



Picta poesis»: un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio, en 1610

Fernando R. de la Flor

Universidad de Salamanca

Las series iconográficas sobre la vida de San Ignacio de Loyola o, más raramente, de otros santos y mártires de la Compañía fueron muy abundantes en España, especialmente a lo largo del período barroco. De estas series, bajo unos u otros aspectos, han tratado A. Rodríguez de Ceballos¹³², P. Tacchi Venturi¹³³, A. Hamy¹³⁴, Gálvez¹³⁵ y S. Sebastián¹³⁶.

Más difícil, sin embargo, es encontrar noticias o estudios sobre esos otros conjuntos plástico-literarios, muchas veces con un carácter forzosamente

————— 120 —————

efímero, que, llámense jeroglíficos, empresas o emblemas¹³⁷, fueron utilizados corrientemente en las celebraciones de todo tipo organizadas por las instituciones jesuíticas, de modo especial a lo largo del siglo XVII. En el ámbito español, además, no tenemos todavía desgraciadamente una indagación tan exhaustiva como la llevada a cabo en el resto de la cultura europea por G.R. Dimier, a través de artículos como: «A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in German Speaking Territories», *A.H.S.I.*, 45 (1976), 129-38; «The Egg as Emblem: Genesis and Structure of a Jesuit Emblem Book», *Studies in Iconography*, 2 (1976), 85-106; «Jesuit Emblem Books in the Belgian Provinces of the Society (1587-1710)», *A.H.S.I.* 46 (1977), 377-87; «A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in French Provinces (1618-1726)», *A.H.S.I.*, 47 (1978), 240-50; «A Bibliographical Survey of Emblem Books produced by Jesuit Colleges in the Early Society», *A.H.S.I.*, 48 (1979), 297-309.

Admitiéndole una especificidad al jeroglífico, en cuanto que éste constituye el centro mismo de la recuperación que de ciertas formas simbólicas lleva a cabo el Renacimiento¹³⁸, su utilización en la arquitectura

————— 121 —————

efímera consagrada a la fiesta religiosa, presenta unos matices que quisiéramos definir antes de analizar en concreto el *Discurso en Hieroglíficos a la vida, muerte y milagros de San Ignacio de Loyola...* Obra esta del poeta conceptista Alonso de Ledesma, que constituye el motivo de esta nota.

El pintor Antonio Palomino, a comienzos del siglo XVIII, superada ya la larga indeterminación sobre la verdadera individualidad de formas como el emblema o el jeroglífico, define a este último en su *Museo pictórico y escala óptica* como:

Una metáfora que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo, o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico y versión poética en idioma vulgar¹³⁹.

Explicitando a continuación la función que, de un modo que le es absolutamente propio, cubre el jeroglífico dentro de la arquitectura efímera, especialmente funeraria:

De éstos se usa en funerales de héroes y grandes capitanes; y en coronaciones de príncipes, entradas de reina y otras funciones semejantes; y asimismo en fiestas solemnes del Santísimo y de la Purísima Concepción, canonizaciones de santos y otras festividades; en que se aplican figuras y símbolos de la Escritura Sagrada y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos¹⁴⁰.

Esta nexualidad que presenta el jeroglífico con respecto al área de la celebración religiosa, procede directamente de dos tipos de argumentación que sobre este género manejan abundantemente artistas plásticos, poetas y, sobre todo, teóricos de la pintura, a lo largo del período barroco. Para la primera de estas concepciones, el jeroglífico - valdría decir el ideograma- resulta, además del lenguaje más primitivo, el instrumento primero de comunicación entre Dios y el hombre: la creación misma es, en este sentido, una «cifra» de la divinidad¹⁴¹. Los jesuitas Menestrier¹⁴² y Kircher¹⁴³, pero también Palomino¹⁴⁴ y Villava¹⁴⁵, fundamentan la utilización que de los jeroglíficos hacen desde esta perspectiva,

————— 122 —————

a la que, en líneas generales, se adhiere Alonso de Ledesma. En el terreno específico de las artes plásticas del barroco, el prestigio que en este campo adquiere la emblemática -de la que el jeroglífico constituye el núcleo generativo-, proviene de un pensamiento historicista, sustentado por artistas y teóricos de la pintura, que consideran estas formas como los elementos básicos de los que surge el desarrollo y evolución de la creación pictórica¹⁴⁶.

