LOS JEROGLIFICOS DEL PATIO DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA Y LA *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*

Por Pilar Pedraza

Obra interesante y poco documentada del primer tercio del siglo XVI, los relieves que adornan el lado meridional del antepecho del claustro alto de la Universidad de Salamanca[1] contituyen, junto con la fachada del mismo edificio, una de las pruebas más sugestivas de la penetración del humanismo italiano en la cultura del Renacimiento español, y de la riqueza de bagaje clásico y europeo contemporáneo de los mentores de sus programas artísticos. En estas breves notas nos centraremos en algunos aspectos iconográficos de los «enigmas» del claustro que no han sido tenidos en cuenta hasta el momento presente, y en los que hemos reparado gracias a las muchas horas que hemos dedicado a descifrar la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), la misteriosa novela alegórica veneciana que todavía reserva excitantes sorpresas a los estudiosos del arte y de la literatura del Quattrocento.[2]

I. Estado de la cuestión

Desde que el profesor Sánchez Reyes publicara en 1931 un estudio sobre los «enigmas» del claustro de la Universidad de Salamanca[3] hasta la aparición del trabajo de los profesores Luis Cortés y Santiago Sebastián, en 1973,[4] se ha avanzado bastante en la identificación de las fuentes de estos siete relieves y en su interpretación y lectura iconográfica, pero todavía permanecen en pie algunos de los interrogantes que siempre han planteado. No confiamos en conseguir despejarlos aquí totalmente, por descontado, puesto que tal empresa requeriría una documentación que al parecer no existe y un bagaje filológico que no pretendemos poseer. No obstante, trataremos de señalar una segura fuente

1 M. Gómez Moreno: *Catálogo monumental de España,* provincia de Salamanca, Madrid, 1967, p. 236.

2 F. Colonna: *Poliphili Hypnerotomachia,* Venetiis, 1499. Existe una excelente edición crítica a cargo de G. Pozzi y L. Ciapponi (Padova, 1964). Edición española, P. Pedraza: *Sueño de Polifilo,* Valencia, 1982; Murcia, 1982, 2 vols.

3 E. Sánchez Reyes: «Lenguas de piedra. Sobre los enigmas del claustro universitario salmantino», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 1931, homaneje a M. Artigas, vol. I, pp. 261-295.

4 S. Sebastián y L. Cortés: *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca,* Salamanca, 1973.

plástica y literaria para uno de ellos —el tercero, empezando por la izquierda (fig. 1)—, y apuntaremos algunos datos y observaciones sobre el cuarto, y algunas otras precisiones que pueden ayudar a la interpretación ceñida y rigurosa del conjunto y a la aproximación a las intenciones del mentor del programa.

En 1931, como indicamos antes, el profesor Sánchez Reyes publicó una interpretación personal de los enigmas, tras haberse encaramado con una escalera hasta los relieves y haber leído y recompuesto las maltrechas inscripciones que forman parte integrante de ellos, cuyas letras de plomo embutidas habían saltado con el tiempo, dejando unos alveolos muy erosionados y, en algunos trechos, casi indescifrables. Por esas fechas, la fuente inspiradora de los relieves era desconocida para Sánchez Reyes, que glosó los enigmas guiándose por su intuición. Pocos años después, en 1935, pudo ver reproducidos cuatro de los jeroglíficos que adornan la profusamente ilustrada *Hypnerotomachia Poliphili* en un libro de Juan Moneva Pujol sobre la educación de los jóvenes, y los relacionó con los dos enigmas salmantinos. A pesar de ello, y por diversas circunstancias que explica en una obra posterior, no publicó la relación hallada entre ellos ni la que comprobó, según dice, con otros enigmas salmantinos y diversos grabados del libro de Colonna hasta 1965.

En el intervalo entre las dos fechas, 1931 y 1965, aparecieron dos trabajos del profesor Angulo en relación con el tema, uno en 1950[5] y otro en 1952.[6] En el primero, una breve nota, identificaba la fuente gráfica del segundo enigma salmantino con los jeroglíficos del amor victorioso que adornan el carro de triunfo de Europa en la *Hypnerotomachia,* limitándose a llamar la atención sobre la evidente relación existente entre ellos. En el segundo trabajo mencionado, que remite al primero en este punto, se refiere a «los enigmas de los antepechos de su patio (de la Universidad), que, como demostré recientemente, se encuentran copiados de la Hypnerotomachia Poliphili...»,[7] sin precisar cuáles entre ellos estaban copiados de los grabados del *Sueño,* debiendo considerarse, por tanto, que se refiere a los mismos que señaló en el artículo anterior, aunque suponemos que habría identificado ya algunos otros, que llaman a gritos la atención de quien haya hojeado el libro, y que no los mencionó por olvido.

[5] «Los relieves del patio de la Universidad de Salamanca», *Archivo Español de Arte,* 1950, núm. 92, p. 356.

[6] «La mitologia y el arte español del Renacimiento», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 1952, CXXX, cuaderno I, pp. 63-209.

[7] *Loc. cit.,* p. 103.

En 1965, el profesor Sánchez Reyes retomó la interpretación de los enigmas en un libro abundantemente ilustrado.[8] Relacionó en él cuatro de éstos —el primero, el segundo, el cuarto y el quinto, siempre de izquierda a derecha— con cinco grabados del *Sueño*,[9] y sugirió que los demás debían tener otra fuente de inspiración que se le escapaba. Interpretó la figura de la izquierda del tercer «enigma» como una representación del Can Cerbero, y la de la derecha, como la lechuza de Minerva triunfando sobre los gigantes Tifeo y Briareo. Relacionó vagamente el delfín del ancla del «enigma» sexto con el ex libris de los Aldos. En cuanto al «enigma» séptimo, lo interpretó explícitamete no como un mero motivo decorativo, sino como la simbolización de «los períodos cíclicos que terminan con un (año) bisiesto».[10]

En su atractivo estudio de 1973 sobre los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca, Santiago Sebastián y Luis Cortés rectificaron algunos de los errores de interpretación de Sánchez Reyes y se aproximaron más a una lectura correcta. Rechazaron la identificación del monstruo del «enigma» tres con el Can Cerbero, ya que para ellos la figura representaba a Saturno, y la del ave del mismo enigma, de la que pensaron que no se trataba de la lechuza de Minerva, sino del águila jupiterina. En el quinto «enigma» advirtieron la presencia del obelisco, copiado, como tantas otras cosas, de los grabados del libro de Colonna. Además, fijaron concreta y correctamente la identificación del delfín y el ancla del «enigma» sexto con la figura correspondiente en los grabados del *Sueño*.[11]

En la presente nota trataremos de presentar el origen y una nueva interpretación del «enigma» más desconocido y problemático.

II. El tercer «enigma»

Como todos los del antepecho, el tercer «enigma» (figura 1) es doble, estando dividido en dos compartimientos por un delicado candelabro ornamental. Su porción izquierda está ocupada por una figura monstruosa tricéfala, rodeada por tres filacterias, cuyos letreros están bastante deteriorados, aunque pudieron ser leídos por Sánchez Reyes como «Laceravit» (a la izquierda), «Et canteret» (en el centro),

8 E. SÁNCHEZ REYES: *La lección humana de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1965.

9 Folios Hvi verso, Hvii recto, Kiiii verso, Ci recto y Pvi recto y verso, respectivamente. En la edición española, pp. 115, 116, 137, 40, 207 y 208, respectivamente, del vol. II.

10 *Op. cit.*, p. 71.

