

La recepción de la emblemática: ida y vuelta

Leticia López Saldaña y María del Carmen Fernández Galán



a cultura simbólica en torno al emblema tendrá distintas recepciones a lo largo del tiempo, si bien en su inicio fue una herramienta propagandística tanto de los principados como de los contrarreformistas, posteriormente la emblemática fue vista como una moda intelectual que perdió vigencia. Después del neoclasicismo y los modelos de poesía romántica, el emblema y los símbolos que contiene se vuelven obsoletos ante la nueva visión del arte. Este texto es un recorrido de ida y vuelta en torno a su vigencia, olvido y recuperación como la cultura de la imagen.

El surgimiento del género y el furor por los símbolos

La emblemática nace por azar cuando el editor del jurista Alciato decide poner grabados a cada una de las máximas grecolatinas que funcionaban como ejemplaridad moral. Después de la Biblia, *Emblemata*[1] fue la obra más publicada durante el Renacimiento y el Barroco. Junto con las *Hieroglíficas* de Horapolo y de Piero Valeriano, y la *Iconología*[2] de Cesare Ripa estas obras irán conformando un gran museo de símbolos que junto a tesauros y polianteas contienen los principales referentes de la cultura clásica que servirían como fuente de inspiración para pintores y poetas.

Se considera como prototípico al emblema *triplex*, aunque existen otros géneros afines ligados a su origen, como la empresa, la divisa y el jeroglífico (de los que se considera sinónimo en ocasiones), así como distintas variantes del emblema que a veces circula como emblema silente sin mote, o viceversa, como pura palabra escrita. Respecto al jeroglífico, Horapolo señala que es un modo de significar ideas a través de imágenes, a la vez que en la concepción neoplatónica de Ficino,[3] se precisaba que los jeroglíficos eran copias de las ideas divinas de las cosas. Para algunos autores, el emblema difiere del jeroglífico en que los éstos son figuras que tienen significado por sí mismo, otros consideran al jeroglífico una etapa previa al emblema.[4]

En la frontera con la imagen, dentro de la emblemática el concepto de alegoría adquiere un nuevo sentido, puesto que la interacción de la imagen y el texto establece nuevas correspondencias y lecturas de ideas abstractas. Las imágenes de los dioses y héroes del mundo clásico como figuras cumplen la función de representar una virtud o una verdad moral: «la prosopopeya o personificación de nociones abstractas fue el procedimiento retórico en que más frecuentemente se basó la expresión alegórica».[5] Se considera a la imagen más persuasiva que la palabra, por ello, el poeta trata de emularla: *ut pictura poësis*. La idea de que la poesía debe ser como la pintura, será motivo de distintas correspondencias entre lo dicho y lo contemplado. El componente visual del emblema se torna en sí mismo lenguaje simbólico capaz de contener los significados que el poeta formula en versos.

Este lenguaje que conjunta imágenes y palabras ha tenido distintas recepciones e interpretaciones. Desde la publicación del libro de emblemas de Alciato en 1531, la tradición emblemática se fue extendiendo a distintos lugares de Europa y las colonias americanas. El modelo iconográfico triplex se aplicó en distintos contextos que van desde manuales de gobierno, devocionarios, florilegios, entre otros, y en el caso de América, en las manifestaciones efímeras de la fiesta barroca y en la arquitectura. De la fiesta quedan testimonios en relaciones de festejos (exequias, casamientos, etc.), algunos de los cuales fueron impresos en el mundo hispano o están resguardados como manuscritos en los archivos nacionales.

El furor de los símbolos estuvo vigente durante los siglos XVI, XVII y XVIII; desde en las emblemáticas hasta en los diferentes usos o aplicaciones que se dio a este tipo de arte iconográfico que permeó varias esferas de la cultura. La élite letrada gustaba de este tipo de literatura, donde podía observar cuál era el tratamiento que el autor daba a los mitos o fábulas clásicas, es decir, cómo trasladaba la cultura clásica a la tradición religiosa. Existían varios niveles de recepción del emblema, desde los que podían comprender los motes latinos y ubicar las fuentes e intertextualidades, hasta las clases no pudientes que se recreaban con las imágenes y aunque no tenían todos los referentes, podían comprender el significado gracias al poder del símbolo y la analogía.