————— 123 —————

Son estas ideaciones, utilizadas en variadas proporciones, según se apliquen en un contexto religioso o dentro de una teoría general de la Pintura, las que van a determinar todo el prestigio de un género híbrido -la emblemática- y de una forma particular de éste -el jeroglífico-. Siendo ambos empleados por la ideología contrarreformista a modo de un expresivo lenguaje, capaz de «mover los ánimos» y permanecer -dada su impresividad y economía de medios- como elementos mnemotécnicos que susciten una práctica interiorizada de la Piedad.

La profunda vinculación de Alonso de Ledesma a la cultura emblemática, y en concreto a los jeroglíficos, cuyo prototipo él contribuye a fijar en el área de la literatura española, ha sido poco estudiada en específico¹⁴⁷. M. D'Ors, en el año 1974, destacaba, frente a una crítica que menospreciaba la validez general de la obra de Ledesma, cómo éste había contribuido decisivamente a establecer la identidad de lo que el jeroglífico debía ser, frente a formas simbólicas tan próximas como el emblema o la empresa¹⁴⁸. En lo que de liminar con la pintura tienen los libros de conceptos de Ledesma, J. Gallego remarcó también en su momento la enorme trascendencia que estos textos del «divino Ledesma»¹⁴⁹ tendrían en lo sucesivo como modelizadores (repertorios) del trabajo de los pintores y artesanos encargados de decorar los claustros e iglesias, en determinadas festividades religiosas¹⁵⁰. En muchas ocasiones fue así, pero conviene señalar aquí de qué manera fue el mismo Alonso de Ledesma quien concibió sus jeroglíficos, generalmente, en función de una celebración determinada; y que sólo después de haber decorado

————— 124 —————

transitoriamente estos jeroglíficos los lugares para los que estaban prefijados, dentro del complejo iconográfico organizado, pasan empobrecidos -sin imagen- a otro contexto, éste forzosamente más reductor: el libro¹⁵¹.

La intervención de Alonso de Ledesma en todo tipo de celebraciones religiosas; su especialización, diríamos, en esa forma simbólica mixta¹⁵², que de modo paradigmático se adapta a la intencionalidad pedagógica y a esa cultura para masas, a quienes, en última instancia, está dedicada en su estructura la fiesta barroca¹⁵³, ha sido evidenciada por M. D'Ors, el máximo conocedor de la obra de Ledesma¹⁵⁴. Ambas constantes del poeta -su afición a la, cultura emblemática y su habilidad para hacer de ella una visualización más o menos popular de la doctrina- deben ser ahora puestas en relación con una cuestión que, a mi modo de ver, las condiciona y las explica: su formación,

como la de tantos otros artistas y escritores del momento, dentro de los esquemas pedagógicos de la *Ratio studiorum*¹⁵⁵. La admiración de Alonso de Ledesma por la Compañía de Jesús cristaliza particularmente en la *Dedicatoria* que a la misma hace de su «Tercera parte» de los *Conceptos Espirituales y Morales*. Este texto constituye el preámbulo al *Discurso en Hieroglíficos...*, y, también en cierto modo, la justificación del mismo:

A la Doctiss / ma, y Sagrada Religión / de la Compañía / de
Iesus

Dedicatoria

A NO mirar la dedicación de este libro (santísima Religion) mas á

————— 125 —————

reconocimiento de discipulo, que aostentacion de autor, no me atreviera a dedicarle à seminario de tan gravissimos escritores en todo genero de letras: pues fuera mostrar uno niño de escuela sus borrones en competencia de las limpias materias de tan grandes escrivanos: pero soy, como digo, discípulo, y es muy de tales, llevar à corregir sus planas en casa del maestro.