11 Folio Dvii recto. En la edición española, p. 63 del vol. II.

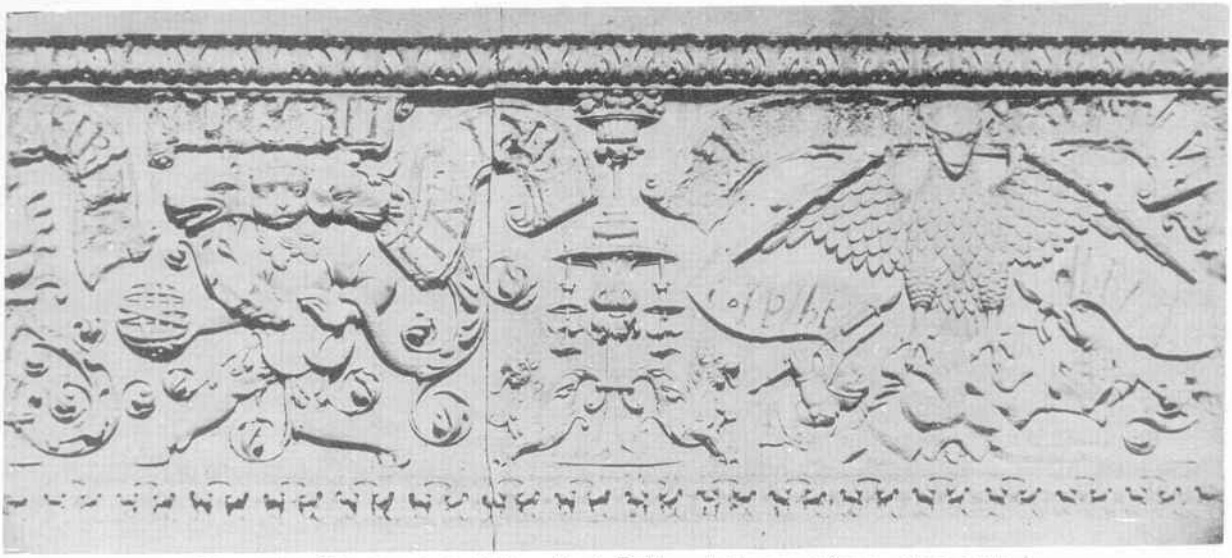

Figura 1.—Claustro de la Universidad. Relieve del tercer enigma. Foto cortesía de Luis Cortés

«Et arridebit» (a la derecha), que él interpretó, salvando los posibles errores de los canteros, como «Lacerabit et conteret et arridebit», y los tradujo así: «Herirá y triturará y sonreirá.»

La figura tiene un cuerpo de hombre, de frente; patas rematadas en pezuñas, de perfil, y tres cabezas animales: a la izquierda, de lobo; en el centro, de león, y a la derecha, de perro. Sobre su hombro derecho cae, como un chal, la cabeza de una serpiente con las fauces abiertas, cuya cola —medio convertida en follaje— recoge con el brazo izquierdo. En la mano derecha sostiene algo redondo, que parece ser una esfera armillar, aunque podría ser tomada por un ovillo —atributo que no estaría totalmente fuera de contexto—, si no se diera la circunstancia de que el sistema de sus bandas no se corresponde con el del ovillo representado en el «enigma» cuarto de la serie (fig. 6).

Esta figura fue interpretada erróneamente por Sánchez Reyes como el Can Cerbero, lo cual es iconográficamente imposible, puesto que el único rasgo canino que ostenta es una de sus tres cabezas, y su cuerpo es humano, mientras que aquél es un perro tricípite. Santiago Sebastián intuyó certeramente que se trataba de una personificación del tiempo, y la identificó como Cronos. Efectivamente, la figura

Figuras 2 y 3.—El signo tricéfalo y las ninfas de Citerea. Xilografía del *Sueño de Polifilo*

tiene relación con el tiempo, como veremos, y la serpiente que la acompaña podría suponerse que simboliza la revolución anual, pero no se trata de Saturno, y la figura en sí es más compleja y a la vez más concreta que un mero emblema temporal.

No nos cabe la menor duda de que, en definitiva, el monstruo tricéfalo es el animal compañero de Serapis, representado en algunas obras helenísticas y romanas [12] y descrito por Macrobio en el siglo IV d. C.[13] como un animal con tres cabezas, que representaban las tres partes del tiempo: a la izquierda, de lobo rapaz, simbolizando el pasado; en el centro, de león; a la derecha, de perro lisonjero que olfatea el futuro con esperanza. Petrarca recogió esta tradición e hizo del monstruo el compañero de Apolo —error debido a que Macrobio identificaba a Serapis con el Sol— y pariente de Cerbero —por la identificación de Serapis con Plutón—, además de símbolo de la fugacidad del tiempo.[14] En el Renacimiento se confundió a veces al mismo Serapis con su guardián tricéfalo, pasando el monstruo a ser Serpis mismo, como ocurre en el *Sueño de Polifilo,* en el que, entre otros emblemas y despojos portados por las ninfas de Citerea en el triunfo de Cupido (fig. 2), figura una enseña de Serapis en la que éste —en lugar de su animal acompañante— aparece representado como una cabeza triple, de lobo, león y perro (fig. 3), descrita así en el texto:

12 Véase THIEME-BECKER: *Allgemeines Kunstlerlexikon,* voz «Bryaxis»; E. PANOFSKY: *El significado en las artes visuales,* Madrid, 1979, pp. 171 y ss.; E. WIND: *Los misterios paganos del Renacimiento,* Barcelona, 1971, páginas 265 y ss.

13 *Saturnalia,* I, 20, 13-14. Al hablar del Serapeion de Alejandría y de la estatua del animal compañero de Serapis, dice: «Eidem Aegypto adjacens civitas, quae conditorem Alexandrum Macedonem gloriatur, Sarapim atque Isin cultu paene attonitae venerationis observat. Omnem tamen illam venerationem soli se sub illius nomine testatur impendere, vel dum calathum capiti eius infigunt, vel dum simulacro signum tricipitis animantis adjugunt, quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem; dextra parte caput canis exoritur mansueta *blandientis,* pars vero laeva cervicis rapacis lupi capite finitur, easque formas animalium draco conectit volumine suo capite redeunte ad dei

«Igualmente la precedían otras dos ninfas, una de ellas coronada de hojas de linozoste femenino y otra de hermopoane masculino. Una llevaba en la mano derecha un niño dorado [...]. La otra era portadora, con gran respeto y reverencia, de la imagen de Serapis, venerado por los egipcios: consistía en una cabeza de león enmedio, una de manso perro a la derecha y otra de lobo rapaz a la izquierda; esta imagen estaba envuelta y rodeada por una serpiente enroscada y emitía agudos rayos; la serpiente, con la cabeza a la parte derecha de la imagen, estaba hermosamente dorada.» [15]

Repárese en la estrecha dependencia del texto de Colonna con respecto al de Macrobio, de quien toma incluso palabras literalmente. Por su parte, Pierio Valeriano, en sus *Hieroglyphica,* también se refiere a Serapis tricéfalo en términos muy similares, si bien añadiendo un matiz, puesto que lo relaciona con la prudencia.[16] En la primera edición de su obra, un grabado (fig. 4) muestra a Serapis como un

Figura 4.—El Serapis tricéfalo de la *Hieroglyphica* de Valeriano

dios viril, de cuerpo humano, con tres cabezas de los animales mencionados: aquí la confusión se ha hecho fusión, y Serapis resulta un híbrido del dios heleno-egipcio y de su animal acompañante. Por último, Cartari habla de un Saturno tricéfalo, pero atribuye también las cabezas de león, lobo y perro a Serapis.[17] Más adelante insistiremos en ello, pero queremos apuntar aquí que la similitud del Serapis del relieve salmantino con el del grabado del *Sueño* y con su descripción nos parecen mucho más que una coincidencia o un vago recuerdo, y que creemos que se trata de una estrecha relación.

dexteram, quae compescitur monstrum, ergo leonis capite monstratur praesens tempus, quia condicio eius inter praeteritum futurumque actu praesenti valida fervensque est. Sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur et aufertur. Item canis *blandientis* effigies futuri temporis designat eventum, de quo nobis spes, licet, incerta, blanditur.» Repárese en el participio «blandientis» aplicado al perro, cuyo subrayado es nuestro, que veremos repetido en las descripciones de Colonna y Pierio Valeriano.