Idea de poesía y alegoría

En la constitución del emblema como máquina moral confluyen el repertorio de símbolos junto con la intención pedagógica cristiana y de legitimación del aparato político, un ejemplo sería *Idea de un príncipe político y cristiano...*[6] de Saavedra Fajardo, espejo de príncipes donde el mensaje va implícito en el grabado y la alegoría destinado a la clase noble. En torno a la emblemática surgirá una vasta literatura apologética que recurrirá a diversos géneros de poesía y estrategias retóricas ligadas a las artes de la memoria artificial y al comentario o descripción de representaciones pictóricas. Palabra e imagen representan una idea o concepto en relación de interdependencia porque lo escrito encuentra su anclaje referencial en la imagen.

A diferencia de la poesía del mundo clásico inspirada por las musas y que toma por modelo a la naturaleza, proponiendo una imagen universal e imperecedera que se representa a sí misma, la emblemática tendrá como modelo al libro. En el Renacimiento, el intento por rescatar la cultura de los clásicos propicia, que ya no sea la naturaleza, ni la musa la fuente para crear una obra de arte, sino que es el libro mismo la base, justamente, los grecolatinos. Así, la poesía renacentista se nutre de imagen y alma, tomados de fuentes clásicas, que son el lema o mote, y de este modo un nuevo concepto se revela en conjunción con la imagen.

El poema dialoga con el arte y con el emblema que lo llama a la representación. El emblema puede ser visto como un todo en el que la imagen y el poema lo contienen a la vez que lo diseminan. Los símbolos ahí generados tienen la capacidad de juntar y reunir, como los “*symballesthai*”.[7] La función de la alegoría es similar a la función de la metáfora, en ambas figuras retóricas el símbolo juega un papel determinante, que es el de unir por convención dos conceptos que parecieran ajenos o separados. Es un juego asociativo en donde se aprehende la diseminación de sentido para propiciar la lectura prevista en aras de un conjunto de valores que se desea promover. En la visión de Tesouro, la empresa es un signo que con figura y mote significa un propósito que se ha de llevar a término, en tanto que el emblema es un documento doctrinal con intención universalizante:[8] los íconos se vuelven virtudes y las palabras son el contexto que da sentido al emblema.

Los emblemas fueron modelo de representación de virtudes durante el Barroco, los reyes y nobles fueron descritos mediante alegorías con el propósito de aleccionar a los súbditos y legitimar a las dinastías. Los festejos públicos servían más que de esparcimiento, de adoctrinamiento, donde el arte se consumía desde diferentes puntos de vista: mientras que los letrados se reconocían en los códigos de lealtad, los iletrados se maravillaban con las imágenes como enigma.

A principios del siglo XIX, este modo de producción artística ligada al poder monárquico y a la cosmovisión católica fue perdiendo fuerza y la modernidad ilustrada propició otras pedagogías de masas donde estos valores fueron perdiendo vigencia. La poesía cambió sus formas y contenidos: el concepto y la idea se alejaron. En este contexto, aparecen diferentes tendencias del arte. Para los neoclásicos el propósito fue el didactismo, para los románticos la exaltación de lo nacional da pauta a una poesía inspirada cuya función es la reescritura de los valores del Estado moderno.