Yo confieso, que mi poesia, aunque divina, respecto del tesoro de ciencias que tienen tan caudalosos tratantes, son brinquiños de buoneros, mas luzidos, que costosos, y sus libros joyas de inestimable valor: y segun esto, ya se vee, ser atrevimiento, colgar tales juguetes, junto a los aparadores de tan riquisimos plateros, pues por mas que brillen con alegres visos mis blancos cristales, son al fin claveques, de poco fondo, y sus pieças, la que menos, cinta de diamantes o pluma de rubies. Y aunque en razon desto, ha sido demasiado desengaño, sacar à luz, joyas cuyo engaste luziera a lo obscuro como de oro, y a lo claro será fuerça, que parezcan de lo que son, me consuelo, con que si imprimir se llama, sacar à luz yo imprimo propiamente, pues saco à luz esta obra, dedicando a Religión, que es un sol, cuyos rayos alumbrá todo el universo¹⁵⁶.

En la obra de Ledesma -en la mayoría de composiciones suyas para celebraciones religiosas, también en la tercera parte de los *Conceptos...*, en *Epigramas y Hieroglíficos a la vida de Cristo* y en sus *Juegos de Nochebuena*- se opera la confluencia de dos tradiciones diversas: de un lado, la tradición emblemática de inmediato origen renacentista, y su forma más significativa: el jeroglífico; de otro, la pedagogía jesuítica, que acoge vivamente este lenguaje híbrido para una formulación plástica,

«propagandística» -en el sentido en que lo utiliza Sez nec¹⁵⁷- de los ideales de la Orden. Desde finales del siglo XVI, y aún antes, si pensamos que ciertos pasajes de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio constituyen auténticos «protoemblemas»¹⁵⁸, la Compañía de Jesús, junto a otras instancias de la sociedad de su tiempo, introducen estas formas simbólicas (emblema, empresa, jeroglífico...) como lenguaje expresivo de los misterios de la religión. Ya en 1597 hay una edición romana

————— 126 —————

de los *Hieroglyphica* de Horapolo, protegida por la Compañía, que hace imprimir en el frontispicio de la edición el I-H-S. A esta misma época pertenece el libro del jesuita J. Masen, *Speculum, imaginum veritatis occultae exhibens symbola hieroglyphica, emblemata, aenigmata...* y, en el siglo siguiente, el P. Menestrier declarará el modo en que los jeroglíficos son especialmente útiles para representar la idea de la santidad:

Nous avons aussi Hieroglyphiques affectez à d'autres Saints ou par raport à leur noms, ou par raport à leurs miracles, ou par raport à quelque action illustre de leur vie¹⁵⁹.

Las ediciones de los *Ejercicios espirituales ilustradas con Jeroglíficos y / o emblemas*¹⁶⁰, catecismos como el de P. Canisio¹⁶¹; libros conmemorativos como los de F. R. González, dedicado a San Francisco Javier¹⁶², de L. de Zamora, en el triunfo de la Iglesia¹⁶³ o el de N. de la Iglesia, con sus jeroglíficos dedicados a la exaltación del misterio de la Concepción¹⁶⁴... fundamentan toda una trayectoria de utilización del jeroglífico en el área religiosa. Más específicamente, la revitalización del jeroglífico egipcio que llevan a cabo, de modo explícito, los jesuitas Kircher¹⁶⁵ o el mismo Menestrier¹⁶⁶ y, en otra dirección que confluye con ésta, la glorificación de los sentidos que, desde páginas como las que L. Ortiz escribe en su *Ver, oír, oler, tocar, gustar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo Político y en lo Moral* (Lyon 1687), se propone, constituyen el contexto ideológico en el que se debe insertar la obra entera de Alonso de Ledesma, tan significativa, como mal comprendida en este aspecto.