14 PETRARCA: *Africa,* III, 156 y ss.

15 «Similmente ancora due nymphe procedente redimite l'una di folii dilla foemina Linozoste, et laltra di Hermopoane masculo, erano gestatrice. La una de uno integro puerulo inaurato [...]. Laltra cum praecipuo honore et obstinata superstitione el simulachro dagli aegyptii di Serapi uenerato portaua. El quale era uno capo di leone. Alla dextra prosiliua uno capo di cane *blandiente.* Et dalla laeua, uno capo di rapace lupo. Laquale effigie era tuto in uno uolumine di draco contenta et circundata, radii praeacuti emittente. Il quale draco cum la testa alla dextra parte del simulacro derivava faberrimamente deaurato.» Folio Yviii verso. En la edición española, pp. 286-7, vol II.

16 «Triceps quoque Serapidis imago in numisma sparsim attigimus [...]. Tricipitium est ex tribus animalibus, quorum in medio est leonis caput uastum admodum, dextra parte canis *applu-dibundi blandientisque,* laeua lupi: superne calathus insidet: quae species uniuersa anguis ambitu complexa est. Qui solem hinc interpretantur, ex capite Leonis tempus praesens indicari uolunt. Quod eius conditio inter praeteritum futurumque actu praesenti calida feruensque sit. Praeteritum ex lupi capite coniiciunt, quod animal est admodum obliviosum oblivio autem de praeterito est. Futurum ex adbladientis canis effigie, quod est indicium spei [...]. Alibique ostendimus huiusmodi tricipitium prudentiae convenire [...].» Libro XXXII, fol. 229 recto.

17 «Onde il medesimo Martiano, quando nelle nozze di Mercurio, e di Filologia

Por lo que se refiere a las inscripciones que acompañan al «enigma» salmantino, la lectura y la traducción de Sánchez Reyes nos parecen, en sí mismas, y sin tener en cuenta el contexto en que se hallan, fundamentalmente correctas, pero tal vez pudiera matizárselas, en el sentido de que el cambio que propone en la primera palabra («laceravit»), que según él debe ser un futuro («lacerabit») mal interpretado por el cantero que talló los alveolos de las letras, se nos antoja innecesario. En efecto, si la cabeza del monstruo a la que acompaña —la de lobo— representa el tiempo pasado, no resulta descabellado suponer que le convenga un verbo asimismo en pasado. Esto nos hace pensar que la traducción correcta y apropiada del conjunto es la siguiente: «Arruinó, pasará y sonreirá», en lugar de la suya: «Herirá, triturará y reirá.»

Convendrá explicar ligeramente qué diferencia hay entre una y otra interpretación de la inscripción, a fin de que el lector repare en que no se trata de sutilezas inútiles, sino de matices que pueden hacer variar el sentido de todo el jeroglífico. El verbo «contero», al que Sánchez Reyes atribuye uno de sus significados correctamente —el de «triturar»—, en contextos temporales, como el que nos ocupa, tiene un significado de paso, o transcurso, o de consunción del tiempo. Por otra parte, el empleo en la inscripción de «arrideo», verbo que a Sánchez Reyes le parece incorrecto e inconveniente en relación con el sentido de burla cruel del Can Cerbero que él le atribuye erróneamente, en lugar de «rideo», es coherente en esta frase, si lo comparamos con el participio adjetival «blandiente» que aparece en Macrobio, en el *Polifilo* y en Valeriano: su sentido es el de que el tiempo, en su versión futura, está iluminado por la sonrisa de la esperanza, no de que se ría aviesamente de los hombres. Si tenemos por correcta nuestra propia traducción, comprenderemos por qué tanto la cabeza del perro del enigma salmantino como la de la enseña de Serapis del *Sueño* tienen una apariencia tan benigna, casi beatífica en el primer caso.

La serpiente que acompaña al Serapis salmantino rodeando sus hombros y la que sirve de marco a la enseña del grabado del *Polifilo* podrían ser un refuerzo del significado temporal o moral de la figura —puesto que es atributo corriente del tiempo y de la prudencia—,[18] pero no son inde-

fa, che ella ascende di Cielo in Cielo, dice che gitava a quello di Saturno trovò lui, che quiui se ne estaua in loco freddo, tutto, agghiacciato, et coperto di brina, e di neue, e che aueua per adornamento del capo talhora un serpente, talhora un capo di Leone, e talhora di Cinghiale, che mostraua terribili denti. Le quali tre teste potrebbono forse mostrare gli effetti del tempo, il che non affermo, perche non lo trovo scritto da Autore degno di fede. Ma dirò bene; che a ciò si confa assai quella imagine significatrice de i tre tempi, passato, presente, et auenire, che haueua parimente tre capi di Leone, di Cane et di Lupo posta da quelli di Egitto con il simulacro di Sarapide loro Dio principale, la quale disegnerò poi al loco suo.» *Imagini de i Dei de gl'Antichi,* Venecia, 1647, p. 18. La edición «princeps» es de 1571.

18 Compárense las concepciones del símbolo de HORAPOLO: *Hieroglyphica,* Venetiis, 1505, y MARSILIO FICINO: *Opera Omnia,* Basilea, 1576, p. 1768.

pendientes de ella, puesto que el Serapis helenístico ostentaba una serpiente enroscada al pecho y al cuello. El hecho de que en el grabado del libro de Colonna aparezca como marco es, sin duda, una mala interpretación del texto de Macrobio por el propio Colonna o por el diseñador de sus grabados —que probablemente él mismo bosquejó en su manuscrito—. Si el mentor del programa salmantino proporcionó a los escultores dicho grabado como modelo, o al menos como fuente de inspiración, no es extraño que éstos lo interpretaran como de hecho lo hicieron, es decir, que colocaran la serpiente rodeando las cabezas, aunque para dar mayor verosimilitud a la figura hubieran de llegar a la solución de compromiso de situarla sobre los hombros del monstruo. La concepción o la idea de ambas figuras, la del *Sueño* y la del relieve, es prácticamente la misma, y estamos convencidos de que el mentor del programa salmantino tuvo presente el grabado del libro, que, por otra parte, le inspiró los demás enigmas, y la descripción del texto al que acompaña. Añadir al emblema del *Sueño* un torso y unas patas, para completar la figura, en actitud de marcha rápida, para significar el veloz transcurso del tiempo, y una esfera en la mano, para indicar que sus efectos se extienden universalmente, no suponía un derroche de imaginación, aunque a la hora de trasladarlo a la piedra se tuviera delante —no negamos categóricamente esa posibilidad, aunque dudamos de ella— otro modelo plástico, que desconocemos, además del grabado del libro de Colonna.