En este proyecto de poesía, donde lo onírico, la oscuridad y la muerte toman especial significado, la *imitatio* se sustituye por la originalidad; la representación por medio de la intuición desplaza a la alegoría por la imagen mental que busca conectar con la historia nacional y sus mitologías. Esto trae como consecuencia un movimiento en la esfera filosófica que cuestiona la noción anterior de arte. A finales del siglo XIX, Schopenhauer sostiene que lo conceptuoso no tiene que ver con el arte:

El concepto es abstracto, discursivo, totalmente indeterminado dentro de su esfera, definido sólo en sus límites, accesible y comprensible para cualquiera que simplemente esté dotado de razón, transmisible en palabras sin ulterior meditación y susceptible de agotarse en su definición.[9]

Para Baltasar Gracián el concepto era la esencia del entendimiento y la agudeza el fundamento de la retórica, en cambio para los filósofos decimonónicos el concepto está más cerca de la razón que de la imaginación. Durante el Barroco, la estética se fundamenta en el ingenio más que en la contemplación, pues las concordancias e improporciones son la base de una verdad exprimida artificialmente. La verdad romántica será fruto de la voluntad, la poesía se vuelve el modo de revelar una verdad que está en la naturaleza.

El emblema cedió su espacio a las otras formas de poesía, y el concepto fue sustituido por la representación en camino de regreso a las musas, se olvida al libro y a las preceptivas elevando la intuición a la cúspide de la creación, porque es, desde la perspectiva de los románticos, donde la imagen emerge como soberana de la poesía. La relación de la imagen y el concepto se transforma, y a diferencia de Ficino que veía en la imagen de los jeroglíficos copias de ideas divinas, Schopenhauer considera al símbolo sólo el resultado de la unión inadmisibles de dos ideas distintas, se sustituye la palabra símbolo por “representación”:

Cuando entre lo representado y el concepto aludido no hay ninguna conexión basada en la subsunción bajo aquel concepto o en la asociación de ideas, sino que el signo y lo designado se conectan de forma totalmente convencional, a través de una reglamentación positiva y dispuesta de forma accidental, a esa variante de la alegoría la denominó símbolo.[10]

Si no existe la posibilidad de que un concepto sea incluyente en la extensión de otro, es decir, si no son familiares entre sí, se trata de un símbolo que no es eterno, sino temporal. Schopenhauer dice que la alegoría^[11] tiene una relación distinta en la pintura y en la poesía, en la primera es permitida y en la segunda no es permisible; en el primer caso el arte va de la intuición al concepto,^[12] en contraste en la poesía sucede a la inversa, lo que para Schopenhauer es imposible, siempre que se pretenda concebir una obra de arte. La idea, dice, se representa a sí misma, porque es intuitiva, en síntesis, lo que no nace de la intuición no puede ser arte en primera instancia.

En Schopenhauer se condensa y explica la transformación de la poesía en torno al eje conceptual de la alegoría. El tópico horaciano *ut pictura poesis* se resignifica, ahora la verdad se contempla desde el interior. Para Horacio tanto los poetas como los pintores tenían licencia de fingir, pero sin exagerar de tal suerte que la creación no terminara en disparates, la poesía debe ser como la pintura, que igual se puede ver de cerca que de lejos; la mimesis o imitación de lo verdadero daba seriedad y estatus a la obra de arte.

Con la alegoría y la metáfora redefinidas es posible que el concepto se acerque cada vez más a la naturaleza en tanto que sea llevado a la intuición por medio de un ejemplo que se considere como parte de un conjunto más amplio.

El poeta, a partir de la abstracta y transparente generalidad de los conceptos, y por el modo en que los combina, es capaz, por así decirlo, de precipitar lo concreto, lo individual, la representación intuitiva. Pues solo intuitivamente es conocida la idea: mas el conocimiento de la idea es el fin de todo arte.^[13]

En el caso de la emblemática, la alegoría representaba al concepto. En las obras barrocas el símbolo representa virtudes morales, políticas y religiosas, y una flor deja de ser ella para volverse nobleza, piedad o fecundidad, que son consideradas una verdad construida con fines políticos. Para Schopenhauer, los símbolos son convencionales desde el momento en que simboliza indistintamente cada una de las virtudes y por lo tanto no son la verdad, puesto que la alegoría en los emblemas «se transforma en símbolo cuando entre lo que se representa intuitivamente y la noción abstracta que se señala no hay más que una conexión arbitraria».^[14] Si una alegoría significa algo diferente de lo que representa, ¿cómo podemos definir el efecto que se tiene al contemplar un emblema?

