)", en *Revista di Archeologia Cristiana*, tomo VIII, Roma, 1931, págs. 54.
- (5) Para Bauer, ni Panofsky ni Sedlmayr diferencian conceptualmente la Iconografía de la Iconología; aquella se aprecia como un estadio de investigación inferior a ésta. En estos términos se manifiesta Tervarent, *De la méthode iconologique*, en Académie Royale de Belgique, Tome XII.4, Bruselas, 1981.
- (6) Hoogewerff, G., ob. cit.
- (7) Delen, A. J. J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1935.
- (8) Tervarent, G., ob. cit.
- (9) González de Zárate, J. M.^a y Ruiz de Ael, M. J., *Humanismo y Arte en la Universidad de Oñate*, Vitoria, 1988.
- (10) González de Zárate, J. M.^a y Ruiz de Ael, M. J., *Humanismo y Arte en la Universidad de Oñate*, Vitoria, 1988.
- (11) González de Zárate, J. M.^a, "Aproximaciones a la lectura del programa mitológico en la portada de Santa María de Viana", en Actas del Congreso Historia de Navarra y publicado en Príncipe de Viana. También "'Via Veritatis'. El programa cristológico en el claustro del convento de Santa María de la Consolación en Salamanca (Dueñas)", en Norba, 1989. En estas obras se han aplicado textos escritos en la época en que se gestó la obra artística. Si bien éstos pueden ser algún año posteriores, en realidad recogen un pensamiento del momento cultural e incluso anterior que considero plenamente válido en su aplicación. En estos términos Tervarent acepta el análisis de los textos posteriores al suceso plástico.
- (12) Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, vols. I y II, Madrid, 1988. Sez nec, J., *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1987. Se ha de reparar en que dentro del pensamiento de Sez nec se manifiesta el espíritu cultural de Saxl y sus *Lectures*, Londres, 1957. En lo que respecta a la incidencia de los textos clásicos en la época moderna, Reynolds, L. D., y Wilson, N. G., *Copistas y filólogos*, Madrid, 1986.
- (13) González de Zárate, J. M.^a, "Iconografía. Precisiones sobre el método. Los ejemplos del "Árbol del Pecador" y de "Labán buscando los ídolos en la tienda de Raquel"". B.S.A.A. (en prensa).
- (14) *Ibidem*.
- (15) González de Zárate, J. M.^a; Núñez Ortiz de Zárate, D., y Bermejo, V., "La huella de la iconografía alemana y los modelos figurativos en la "Crucifixión" del Greco", *Boletín Camón Aznar* (en prensa).
- (16) Praz, M., *Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática*, Madrid, 1989. Brunon, F., "Signe, Figure, Langage: Les Hieroglyphica d'Horapollon", en *L'Emblème a la Renaissance*, Paris, 1982.
- (17) Henkel, A. y Scáne, A., *Emblemata*, Stuttgart, 1967.
- (18) Delen, G. J. J., ob. cit.
- (19) Moffit, J., y Liedtke, W., "Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait", en *The Burlington Magazine* 1981.
- (20) González de Zárate, J. M.^a, *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia, 1985.
- (21) González de Zárate, J. M.^a, "Del Emblema al Emblema: consideraciones sobre los aspectos emblemáticos y las artes. Un ejemplo a través de la pintura de Lucas Valdés". A.E.A. (en prensa).
- (22) González de Zárate, J. M.^a, "Los Hieroglyphica de Horapolo en el contexto cultural y artístico europeo de época moderna". En *I Coloquios de Iconografía*, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II.3, Madrid, 1989.
- (23) González de Zárate, J. M.^a, *Los Hieroglyphica de Horapolo* (en prensa).

(24) Gaya Nuño, J. A., *Museo del Louvre*, Madrid, 1973.

(25) González de Zárate, J. M.^a, *Los Hieroglyphica de Horapolo*.

(26) *Ibídem*.

(27) Bialostocki, J., *Estilo e Iconografía*, Barcelona, 1973.

ILUSTRACIONES

[LÁMINA 1](#) - [LÁMINA 2](#) - [LÁMINA 3](#) - [LÁMINA 4](#) - [LÁMINA 5](#) - [LÁMINA 6](#) -[LÁMINA 7](#)

- [LÁMINA 8](#) - [LÁMINA 9](#) -[LÁMINA 10](#) - [LÁMINA 11](#) -[LÁMINA 12](#) - [LÁMINA 13](#) -

[LÁMINA 14](#) - [LÁMINA 15](#) - [LÁMINA 16](#)

Fundación Universitaria Española