Dado que el contexto del Serapis del *Sueño* —triunfo del amor— es positivo, y teniendo en cuenta la nueva traducción de las inscripciones del Serapis salmantino que aventuramos, no creemos que se deba dar a éste el significado amenazador que le atribuyen Sánchez Reyes y S. Sebastián, en el sentido de representar a un tiempo destructivo y devorador que se burla de los hombres. Pensamos más bien que puede tratarse de una concepción del tiempo inscribible en el universo del emblema renacentista de la prudencia o del *Consilium,* anterior a las formulaciones de Pierio y de Ripa.[19] A este respecto hay que recordar el rico simbolismo otorgado en el alto Renacimiento a las figuras tricéfalas, ya que no faltan testimonios muy tempranos, anteriores al *Sueño,* tanto literarios como artísticos, del emblema moral de la prudencia o la razón figuradas como alegorías tricípites,

[19] Véase E. WIND: *Los misterios paganos del Renacimiento,* p. 266.

aunque no siempre teriomorfas. En el f. 69 v. del manuscrito Magliabechiano del *Trattato di Architettura* de Filarete, escrito a principios de la segunda mitad del siglo XV, se encuentra una figuración de la Razón bajo la forma de una mujer desnuda, sentada sobre un corazón, con una balanza en la mano y con una cabeza de tres rostros, cada uno de ellos mirando hacia cada una de las etapas del tiempo: presente, pasado y futuro.[20]

Pese a este matiz moral de muchas de las alegorías tricéfalas de carácter temporal, hemos de reconocer que el Serapis del *Sueño* carece explícitamente de tal significado. Se halla en el contexto de una procesión de triunfo del Amor cargada de rasgos egipcios, y figura en ella junto a otros elementos (un pecho femenino de oro, un niño mutilado) exóticos de fuerte sabor nilótico, puesto que está inspirada en la procesión isidíaca de la *Metamorfosis,* de Apuleyo.[21] Sin embargo, el Serapis salmantino aparece en un contexto moral fuertemente caracterizado, acompañando a diversos jeroglíficos que recomiendan moderación y prudencia, de modo que, entre las opciones que se presentan a la hora de descodificarle (tiempo, prudencia, buen consejo, razón, etc.), nos inclinamos por la que sugiere Wind como la más adecuada al Serapis renacentista en general, la del *Buen Consejo,* que él define como «un acertado instinto práctico para el devenir de los acontecimientos, un choque casi indefinible que anticipa el futuro recordando el pasado, y, por tanto, juzgando el presente correctamente. Ya que esta habilidad sólo se consigue con la edad [...], es diferente de la prudencia, la cual, aunque raramente practicada por los jóvenes, no se encuentra fuera de su alcance».[22] Ello sin desconocer que los datos que poseemos no nos permiten basar tal suposición en pruebas irrebatibles —puesto que la *Iconologia de Ripa* es bastante posterior (1593)—. Lo absolutamente seguro es que el Serpis salmantino tiene un carácter temporal, que, por otra parte, esta personificación conservó posteriormente, junto con su vertiente de emblema de la prudencia, como lo prueban los testimonios de Valeriano, Giordano Bruno y Tiziano[23] para el siglo XVI. A partir de Ripa, su faceta moral se acentuó y se constituyó en un atributo desplazable de unas alegorías a otras: así, en 1626 —entre los muchos ejemplos que podrían citarse—, Serapis aparece en uno de los grabados de las *Icones Symbolicae,*

20 El texto dice lo siguiente: «E la Ragione in questa forma apresso: la quale siede in su uno cuore; da una mano tiene una bilancia, la quale sta diritta, e da l'altra tiene uno freno, il quale freno risponde a ciascheduno di questi fili a uno de' sentimenti de l'uomo; e a' piè ha pianelle di piombo; e ha tre facce, cioè una di vecchio, e una di mezza statura, e una di giovinetto. E quella dimostra el tempo avenire, e l'altro a mezzo tempo dimostra el presente; e'l vecchio dimostra il tempo passato. Si che, si vi piace, la potrete fare dipignere.» Libro IX, fol. 69 v. Edición de FINOLI-GRASSI, Milano, 1972, p. 267. Esta descripción corresponde a los programas iconográficos de las pinturas del palacio del Señor.

21 P. PEDRAZA: *Op. cit.,* I, p. 154; PANOFSKY: *Op. cit.,* p. 180, considera al Serapis del *Sueño* «una pincelada "egipcia" más bien gratuita», opinión que no compartimos, ya que algunos aspectos de la procesión que describe, así como su ambiente general, como tantas otras cosas del libro, están inspirados en Apuleyo, en este caso concreto, en el libro XI.

22 *Op. cit.,* p. 266.

23 VALERIANO: *Loc. cit.;* GIORDANO BRUNO: *Opere Italiane,* Ed. Gentile, Bari, II, 1908, pp. 401 y ss.; TIZIANO: *Alegoría de la Prudencia,* cuadro conservado actualmente en la National Gallery, de Londres, estudiado por E. PANOFSKY: Op. cit,, pp; 171-193.

de C. Giarda, como atributo de la Retórica, con el cuello unido a la boca de la personificación de tal arte por medio de una cadena, para simbolizar la prudencia en el hablar.[24]

En el caso de que decidamos dar al Serapis del relieve salmantino su sentido más restringido y ceñido posible —despojándole de su muy probable carga moral como emblema del buen consejo o de la prudencia—, hemos de concluir que se trata de una personificación del tiempo, pero teniendo buen cuidado de no confundirlo con Saturno, que pertenece a otro orden de ideas, y cuya iconografía no tiene absolutamente ninguna relación con la del dios greco-egipcio o su animal acompañante, aunque en ocasiones se le mencione como tricéfalo en la época que estudiamos.

La parte derecha del enigma, separada de la anterior por el candelabro ornamental, está ocupada por un monte formado por grandes peñascos, en cuya cima se posa majestuosamente un águila con las alas desplegadas, triunfando —al parecer— sobre dos belicosos guerreros armados hasta los dientes, que elevan sus lanzas hacia ella, paralelamente a las laderas del monte, formando una composición simétrica de fuerte sabor emblemático. Por detrás de la cabeza del águila se extiende una filacteria con una inscripción casi borrada, que Sánchez Reyes leyó como «Tu nihil invita et facies dicesve Minerva», aunque luego él mismo la corrige como «Nihil invita dices faciesve Minerva», para identificarla, correctamente, con el verso 385 de la *Epístola a los Pisones,* de Horacio, lo que le hizo confundir el águila esculpida con la lechuza de la diosa de los ojos glaucos. Por encima de las cabezas de los soldados vuelan sendas filacterias, en las que se adivinan las inscripciones «Tipheus» y «Briareus», que hicieron interpretar así el conjunto a S. Sebastián: «La segunda parte del relieve alude a los gigantes Tipheo y Briareo (identificados por las respectivas inscripciones), que pretendieron destronar al mismo Júpiter del Olimpo y del monte Pelión, y ahí aparecen en el momento de destronar al águila jupiteriana; no consiguiendo su propósito, porque Palas Atenea pidió auxilio al invicto Hércules, y los gigantes fueron derrotados. A la astucia de Palas alude la inscripción: *Tu nihil invicta faciesve Minerva.*»[25]

Lo que nos importa ahora de dicha inscripción es el participio «invita» —no «invicta», que tiene un significado totalmente distinto—. «Invita» significa «obligada, forzada,

24 Véase E. H. GOMBRICH: *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance,* London, 1972, pp. 123 y ss.

25 *Op. cit.,* pp. 62-3.

contra su voluntad», lo que nos lleva a traducir el epígrafe salmantino como habitualmente se traduce el verso de Horacio: «No harás ni dirás nada contrariando a Minerva.» Conviene, asimismo, entender qué significa «Minerva» en este contexto, puesto que se trata de una metonimia, y recordar que «invita Minerva» era una frase hecha, que entre los romanos, según dice el mismo Cicerón, significaba «contra la naturaleza».[26] Dicho significado puede ampliarse a la razón o la inteligencia, puesto que en el Renacimiento la diosa era protectora y patrona de estas potencias. En definitiva, pues, podemos interpretar la inscripción salmantina como «No harás ni dirás nada contrario a la razón», lo cual nos aleja de la mera anécdota de la lucha de los dioses olímpicos contra los gigantes, en su sentido literal, e ilumina la escena del relieve con la luz del emblema moral, que es indudablemente el sentido que tuvo en realidad.