La alegoría lejos de simbolizar nada, se queda preñada en la memoria, evocando una imagen sin importar que el poema se encuentre ligado a un contexto o a un modelo iconográfico determinados, la capacidad del símbolo se manifiesta. El distanciamiento en el tiempo puede causar ciertos tropiezos de lectura, pero siempre se habrá de reconocer en el poema la esencia de la poesía: «como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega a la historia» la imagen va más allá del tiempo, y al mismo tiempo permanece en él.

Si el dibujo o grabado es el cuerpo y el mote es el alma del emblema, la descripción alegórica vacila entre lo que debería representar y lo que representa, es decir, no es suficiente el traslado de las fábulas y mitologías

clásicas de un contexto a otro, pues al momento de establecer las correspondencias entre la cultura clásica, la religiosa y el personaje homenajeado en la literatura laudatoria barroca, el poema cobra vida propia, las alegorías se desprenden, el destinatario participa del encuentro poético con la certidumbre de encontrar ahí dentro una imagen reveladora.

Desde nuestra perspectiva un poema bien puede ser producto de la inspiración o de la influencia de otro poeta. En la emblemática, el modelo de poesía es la literatura clásica grecolatina y cristiana, es decir, en la *imitatio* está una garantía un valor enriquecido por esa tradición. Toda poesía es mística o laudatoria, y son los horizontes de expectativas los que los hacen vigentes o los llevan al olvido, no obstante existe un cruce de símbolos que supera la intención del poema, y el arte emblemático se vuelve la fórmula para otros contenidos.

El desgate de los símbolos y la pervivencia del emblema

A pesar de las críticas y parodias contra la emblemática, ésta siguió siendo influencia y circuló de maneras independientes, a veces sólo el grabado, a veces sólo el poema, y los repertorios de símbolos siguieron siendo la base de las artes plásticas antes del modernismo. Los temas y motivos que los pintores realistas y románticos emplearon, tenían su base en las mitologías del mundo clásico y los tesauros que son la base didáctica de las escuelas de diseño, como la *Iconología* de Ripa, hoy en día.

Lo conceptual puede ser parodiado como en el poema de Borges: «Laberintos, retruécanos, emblemas, / helada y laboriosa nadería, / fue para este jesuita la poesía, / reducida por él a estratagemas»,^[15] o persuasivo, como en el discurso publicitario. En el siglo XX hay una incompreensión de la estética barroca, no obstante, la intertextualidad y reconocimiento de las fuentes son parte fundamental de la narrativa hispanoamericana donde la poesía migra hacia la prosa y la imagen hacia el mundo capitalista y neocolonialista.

La esencia de la poesía renacentista y barroca, independientemente de los prejuicios en su contra, prevalece como influencia principal en la poesía y en la narrativa del siglo XX aunque no en todos los casos sea consciente o explícita, en otros sí, como en Octavio Paz, quien retoma la poesía visual y barroca: «lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida [...]»^[16] que surge de la perla irregular.

Los poetas laudatorios fueron disciplinados y conocedores de la cultura; inspirados no sólo por las preceptivas, sino por las circunstancias, vertieron contenidos de realidad y propuestas en ocasiones subversivas de los órdenes que supuestamente debían ser laureados, como en los casos de Sor Juana Inés de la Cruz y en Carlos de Sigüenza y Góngora. El *Neptuno alegórico* y el *Teatro de virtudes políticas* incorporan repertorios simbólicos americanos que no estaban contemplados en las preceptivas y que tienen varios niveles de lectura que oscilan entre la alabanza y la crítica.