————— 127 —————

El texto de Ledesma en que de modo más patente confluyen estas ideaciones anteriormente señaladas en su *Discurso en Hieroglíficos a la vida, muerte y milagros de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús*. Corpus que el poeta vino utilizando, con variantes, en diversos contextos, a lo largo de quince años: los que median entre 1610 (año en que los dedica a las fiestas de beatificación de San Ignacio en Salamanca) y 1625 (momento en el que inserta una selección con variantes de los mismos en el interior de su obra *Epigramas y Hieroglíficos a la vida de Cristo*¹⁶⁷).

Como he tenido ocasión de observar en otra parte¹⁶⁸, el sistema de variaciones que Ledesma introduce en sus treinta y tres primitivos jeroglíficos¹⁶⁹ obedece a una doble

adaptación de los mismos a la motivación que los determina y al contexto en el que van a aparecer incluidos. Nos interesa aquí, de modo especial, referirnos al primer estado conocido en la redacción de la serie, que apareció -despojado de grabados, pero con unas útiles indicaciones pictóricas- en el libro de Alonso de Salazar *Fiestas que hizo el insigne Collegio de la Compañía de Iesus de Salamanca a la Beatificación del glorioso patriarcha San Ignacio de Loyola...* (Salamanca 1610)¹⁷⁰. Destinados a integrarse simbólicamente en el aparato iconográfico (descrito con todo detalle en la «relación» de A. de Salazar), con que el Colegio de Jesuitas decidió celebrar la beatificación de su Fundador, estos mismos jeroglíficos servirán igualmente para las fiestas de canonización -1622-, esta vez en el Colegio de la Compañía en Segovia; también para un posterior libro de descripción de estas fiestas -hoy desconocido por la crítica-; para ser incluidos en los *Conceptos...* y para formar parte, ya muy modificados, del último libro publicado por Ledesma: *Epigramas y hieroglíficos a la vida de Cristo*.

Como «sermón»¹⁷¹ en «cuadros enigmáticos»¹⁷², cuyo objetivo fundamental era conseguir el «movere», la «persuasio», en las conciencias de los espectadores¹⁷³, está organizado en treinta y tres secuencias que recogen, como lo habían hecho ya y lo harían después las series pictóricas, los episodios más significativos («Dizese en cada Hierogliphico las cosas más raras que sucedieron en vida, y muerte»¹⁷⁴ de la vida de San Ignacio). Su ordenación, tal y como aparece en la relación *Fiestas que hizo...*, es la siguiente:

Hieroglífico 1: «A las armas de su illustre familia y a las de su sagrada religión»; II: «Al asserrarse la pierna, quando soldado, y à la penitencia que hizo quando religioso»; III: «Al velar las armas en nuestra Señora de Monserrate, trocando la guerra temporal por la espiritual»; IV: «A la renunciación que hizo de todas las cosas, por seguir a Christo nuestro Señor»; V: «Al dar sus vestidos a un pobre, y ponerse un saco de sayal»; VI: «A las dos visiones que tuvo, la primera quando San Pedro le traxo la salud, y nuestra Señora la Castidad»; VII: «A los escrupulos, que vencio con hambre de siete días, y dando parte à su confessor le mando comer»; VIII: «Al resplandor, que dava su rostro en vida» IX: «Al mismo propósito, significando en la cara lo que tiene en el coraçon»; X: «A la resurreccion de un desesperado, que se avia ahorcado»; XI: «Al mismo proposito»; XII: «Al extasis de ocho días, que tuvo en Manresa»; XIII: «Al mismo proposito aludiendo al nombre de *Ignatio, id est actio ignis*»; XIV: «Al mismo proposito»; XV: «A la vision que tuvo cerca de Roma quando le dixo Christo N.S. *Ego vobis*»; XVI: «A la confiança desta promesa, y al año de la fundacion de la Compañía de Iesus»; XVII: «A lo que padecio en una laguna de agua, por convertir a un pecador»; XVIII: «Al mismo proposito»; XIX: «Al mismo proposito, y al fuego de

charidad de su pecho»; XX: «A la vision, que tuvo oyendo Missa, do vio à Christo en la hostia»; XXI: «Al mismo proposito»; XXII: «Al mismo proposito»; XXIII: «A la sentencia, que tuvo en su favor con