Por otra parte, para extraer del emblema toda la riqueza de sus posibles significados, es adecuado y lícito ponerlo en relación, como hicimos con el anterior —y como nunca se ha hecho, que nosotros sepamos—, con la *Hypnerotomachia*. En el capítulo X del primer libro, uno de los más importantes desde el punto de vista alegórico, puesto que en él se decide, a través de una larga y complicada peripecia simbólica, el destino del protagonista, Polifilo visita los jardines del palacio de la reina Eleuterílida (personificación del Libre Albedrío), acompañado por las ninfas Logística (personificación de la Razón) y Thelemia (personificación de la Voluntad), que le dan a conocer la fragilidad de las obras humanas (jardín de vidrio), la belleza del artificio con que los hombres imitan la naturaleza (jardín de seda), el laberinto de las edades de la vida y el obelisco de la Trinidad y del tiempo. Luego sus compañeras le conducen ante las tres puertas de su destino (Religión, Amor y Poder, es decir, vida contemplativa, vida amorosa y vida activa), para que elija una de ellas. Por el camino, Polifilo plantea a sus compañeras algunas preguntas; en primer lugar, desea saber qué escena tiene tallada el diamante que lleva en el pecho la reina Eleuterílida, y que él tuvo ocasión de ver cuando fue presentado ante ella. Logística le responde que se trata de una representación de Júpiter, vencedor de los gigantes, con una llama en una mano y una cornucopia en la otra:

[26] «Inuita, ut aiunt, Minerua, id est aduersante et repugnante natura», *De Off.*, I, 110.

«Logística, dándose cuenta de la honestidad de mi pregunta, respondió inmediatamente, diciendo: "Has de saber, Polifilo, que en esa gema está tallada la imagen del supremo Júpiter sentado en un trono y coronado; y bajo su majestuoso y santo escabel están vencidos los Gigantes que querían subir hasta él y arrebatarle su gloria, y a los que él fulminó. En la mano izquierda sostiene una pequeña llama, y en la derecha, una cornucopia repleta de bienes, y está con los brazos abiertos. Esto es todo lo que se contiene en esa preciosa joya." Entonces dije: "¿Qué significan aquellas cosas tan diferentes que tiene en sus manos divinas?" La graciosa Thelemia respondió: «Por su infinita bondad, el inmortal Júpiter da a elegir libremente a los habitantes de la tierra cualquiera de las dos cosas que tiene en las manos.» [27]

Este texto va ilustrado en la *Hypnerotomachia* con una pequeña xilografía (fig. 5) que representa la joya oval de Eleuterílida conteniendo el emblema, en el que aparece Júpiter sentado en un trono situado sobre los gigantes vencidos, cuyo tamaño no es superior al del dios. Naturalmente, no pretendemos que ésta sea la fuente gráfica directa del enigma salmantino, pero sí la fuente de inspiración del mentor del programa. Al trasladar el emblema a la piedra, Júpiter fue sustituido metonímicamente por su animal simbólico, el águila, y la multitud de gigantes desnudos se redujo a dos de ellos, Briareo y Tifeo, muy simplificados en cuanto a su representación, ya que sus pecualiaridades iconográficas —las cien manos del hecatónkiro Briareo y las piernas de serpientes de Tifeo— fueron obviadas por el escultor, que, además, atavió a los monstruos como a soldados contemporáneos.

Las metonimias y simplificaciones del relieve oscurecen su significado y su dependencia de la fuente, pero no los ocultan. En cuanto al sentido de la escena, es claramente alegórico y viene reforzado por la inscripción, que ya hemos analizado, e iluminado por la confrontación con el texto y el grabado del *Sueño*. Los gigantes en rebelión vana contra los olímpicos, representan la brutalidad y las pasiones en pugna con la naturaleza y la razón, las tinieblas inferiores de lo monstruoso contra la claridad de la inteligencia —dispensadora del libre albedrío cuando las sojuzga—, representada por Minerva y Jove. Pero este significado no es una enunciación general, sino una advertencia moral al contemplador-lector que lleva implícito un consejo, del mis-

27 «Logistica animaduertendo del mio honesto interrogato, incontinente dicendo rispose. Nella gemma sapi Poliphile, che eglie inscalpta la imagine del Supremo Ioue in throno sedente coronato. Et sotto del suo maiestale et sancto scabello, sono gli ruinati giganti, che a laltissimo solio suo, uoleuano alla sublimitate del suo sceptro amplissimo, aequabilis ascendere. Et egli fulminoe. Nella laeua mano tene una flammula di foco. Nella dextra una copia stipata farcitamente di bene, et sta cum gli braci passi. Questo e il tutto che si contiene nel pretiosissimo gioiello. Alhora io dixi. Che uole significare quelle due cose molto disconueneuole che nelle diuine mano tene? Thelemia scitula rispose. Per sua infinita bontate lo immortale Iuppiter ad gli terrigeni fa sembiante che possino al uoto, quello che delle due mane gli talenta liberamente eligere.» Fol. Hvi recto y verso. En la edición española, II, p. 114.

mo modo que algunos otros enigmas salmantinos a los que más adelante nos referiremos, que interpelan directa o indirectamente al receptor y le proponen una máxima clásica de ética práctica.

El enlace semántico de este emblema del triunfo de la razón sobre las asechanzas de lo mostruoso como vía para la consecución y el ejercicio del libre albedrío, con su compañero del Tiempo, simbolizado por el Serapis, se deduce con relativa facilidad. Teniendo en cuenta el tono del resto de los enigmas, especialmente esa tan peculiar severidad benigna que se desprende de ellos, y su sereno estoicismo, podríamos «traducir» el espíritu de éste en la siguiente formulación, que trata de comprender el mayor número de nociones posibles: «Debes obrar conforme a la naturaleza y la razón si deseas ser libre, pero tienes que ayudarte del buen consejo que proporciona el tiempo, que trae al mundo el olvido y la esperanza y que no se detiene en su marcha universal.» Queremos hacer constar que tal lectura no es en absoluto subjetiva, que al emitirla somos muy conscientes del valor de cada una de las palabras que empleamos, y que su empleo y orden responden a la manera cuatrocentesca de Colonna y de Alberti de leer los jeroglíficos, como tendremos ocasión de ver cuando analicemos el «enigma» cuarto. Por otra parte, con esta interpretación nos alejamos tanto de la apocalíptica lectura que hace del enigma Sánchez Reyes[28] como de la excesivamente general de S. Sebastián, concluida con esas palabras: «Siguiendo a Panofsky diremos que estas dos imágenes parecen indicar una vuelta al concepto plotiniano de Saturno, al que los neoplatónicos florentinos del siglo XV conceptuaron como patrón de la contemplación religiosa y filosófica, e identificaron a Júpiter con la inteligencia práctica.»[29]

En efecto, en el pensamiento de Ficino, que sigue a Platón y a Plotino, la inteligencia (Νοῦς, Mens), que es considerada como la parte más elevada del alma, está situada en el reino de Saturno, es decir, el del Espíritu de la Providencia; su parte inferior (Ψυχή, Anima), en el reino de Júpiter, es decir, en el de la vida y la necesidad. Además, sitúa en la esfera del planeta Júpiter los debates y los trabajos de la Razón, y en Saturno, las inteligencias más ocultas y simples, libres del movimiento y unidas a la divinidad.[30] Pero si se desea relacionar los relieves salmantinos con la filosofía

[28] «La misma divina y triunfadora ave, vemos que antes de que le llegue el turno al Cancerbero, *lacerat, et conterit et ridet*, desgarra, tritúra y se ríe de estos soberbios y osados humanos que quieren hacer guerra al cielo». *Op, cit.*, p. 57.

[29] *Op. cit.*, 64.

[30] FICINO: *Carta a Jacopo Bracciolini* y *De Vita*, III, 21. Véase A. CHASTEL: *Marsile Ficin et l'art*, Génève, 1975, y A. CHASTEL: «La mythe de Saturne dans la Renaissence italienne», *Phoebus*, I, 1946, vol. 3-4, pp. 125-134.

31 Véase M. FICINO: *Opera Omnia*, Basle, 1576, p. 1768; K. GIEHLOW: «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXII, 1915, pp. 46-79, y E. H. GOMBRICH: *Op. cit.*, II, pp. 145 y ss., especialmente pp. 158-9.

Figura 5.—Xilografía del *Sueño de Polifilo*

neoplatónica, conviene reconducir el discurso por otras vías, puesto que, como hemos visto, no hay tal Saturno en el enigma tercero, y, por tanto, es imposible contraponerle en él a Júpiter. Por otra parte, no negamos una cierta influencia neoplatónica detectable en otro de los enigmas —el segundo—, e incluso cabría hablar de una influencia general y difusa sobre la totalidad de los relieves del claustro, puesto que en definitiva son jeroglíficos humanísticos y su mera existencia puede ponerse en relación con el hecho de que Ficino y los neoplatónicos consideraban a éstos como concreción visible de las Ideas y, por lo tanto, como elevadísimos instrumentos de conocimiento.[31]

Volviendo al tema de las posibles fuentes del tercer «enigma» y de su influencia en la interpretación iconológica del mismo, quisiéramos señalar que la xilografía del *Sueño* que reproducimos (fig. 5) se encuentra en el libro de Colonna precisamente en la página anterior, a la que va adornada con el grabado de la mujer y la tortuga, y que en la siguiente a ésta se halla el de los amorcillos y el círculo, ambos vertidos fielmente a la piedra en el enigma primero de la serie salmantina. No nos parece que esta proximidad «física», en un libro que consta de seiscientas páginas y que contiene ciento setenta y un grabados, sea casual y pueda ser desdeñada a la hora de imaginar al mentor del programa hojeando el *Sueño* para fijar los temas con que deseaba adornar el claustro universitario. Por otra parte, es legítimo pensar que si de los siete «enigmas» de Salamanca, cinco al menos tienen su fuente directa e indiscutible en los grabados del *Sueño,* algo deben de tener que ver con éste los otros dos, y que todo el programa en conjunto depende de la obra de Colonna y de sus grabados, aunque algunos de sus elementos sean menos espectacularmente relacionables con ellos que con otros.

III. Algunas precisiones sobre el cuarto «enigma»

Dado que las fuentes de los «enigmas» primero, segundo, quinto y sexto se hallan identificadas y que su interpretación iconográfica no ofrece dudas —aunque falta, a nuestro modo de ver, un análisis más pormenorizado que los realizados hasta el momento y una síntesis iconológica más

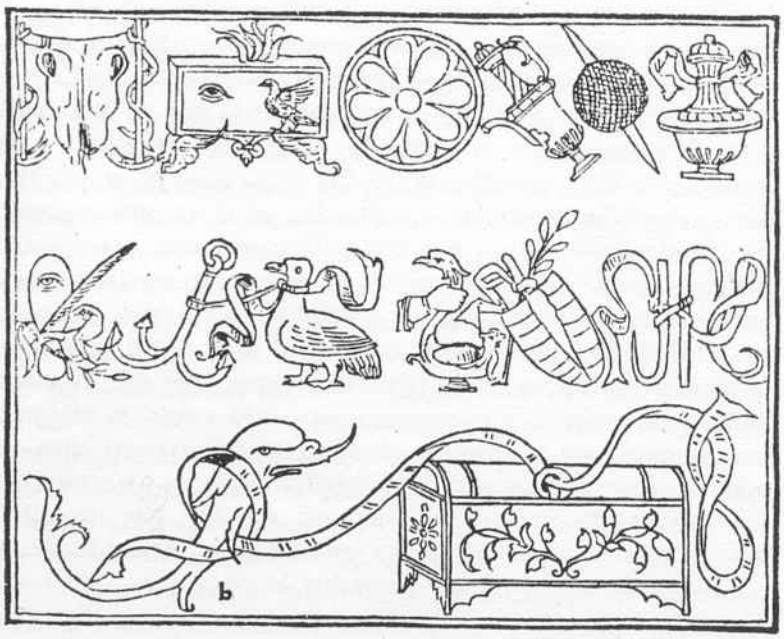

Figura 6.—Claustro de la Universidad. Relieve del cuarto enigma. Foto cortesía de Luis Cortés

Figura 7.—Xilografía del *Sueño de Polifilo*

precisa—, no vamos a detenernos en ellos en este lugar, pero sí en el cuarto, puesto que, pese a conocerse su dependencia de uno de los jeroglíficos del *Sueño,* su lectura se ha realizado hasta el momento muy ligeramente y sin plantear el problema del orden de sus símbolos y de las palabras de su inscripción, que nos conducirá, como veremos, a la apasionante cuestión del método de composición renacentista de los jeroglíficos «a la manera egipcia» con elementos fundamentalmente romanos.

La dependencia del cuarto «enigma» (fig. 6) con relación al jeroglífico número 14 (fol. Cir) de la obra de Colonna (fig. 7) es patente al primer golpe de vista, y fue señalada por Sánchez Reyes, pero su composición está ligeramente modificada por el artista para adaptarlo al espacio disponible y a su férreo formato, con arreglo a la «ley del marco». El primer lugar, la inscripción latina, que no forma parte del grabado en el libro, sino que se encuentra impresa a su pie, se incorporó al relieve de un modo aparentemente extravagante, en cuanto al orden de las palabras, que no constituyen una secuencia lógica y parecen colocadas al azar, aunque más adelante veremos que sus situaciones respectivas obedecen a otro tipo de ordenación.

Esta inscripción, a primera vista ininteligible, constituye el marco del relieve por arriba y por abajo. Los objetos, por su parte, en lugar de estar situados en las tres bandas del grabado, se agrupan en dos, separadas por un listel horizontal y otro vertical, habiéndose desplazado el delfín y el cofre de la tercera banda del grabado a la parte izquierda del relieve. Además se trastocó el orden de los ideogramas, con lo que la clave del jeroglífico, que es la vinculación de cada palabra o grupo de palabras con un ideograma, resultó aparentemente oscurecida. Probablemente fue esta circunstancia la que indujo a error —muy comprensible por otra parte— a Sánchez Reyes, Luis Cortés y S. Sebastián cuando interpretaron los objetos como símbolos con significado propio, y no en relación con las palabras correspondientes, como si uno y otras fueran dos significantes independientes, cuando en realidad son uno sólo.[32] El «embrollo», pues, que Sánchez Reyes señala en la inscripción del relieve es sólo aparente, y aunque las letras no guardan los cánones clásicos de ordenación, ello no se debe a la torpeza de los canteros, sino a las peculiaridades del modo de composición de jeroglíficos por parte de Colonna, perfectamente comprendido por quien concibió el programa.

La inscripción del *Sueño* es el siguiente: «EX LABORE DEO NATURAE SACRIFICA LIBERALITER, PAULATIM REDUCES ANIMUM DEO SUBIECTUM. FIRMAM CUSTODIAM VITAE TUAE MISERICORDITER GUBERNANDO TENEBIT, INDOLUMEMQUE SERVABIT.»[33] Cada una de estas palabras o grupo de palabras tiene un correspondiente signo gráfico en el grabado, inventado por Colonna o copiado de los frisos romanos de ornamentos litúr-

32 Tanto Sánchez Reyes como S. Sebastián creyeron que los objetos hacían referencia a diversas profesiones y estamentos: los sacerdotes (altar con fuego, ave de sacrificios y ojo auspicial), los artesanos (cacharro de cerámica y ovillo), los comerciantes (suela de calzado con ojo y ramas de palmera y olivo), los pescadores (ancla), los cazadores (ave con lazo), los marineros (lucerna antigua y timón de nave) y los militares (ganchos de abordaje); el bucráneo con los instrumentos de labranza colgados de los cuernos significan, para ellos, la agricultura. SÁNCHEZ REYES: *Op. cit.*, pp. 59-60; S. SEBASTIÁN: *Op. cit.*, pp. 64-65.

33 «Haz generosos sacrificios a Dios mediante el trabajo de la naturaleza (o de los dones que te entregue la naturaleza). Poco a poco irás acomodando tu ánimo a Dios. El, gobernándola misericordiosamente, mantendrá una firme custodia de tu vida, y te conservará incólume.»

gicos, de manera que, según han puesto de manifiesto los estudiosos que lo han analizado, se puede establecer entre unas y otros la siguiente correlación: bucráneo = «ex labore», ojo = «deo», pájaro = «naturae», altar = «sacrifica», plato y vaso = «liberaliter», ovillo = «paulatim», aguamanil = «reduces», vaso = «animum», suela = «subiectum», áncora = «firmam», oca = «custodiam», lámpara = «vitae», mano = «tuae», olivo = «misericorditer», timón = «gubernando», gancho = «tenebit», delfín = «incolumem», cintas = «que», cofre = «servabit».[34]

En el relieve salmantino, cada palabra está debajo o encima de su ideograma correspondiente, siguiendo —con escasas variaciones y abundantes abreviaturas, por razones obvias en una inscripción tan larga— el sistema de correspondencias que acabamos de señalar, lo que explica su aparente desorden. De modo que, de derecha a izquierda, en el registro superior tenemos el bucráneo con los instrumentos de labranza atados a los cuernos, con las palabras E LABORE; el ojo, con DE(O); el altar, con SACRIFI(CA); el pájaro, con NA(TURAE); el timón y los ganchos, con GUBERNA(N)DO; la lámpara y la mano, con VIT(A)E TU (A)E. En el registro inferior, de derecha a izquierda: el vaso de las cintas, con AN(IMUM); el ovillo, con REDUCE(S); el aguamanil y el plato, con LIBER(ALITER); la suela y el ojo, con FIRMA(M) CUSTODIA(M); el pájaro atado al ancla, con DEO SUBDITU(M) —estos dos últimos ideogramas y sus respectivas palabras se hallan probablemente cruzados. Y en el recuadro de la izquierda, el delfín y la cinta, con TENEBIT INCOLUMEMQUE, y con el cofre, SERVABIT. Las variaciones en relación con el modelo son, pues, mínimas, y la dirección de la lectura resulta la siguiente:

Los estudiosos de la cultura emblemática del Renacimiento coinciden en general en la opinión de que los jeroglíficos del *Sueño* que nos ocupan, muy típicos de la preocupación renacentista por la restitución de los tesoros culturales legados por los antiguos, y concretamente de la recuperación de la prestigiosa escritura sacerdotal egipcia, fueron en su mayoría inventados como tales por Colonna, pasando luego al acervo común de los emblematistas —segunda edición del Horapolo, Pierio Valeriano, etc.— y a la numismática (medallas).[35] Huelsen, Volkmann y Giehlow los han puesto en relación con un relieve de un friso romano que se conserva en el Museo Capitolino, y que en

[34] Véase P. PEDRAZA: *Op. cit.*, I, 81-82.

[35] En torno a los jeroglíficos que comentamos de la *Hypnerotomachia*, véanse C. HUELSEN: «Le illustrazioni della Hypnerotomachia Poliphili e le antichità di Roma», *La Bibliofilia*, XII, 1910, pp. 161-176; K. GIEHLOW: *Op. cit.*; L. VOLKMANN: *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, 1923; G. POZZI: *Op. cit.*; E. H. GOMBRICH: *Op. cit.*; M. CALVESI: *Il Sogno di Polifilo prenestino*, Roma, 1980.

la época en que se redactó el *Sueño* se hallaba en San Lorenzo Extramuros, y ello por dos razones: en primer lugar, porque en dicho relieve se encuentran un bucráneo, una pátera, un jarro, un áncora y un delfín, y en segundo lugar, porque los humanistas, entre ellos Alberti y Colonna, pensaban que tales objetos, en general, eran realmente ideogramas, que debían leerse como los egipcios, y cuya sucesión originaba frases significativas. La relación establecida por los citados autores entre el relieve capitolino y el grabado del *Sueño* resulta muy convincente y podría indicar, si no un origen romano para el autor de éste, sí al menos un conocimiento directo de las antigüedades romanas. Sin embargo, Giovanni Pozzi, defensor irreductible de la tesis del autoctonismo véneto de Colonna y de sus fuentes de inspiración, critica esta relación alegando que muchos de tales objetos, como el bucráneo y la pátera, son frecuentes en los frisos clásicos y empleados ampliamente —y recomendados en los tratados[36]— por los arquitectos humanistas del primer Renacimiento. Tiene razón en su afirmación de la relativa abundancia de tales ornamentos en los templos romanos, y otro hermoso ejemplo de ello que se nos ocurre, por nuestra parte, es el trozo de entablamento del Templo de Vespasiano en el Foro, conservado actualmente en el Tabularium, en cuyo friso campean diversos instrumentos litúrgicos y bucráneos con ínfulas en los cuernos, que indican la categoría de Pontifex Maximus del emperador. Por su parte, Maurizio Calvesi piensa, como precedente directo del jeroglífico que comentamos, el friso de enseres litúrgicos que adorna el relieve interior del Arco de los Plateros del Foro Boario, y que se halla debajo de los retratos de Septimio Severo y Julia Domna.[37]

Como hemos apuntado más arriba, en la época en que se compuso el *Sueño,* y también algo después, y desde luego en la de los enigmas salmantinos, la emblemática renacentista se hallaba en la fase jeroglífica y los humanistas trataban de traducir con palabras latinas y griegas los ornamentos y símbolos que veían en los monumentos de la Antigüedad, confundiendo los códigos y mezclando los elementos de los obeliscos con los romanos hallados en relieves y monedas, en un intento de hacer hablar a las piedras y extraer de ellas la sabiduría oculta despositada allí por los sabios antiguos. O, a la inversa, componían jeroglíficos ellos mismos, crean-

36 ALBERTI: *De re aedif.*, edición ORLANDI-PORTOGHESI, Milano, 1966, II, pp. 692 y ss.

37 *Op. cit.*, p. 147.

Figura 8.—Claustro de la Universidad. Relieve del último enigma. Foto cortesía de Luis Cortés

do frases latinas y buscando luego signos que pudieran servir de ideogramas, como en el caso que nos ocupa. El sistema seguido por Colonna en éste y en muchos otros jeroglíficos de su libro —y, por otra parte, por el mentor del programa completo del claustro de Salamanca— es el de componer «a la manera egipcia» frases latinas con equivalentes ideográficos, casando indisolublemente imágenes y palabras. Por lo tanto, las imágenes no pueden interpretarse como símbolos autónomos, como ocurre en gran parte de la emblemática barroca.

IV. Otras precisiones

El «enigma» último del antepecho (fig. 8) es, asimismo, un jeroglífico, con su inscripción y un significado temporal, que resulta mucho más amplio que el contenido en el Serapis del tercer «enigma», ya que se refiere al paso de los años y a su repetición cíclica e impersonal, sin vinculación concreta con la vida del hombre. En este caso, la filacteria sirve de elemento de separación entre las dos partes del «enigma», que son simétricas, y contenía la leyenda, prácticamente borrada ya: «Sic in se sua per vestigia volvitur annus», que Sánchez Reyes relacionó con un verso de Virgilio: «Atque in se sua per vestigia volvitur annus»[38] («Y así va dando vueltas el año sobre sus mismas huellas»). Es muy probable que la fuente plástica sea en este caso la serpiente que se muerde la cola rodeando al Serapis del grabado del *Sueño* antes examinado (fig. 3).

[38] *Op. cit.*, p. 71.

La serpiente de Serapis formaba parte del monstruo mismo, y así aparece en las monedas y testimonios literarios antiguos, pero, a su vez, la serpiente mordiéndose la cola tenía en la época de Colonna una entidad independiente, de enorme importancia simbólica, puesto que estaban vinculadas a ella diferentes nociones cósmicas, desde la simbolización del mundo a la representación del tiempo y de la revolución anual. Es el primer jeroglífico «egipcio» del libro de Horapolo, en el que aparece en un grabado que muestra al animal en el campo, entre piedras. El texto que le acompaña explica que los egipcios simbolizaban el mundo por su medio, porque sus escamas representan las estrellas del cielo; su peso, a la tierra, y la calidad resbaladiza de su piel, al agua. Además, la facultad de cambiar esta última le convierte en símbolo del año que se renueva y de la circulación de la Providencia divina.[39]

Marsilio Ficino, que cita a Horapolo, da una interpretación distinta del símbolo, que fue la que en definitiva tuvo mayor perduración, y que es la adoptada por el mentor del programa salmantino.[40] Gombrich tiene unas hermosas palabras para comentar estas dos concepciones, la de Horapolo y la de Ficino. Comienza suponiendo que las divergencias deben ser fortuitas, pero la reflexión sobre la esencia del símbolo le lleva a formular la hipótesis de la diversidad de significados, precisamente a causa del carácter epistemológico platónico de los jeroglíficos del Humanismo en líneas generales.[41]

Para terminar este apartado quisiéramos referirnos muy brevemente al quinto «enigma». Está suficientemente estudiado por Sánchez Reyes, L. Cortés y S. Sebastián, pero, a título de curiosidad, hay que hacer notar que el obelisco achaparrado, y casi irreconocible, que separa sus dos partes es una representación esquemática del mismo monumento en que, en el *Sueño,* Polifilo descubre estos jeroglíficos en un antiguo cementerio abandonado. El círculo que se aprecia en su centro representa precisamente uno de los jeroglíficos; el otro, teóricamente, se halla en la cara que no se ve. Resulta fascinante que en un programa compuesto por siete jeroglíficos aparezca un obelisco «egipcio» que, a su vez, contiene dos de ellos.

39 «Mundum exprimere uolentes, serpentem pingunt, qui suam ipsius caudam rodat, uariis interstinctum squamis: per squamas quidem stellas quibus caelum mundusque distinctus est, obscure innuentes. Caeterum hoc animans non secus ac terra grauissimum est, laeuissimum autem ac maxime lubricum, in aquae morem. Insuper ut serpens quotannis pelle simulque senio exuitur: sic et annus uertens, qui mundi circumactu producitur, immutatione facta renovatur, ac velut reiuuenescit. Quod vero velut cibo suo utatur corpore, significat id, quaecunque Dei prouidentia in mundo gignuntur, ea rursum in eundem resolvi, et tanquam imminutionem sumere.» *Hieroglyphica,* París, Kerver, 1551, p. 3.

40 Véase nota 18.

41 *Op. cit.,* p. 158.

V. Conclusión

Puesto que creemos haber proporcionado una nueva interpretación de los «enigmas» tres y cuatro, no estará de más realizar una breve recapitulación y aventurar una lectura del conjunto acorde con aquélla. Por otra parte, y aunque el término sea tan hermoso y esté tan arraigado, sería oportuno sustituir —al menos en el lenguaje científico— la denominación de «enigmas» por la de «jeroglíficos», al referirse a los relieves salmantinos. Enigma viene a ser un acertijo ininteligible, un misterio insondable, mientras que en estos relieves la claridad de los mensajes y la transparencia de su expresión artística hacen pensar que fueron propuestos a los estudiantes y visitantes del claustro universitario como guías en la reflexión moral y como advertencias extraídas de la experiencia y la sabiduría de los antiguos, no como rompecabezas.

De lo general a lo particular, de los ciclos eternos del tiempo a los consejos para la vida práctica, el conjunto se lee, a nuestro entender, de derecha a izquierda, puesto que en el jeroglífico cuarto los ideogramas comienzan por este orden. Leyéndolos así, en primer lugar aparecen las serpientes mordiéndose las colas, que, en dos grupos de cuatro, flanquean la leyenda virgiliana sobre la sucesión cíclica de los años: se trata de una constatación cuya moraleja se halla desarrollada en el resto de los jeroglíficos. Viene luego un consejo en imperativo, con el emblema aldino del delfín enroscado en el ancla, tomado del *Sueño de Polifilo,* y tan grato a los humanistas, el «Semper festina lente», que parece una consecuencia del jeroglífico anterior: «puesto que el tiempo se sucede en una rueda sin fin de años, no debes tener prisa ni pereza, apresúrate despacio». «¿Cómo actuar en la vida pública?», parece ser la pregunta a la que responde el jeroglífico siguiente, y su respuesta: con justicia, liberalidad y concordia. El que viene a continuación recomienda estar en buenas relaciones con Dios. El siguiente recuerda que el hombre está dotado de razón para vencer las asechanzas de las pasiones, y recomienda prudencia y atención al paso inexorable del tiempo, y en él resuena un eco del primero. El penúltimo señala un hecho tan universal como el paso del tiempo: el poder del amor, que se extiende hasta los dioses. El último aconseja la vía de la moderación y de la «mediocritas» clásica.

Se trata de un ideario humanista mesurado y sereno,

lejano al espíritu de su propia fuente, la *Hypnerotomachia,* que, en definitiva, es una utopía neoplatónica desesperanzada —valga la paradoja—. Una cierta insistencia en el tema del tiempo le confiere su peculiar *pathos* estoico, si bien el núcleo del programa es la doctrina aristotélica del justo medio. Nada tiene de extraño que sea así, por cuanto que el mentor probable del programa, Fernán Pérez de Oliva, fue un estudioso de la *Etica a Nicómaco.*[42]

Importa sobre todo destacar que el programa se mueve fundamentalmente en dicho sistema ético, no sólo porque propone explícitamente en el jeroglífico del «Medium tenuere beati» el justo medio, sino por su insistencia en propugnar la prudencia como ordenadora de la conducta,[43] y también porque, significativamente, el jeroglífico de la Justicia y la Concordia (tercero comenzando por la derecha), independientemente de su significación en el contexto de la *Hypnerotomachia,* parece un eco de ciertas reflexiones aristotélicas sobre las relaciones entre la justicia, la concordia y la amistad.[44] Por otra parte, convendría —y creemos que éste no es el lugar adecuado para hacerlo— profundizar el estudio de las relaciones entre estos relieves, en su conjunto, con el pensamiento estoico griego y romano, en dos aspectos: el precepto moral de vivir conforme a la naturaleza, es decir, de acuerdo con la virtud y la razón, y la insistencia en la fugacidad del tiempo, que en el jeroglífico de las serpientes mordiéndose las colas se matiza con la idea del eterno retorno propio de la cosmología estoica.

Sin penetrar en estos terrenos, que escapan a nuestro campo de estudios, queremos, sin embargo, insistir en la sugerencia de que, a la hora de realizar una correcta interpretación iconológica completa de la serie de los jeroglíficos salmantinos, convendrá tener en cuenta la *Hypnerotomachia* como fuente de inspiración directa de los «motivos» de los relieves, pero habrá que situarlos en un contexto ideológico distinto del que informa el pensamiento, en parte neoplatónico, de Colonna, y acometer su lectura de conjunto desde los presupuestos de una actitud ética emanada de un punto de partida aristotélico, con bastantes préstamos y matices estoicos. El problema se complica por la circunstancia de que el programa está probablemente incompleto y reducido a una cuarta parte —un solo lado del patio—, pero aun así, los siete jeroglíficos son una buena muestra de un pensamiento coherente, cuyas líneas fundamentales hemos tratado de sugerir.

42 S. SEBASTIÁN Y L. CORTÉS: *Op. cit.*, pp. 75 y ss.; SÁNCHEZ REYES opina que Pérez de Oliva no intervino como mentor en el programa, por razones cronológicas que no resultan absolutamente concluyentes, *op. cit.*, p. 13. El doctor SEBASTIÁN esgrime argumentos que sí son concluyentes sobre este punto, especialmente el «curriculum» del maestro Oliva. Siguiendo sus pasos, hemos profundizado en tal terreno y creemos contar con nuevos argumentos, que aportaremos en otra ocasión, ya que el tema rebasa la intención de este artículo.

43 ARISTÓTELES: *Etica a Nicómaco,* VI, 10.

44 *Ibid.*, VIII, 1, 9 y 12.