José Pascual Buxó^[17] en *El resplandor de las imágenes* explica cómo sor Juana Inés de la Cruz, confiere más de un sentido significativo al *Neptuno alegórico*, un arco triunfal dedicado a don Tomás Antonio de la Cerda, Conde de Paredes y Marqués de la Laguna, donde no sólo señala o representa las virtudes del personaje político, sino que por medio de la apología manifiesta su expectativas de lo que debe ser un mejor gobierno para los novohispanos. Los alcances el arte emblemático van más allá de la mera representación de virtudes, como lo explica Antonio Lorente Medina para el caso de Sigüenza y Góngora, quien realizó un programa iconográfico con elementos prehispánicos en vez de tomar figuras del mundo clásico: «no es sino repetir lo que la civilización cristiano-occidental había hecho para adaptar las virtudes de los héroes clásicos a la realidad concreta de los países europeos modernos».^[18]

Los poetas barrocos en la Nueva España crearon sus obras para un público transitorio y/o ausente, y pese a este carácter circunstancial, hay un diálogo con lo universal. La poesía permite conciliar contenidos innovadores con la tradición. Los modelos de la misma revisten lo inasible y fugaz del pensamiento: lo que para Homero son las musas, para los renacentistas es la idea neoplatónica; para los ilustrados, el libro o enciclopedia, para los barrocos, la tensión entre lo sensible y lo ininteligible; los románticos dirán que es el genio o intuición, como prefería llamarla Schopenhauer y de ahí al inconsciente como motor sólo hay un paso: en el siglo XX se dirá que la idea universal es un yo que habla desde el inconsciente.

El rol de poeta también cambia en tanto función social, se repite en ciclos como intermediario del mundo divino: el poeta intuye lo que es el hombre, con o sin religión, moral e inmoral, avaro o generoso, como *hombre universal* es el espejo de todo lo que habita. La poesía ha sido desde sus inicios, representación de lo que existe tangible e intangible, sea por encargo o no, y tengan propósitos múltiples como el de magnificar la vida de los reyes, no debería privarnos de contemplar su belleza.

La alegorización de un personaje de la realeza por medio de poemas puede ofrecernos dos tipos de lecturas, una en la que podamos contextualizar el texto laudatorio en la circunstancia en la que se inscribe, sumando al suceso las expectativas que se desean, y en la que el símbolo permanece en constante movimiento a fuerza de que las virtudes como la caridad, templanza o cualquier otra donde puedan ser representadas y podamos vislumbrar la voz del poeta: canto que se produce en el contraste del querer y el reconocimiento de sí mismo como sujeto.

En la actualidad, la imagen busca ser reconocida mediante otros recursos en atención de un espectador al que se le brindan los símbolos dónde reconocerse. La cultura simbólica y las estrategias retóricas en torno a la emblemática han cobrado auge en las comunicaciones mediáticas que le otorgan significados y valores adicionales y estos disímiles museos del imaginario nos recuerdan los afanes enciclopédicos de Cesare Ripa y Piero Valeriano, así como las artes de la memoria artificial que recurren a la imagen en busca de eficacia y control de las masas. El emblema en su modalidad *triplex* dio pauta para muchas formas artísticas con propósitos aleccionadores y de reconocimiento del poder, hoy, igual que en los tiempos de Contrarreforma, arte y objetivo cohabitan como medio propagandístico y de entretenimiento.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, (1967), *Arte Poética, Conferencias*, Buenos Aires, Tauro
- F. Galán, Carmen, *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, Zacatecas, UAZ, 2011.
- *García Mahiques, Rafael, Empresas sacras de Núñez de Cepeda, Madrid, Tuero, 1988.*
- Herrera, Arnulfo, «Los verdaderos sentidos de un emblema», en Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo, Editores, *Las dimensiones del arte emblemático*, México, Colegio de Michoacán, Colegio Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 339-356.
- Horapolo, *Hieroglyphica*, (ed. Jesús María González de Zarate, trad. María José García Soler), Akal, Madrid, 1991: 2011.
- Lorente Medina, Antonio, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla*, México, FCE, 1996.