————— 129 —————

un pecador herege»; XXIV: «A la conversion, que hizo de un ludio medroso, y tornadizo»; XXV: «Al titulo que eligio para su sagrada Religion»; XXVI: «A la extension desta sagrada Religion, y à los martires della»; XXVII: «A la conversion de los Indios, y patria de Ignacio glorioso»; XXVIII: «Al fructo, que han hecho por toda la redondez de la tierra»; XXIX: «A su gloriosa muerte, y al premio de su vida»; XXX: «A los milagros, que hizo por su persona, y por su retrato»; XXXI: «Al mismo proposito»; XXXII: «A los milagros, que hizo con su firma»; XXXIII: «A su Beatificación».

La estructura interna del jeroglífico integra en una unidad de percepción dos discursos habitualmente irreconciliables: el discurso «figural» y el propiamente textual (en el textual, a su vez, se encuentran imbricados la «subscriptio», el lema y, en este caso concreto, la dedicatoria). Construido según un proceso metafórico de condensación, como ha visto L. Marín¹⁷⁵, el jeroglífico de la época barroca -distinto en casi todo al actual- emplea elementos en su simplicidad sobredeterminados por una pluralidad de pensamientos filosóficos, morales, religiosos... Los jeroglíficos de Alonso de Ledesma, si bien resultan barroquistas y de alguna manera «desmedidos» en la formulación de la «subscriptio», son, sin embargo, extremadamente concisos en el nivel de la imagen, de la «res picta». Y ésta es una de las características que, junto a la casi total eliminación de la representación del cuerpo humano completo, más han contribuido a la tipificación del jeroglífico. El jesuita Le Moine insistía, algunos años después, en 1666, acerca de la concentración figurativa como esencia del jeroglífico:

De tous les Ouvrages de l'Esprit, elle est celuy qui est le plus Court, et te plus vif; qui dit le plus, et qui fait-le moins de bruit; qui a le plus de force, et qui tient le moins de place¹⁷⁶.

Sin embargo, esta concisión no nos permite pensar, al menos frente a estos jeroglíficos de Ledesma, que estemos ante lo que V. Infantes de Miguel ha denominado como una «semiótica de iniciados»¹⁷⁷. La mera presencia de la «subscriptio» escrita siempre en versos de raíz popular, aleja inmediatamente la idea de una composición de estricto carácter elitista. Tampoco los «lemas», que en la obra de otros autores emblematistas

ostentan a menudo una oscura filiación libresca, parecen servir aquí a un propósito de exhibición erudita¹⁷⁸. Fuera de que, como característica muy peculiar de estos jeroglíficos, los textos de Alonso de Ledesma integran también -lo que no es habitual- una «dedicatoria».

Por su parte, el discurso figurativo que había de presentarse en las tarjetas y cartelas se encuentra constituido por una serie de «citas» y remitencias al conjunto de toda la fiesta, cuyo sentido debía ser muy evidente para los propios colegiales y para los espectadores, los cuales restituían esta serie -con su lectura- en el conjunto simbólico. Así, una revisión de estas figuras arroja una gran profusión del emblema del «Jesus» (jeroglíficos I, XXIV...); de objetos religiosos -el cilicio, el rosario... (III)-; de objetos de la realidad cotidiana traspassados de un sentido simbólico, que permite, a través de la clave tropológica, evidenciar los episodios biográficos en la vida de San Ignacio -la sierra y la pierna (II/ un tintero y una pluma (XXXII)-...¹⁷⁹. Sin embargo, también hay que constatar la existencia en esta serie de algunos jeroglíficos que podían presentar alguna dificultad, por cuanto remiten a un contexto mitológico. Es el caso del jeroglífico XII:

Al extasis que tuvo en Manresa

PINTOSE Hercules levantando de tierra á Anteon.

Qua sursum sunt sapite, non qua super terram. Ad Colossen. 3.

Contadle por muerto al mundo

pues el alma en esta guerra
haze al cuerpo perder tierra¹⁸⁰.