- Mariscal, Beatriz, «el programa de representación simbólica de los jesuitas en Nueva España, en palabras, imágenes y símbolos, homenaje a José Pascual Buxó», México, UNAM, 2002, pp. 91-106.
- Maza de la, Francisco, *Las piras funerarias en la historia y el arte de México. Grabados, Litografías y Documentos del Siglo XVI al XIX*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta universitaria, 1946.
- Mínguez Cornelles, Víctor, *Los reyes distantes: imagen de poder en el México virreinal*, Castelló, Biblioteca de les Aules, 1995.
- Pascual Buxó, José, *Resplandor intelectual de las imágenes*, México, UNAM, 2002.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1956:2008.
- Ripa, Cesare, *Iconología*, (ed. Alo Manero, trads. Rosa María Mariño y Fernando García), Akal, Madrid, 1987:2007.
- Rubial García, Antonio, «Presencias y Ausencias», en María Águeda Méndez, (comp.), *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*, México, El Colegio de México, 2009, 23-39.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe político cristiano*, Tomo I, Madrid, La lectura, (1640) 1927.
- Sebastián, Santiago, *Edición y comentario de los emblemas de Alciato*, Madrid, Akal, primera edición 1895, segunda edición 1993.
- _____, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Presentación José Pascual, Italia, Diblo, S. A. de C. V., 1992.
- Skinfill Nogal, Bárbara, Eloy Gómez Bravo, Editores, *Las dimensiones del arte emblemático*, México, Colegio de Michoacán, Colegio Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.
- Tenorio, Martha Lilia, *Poesía novohispana, antología*, Tomo I, México, CM, f.l.m., 2010.
- _____, *El gongorismo en Nueva España*, ensayo de restitución, México, CM, 2013.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

Amberes, Valencia, Madrid a mediados del siglo XVI y principios del XVIII. <http://www.emblematica.com/es/cdo4.htm>, consultado en marzo del 2016.

- *Arte poética de Horacio ó Epístola a los pisones*, traducida en verso castellano por D. Tomas de Yriarte, <http://books.google.com.mx/books?id=q6aJ4PKtSbMC&printsec=frontcover&dq=poetica+de+horacio&hl=es&sa=X&ei=iQpoVOCocougyASky4HwAw&ved=0CBsQ6AEwAA#v=snippet&q=POES%C3%8DA&f=false>, consultado en abril 2014.
- Bernat Vistarini, Antonio & Tomás Sajó, Presentación Alison Adams, «Alciato, Emblema Liber», <http://www.emblematica.com/es/cdo4-alcियो.htm>, consultado en noviembre del 2015.
- Borges, Jorge Luis, “poema a Baltazar Gracián” <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/borges/gracian.htm>

- Borja, Juan de, (1581), *Empresas morales*, URL: <https://archive.org/stream/empresasmoralesooborja#page/n485/mode/2up> consultado en mayo de 2015.
- Campa, Pedro F., «La génesis del libro de emblemas jesuita», 1996, URL: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/9392/1/CC-015_art_2.pdf, consultado en diciembre de 2013.
- *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco*, [...] en <http://www.archive.org/stream/emblemasmoralesdoocova#page/n3/mode/2up>, septiembre del 2012.
- González de Zárate, Jesús María, *Los hieroglyphica de Horapolo en el contexto cultural y artístico europeo de época moderna*, Revista virtual de la fundación universitaria española, consultado en octubre de 2014.
- Gracián, Baltazar Gracián – Google Books, http://books.google.com.mx/books?id=xKKTwpF_FAYC&pg=PA578&lpg=PA578&q=gRACI%C3%81N++discurso+LVIII&source=bl&ots=R2CnD3ANAt&sig=eZn3F91A32xFKor9vaFXfUcGpeU&hl=es-419&sa=X&ei=5WKfUpaLNsf2QWi2IHoaAQ&ved=0CCKQ6AEwAA#v=onepage&q=gRACI%C3%81N%20%20discurso%20LVIII&f=false, noviembre del 2013.
- Heafteno, Benedicto, *Schola cordis, sive averdi a Deo Cordis ad cundem reductio, et instructio, Antverpia*, Apud Joannem Mevrsivm, et Hiernimvn Verdvssivm. Cum gratia et priuilegio, 1635. https://books.google.com/books?id=rNo8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Haeften+schola+cordis&hl=es-419&sa=X&ei=DNzrVKm8KoiuogTK_oLADw&ved=0CBoQ6AEwAA#v=onepage&q=Haeften%20schola%20cordis&f=true
- Picinelli, Filippo, *El mundo simbólico. Serpientes, y animales, los insectos*, (1681), <https://books.google.com/books?id=wCmtv71s7SYC&pg=PA9&dq=Filippo+Picinelli,+El+mundo+simb%C3%B3lico.+Serpientes,+y+animales&hl=es-419&sa=X&ei=nXTiVNauMNLtoAT3rYGgCw&ved=0CBoQ6AEwAA#v=onepage&q=mariposa&f=false>, consultado en octubre del 2014.
- Pecinelli Fellippo, *Mondo Simbólico* formato d'imprese scelte [...], <http://books.google.com.mx/books?id=4k6HTGcXrSgC&pg=PA351&lpg=PA351&dq=san++Nilo+%2B+facile+putrescit&source=bl&ots=swdQTq8Svs&sig=-Xc-FkjMND3cAsCmpY8WLzk48bg&hl=es&sa=X&ei=bvoAVPDSHKSYS8QHGi4CwDA&ve=0CDIQ6AEwAw#v=onepage&q=facile%20putrescit&f=false>, consultado en octubre del 2014.
- Ripa, Cesare, *Iconología overo descriptione di diverse imagini...*, Roma, MDCIII, con licentia de Supeiori, <https://archive.org/stream/iconologiaouerodoori#page/n1/mode/2up>, consultado en noviembre del 2013.
- Sánchez, Nati, «Marsilio Ficino, un filósofo para el renacimiento», <http://www.mundosophia.com/marsilio-ficino-un-filosofo-para-el-renacimiento/>.
- Schopenhauer, Arthur, (1819), *El mundo como voluntad y representación*, en http://www.cer.edu.mx/bibliovirtual/files/el_mundo_como_voluntad_y_representacion.pdf consultado en marzo del 2014.

[1]Obra de Alciato publicada en 1531 en Augsburgo por el editor Steyner, posteriormente fue editada en París, Lyon, Amberes, Valencia, Madrid a mediados del siglo XVI y principios del XVIII.

[2]*Hieroglífica* de Horapolo se publicó en 1505 en Venecia por Aldo Manuncio, y la de Piero Valeriano en 1575 en Basilea, la *Iconología* de Cesare Ripa aparece en Roma en 1603.

[3]Ficino era ante todo, filósofo, y luego médico, músico, astrónomo, alquimista, mago, sacerdote escritor, mentor de príncipes y consejero de los más importantes hombres de estado de Europa. Nati Sánchez, «Marsilio Ficino, un filósofo para el renacimiento».

[4]Cf. Fernández Galán, Galán, *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, p. 89.

[5]Véase Pascual Buxó, José, *El resplandor intelectual de las imágenes*, p. 47.

[6]Véase Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe político y christiano representada en cien empresas...*

[7]*Ibidem*, p. 92.

[8]Pascual Buxó, José, op. cit., p. 50.

[9]Schopenhauer, Arturo, *El mundo como voluntad y representación*, p. 140.

[10]*Ibidem*, p. 145.

[11]«Una alegoría es una obra de arte que significa algo distinto de lo que representa. Por eso a través de la alegoría se ha de designar siempre un concepto.»*Ibidem*, pp. 141-142.

[12]«Lo que [...] es aludido y representado por otra cosa, porque él mismo no puede ser trasladado a la intuición, es siempre un concepto.»*Ibidem*, p. 142.

[13]*Idem*, p. 146.

[14]*Ibidem*.

[15]Borges “Poema a Baltazar Gracián”.

[16]Paz, Octavio, “poesía y poema”, *El arco y la lira*, p. 14.

[17]Pascual Buxó, José, *El resplandor intelectual de las imágenes*, p. 131.

[18]Lorente Medina, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, pp. 44-45.