O se encuentra particularmente desconexionado en sus diferentes niveles, como en el jeroglífico VII:

A los escrupulos, que vencio con hambre de siete dias, y dando parte à su confessor le mando comer.

PINTOSE un castillo con cinco torres, y á la puerta un

hombre pálido hincado de rodillas, y cruzados los brazos.

Surge comede, grandis en tibi restat vía. 3.

Reg. 19

Ya puede entrar provision

al vencido

pues por hambre se ha rendido¹⁸¹.

Singularizados, en tanto que jeroglíficos, por la precisión realista de sus imágenes, por la no-representación de la totalidad del cuerpo humano y por el sentido moral y ejemplificador que se deposita en estas escenas esquemáticas de la vida de San Ignacio, el *Discurso en Hieroglíficos a la vida de San Ignacio...* existe finalmente en tanto que es susceptible de integrarse en un conjunto simbólico superior, que lo comprende y hasta cierto punto lo determina.

La funcionalidad originaria de este *Discurso...*, refugiado en el área dedicada al certamen poético en el libro de A. de Salazar, *Fiestas que hizo...*¹⁸², no podemos olvidar que fue la de apoyar -como texto y como imagen- un programa iconográfico complejo. Este, a su vez, es generado de la misma matriz originaria de todo proceso: la fiesta, la celebración conmemorativa de la beatificación de Ignacio de Loyola¹⁸³.

Las variantes que más tarde encontramos en la larga fortuna editorial que el *Discurso...* tuvo, obedecen a esta disponibilidad con que lo utilizó su autor, Alonso de Ledesma, según vaya a integrar las páginas de una relación impresa, o esté destinado a ser colgado -en cartelas, colgaduras, banderas...- como objeto de una decoración simbólica, en cuyo fondo late siempre la exaltación jesuítica.

El libro de Alonso de Salazar, en este sentido, sirve para fijar los detalles de una arquitectura efímera que existió, y que tenía en el jeroglífico uno de sus elementos fundamentales. La importancia de éste

————— 132 —————

como «fondo decorativo» en determinadas celebraciones de tipo barroco se evidencia en otros libros de descripciones de fiestas, como el de Francisco Roys¹⁸⁴ o, más próximo al de Alonso de Salazar, el *Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la muerte de la Emperatriz Doña María de Austria...*¹⁸⁵. En todos ellos, los jeroglíficos, también los emblemas, las alegorías pintadas y las inscripciones ocupan una posición nuclear y delatan una preeminencia de la cultura de la imagen simbólica, en el seno de la sociedad española del siglo XVII, que A. Maravall¹⁸⁶, J. Gallego¹⁸⁷ y P. Pedraza¹⁸⁸, entre otros investigadores, se han preocupado de señalar.

Esta obra de Alonso de Ledesma, finalmente, se encuentra dotada de un sentido de circularidad que obliga a leerla/mirarla inscrita en un circuito -no precisamente aleatorio-, conducido desde el jeroglífico que abre la serie, y que alude al escudo de armas de la familia de San Ignacio, hasta el que la clausura y le presta su sentido al conjunto: el dedicado a la misma beatificación. Esta circularidad, que entra en dialéctica con el resto del programa iconográfico trazado para aquella ocasión (un jeroglífico, resumen de todos los demás, instalado como «broche» en el sotocoro de la iglesia; un castillo alegórico; una psicomaquia a cargo de los colegiales...), está concebida a modo de recorrido de piedad; mediante él, se suscitan los afectos de un público, al que se trata también de impresionar mediante un despliegue de ingenio y de piedad. Es más,

————— 133 —————

en la estructura interna de estos treinta y tres jeroglíficos hay una estrategia mnemotécnica -una especie de «*compositio loci*» esquemática¹⁸⁹- que opera a través de imágenes y textos percusivos¹⁹⁰. Su finalidad primera fue, no lo podemos dudar, enriquecer con su presencia unos espacios simbólicos consagrados a evidenciar -más a través de la imagen que de la palabra- el universo de valores que habían determinado la creación misma de la Compañía de Jesús.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo