

El rostro del imperio. Fisiognomía, estereotipos y temas morales a partir de *Effigies virorum bellica* y *Los discursos de la religión* de Guillaume de Choul

ROSA MARGARITA CACHEDA BARREIRO

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Los autores del Renacimiento se encargaron de exaltar las glorias de los hombres y mujeres más ilustres de la historia a partir de las recopilaciones de sus vidas y de sus hazañas más célebres. Estas *Elogia* se convirtieron, asimismo, en el vehículo perfecto para reafirmar el aspecto físico y moral a través de sus retratos. Los valores morales de la antigüedad, expresados en la numismática clásica, y la tradición cristiana heredada del Medievo constituyen las fuentes principales de interpretación. Partiendo de estas premisas, el objetivo de este artículo es el estudio simbólico e iconográfico de algunas de las imágenes que ilustran dos obras conservadas en la biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago: *Effigia virorum bellica* impresa en París en el año 1603 y los *Discursos de la Religión* (1576) del humanista francés Guillaume de Choul.

Palabras clave: numismática, retórica, iconografía, elocuencia, fortuna.

ABSTRACT

The Renaissance authors took upon themselves the task of exalting the glories of the most illustrious men and women of the history. They used to this end the compilations of the life and the heroic deeds of these distinguished people. These *Elogia* became the perfect vehicles to reaffirm the physical and moral aspect throughout their portraits. The moral values of the antiquity, expressed in the classic coinage, and the Christian tradition inherited from the Middle Ages are the principal sources of interpretation. Starting from these premises, the aim of this article is the symbolic and iconographic study of some of the images that illustrate two works preserved in the main library of the University of Santiago: *Effigia virorum bellica* printed in Paris in 1603 and *Los Discursos de la Religion* (1576) by the French humanist Guillaume de Choul.

Keywords: numismatics, rhetoric, iconography, eloquence, fortune.

El siglo XVI desarrolla un concepto de historia ejemplar, siguiendo los preceptos formulados por la oratoria y la retórica clásica; Cicerón en su *De Oratore* traza las directrices del estilo perfecto del orador que debe ajustarse al *decorum*, a lo conveniente en todo momento. En este sentido, el orador perfecto, caracterizado por una extraordinaria elocuencia y encarnado en personas reales “servirá de base para una *paideia*, un modelo educativo y de práctica social en el que el uso de la palabra se tendrá como el complemento clave de una sólida formación cultural y literaria”¹.

En el humanismo, el uso del ejemplo se utilizó como modelo para las colecciones de biografías y vidas seriadas. Como ya anunció Burckhardt, los autores del Renacimiento se encargaron de exaltar las glorias de los hombres y mujeres más ilustres de la historia a partir de las recopilaciones de sus vidas y de sus hazañas más célebres. Un manuscrito conservado en los fondos de la Biblioteca Vaticana (Lat. 6528) define la *vita* como “una narración de muchos hechos y dichos de un solo hombre” que historiadores y humanistas como Giorgio Vasari o Giovanni Antonio Viperano encarnaron en sus escritos.

Effigies virorum bellica virtute illustrium tam Graecorum quam Romanorum, objeto de este estudio, responde a estas primeras cuestiones. Su título nos sitúa en este contexto humanista al referirse a las vicisitudes más destacadas de los hombres ilustres de la guerra, presentándolos como el prototipo de modelo ejemplar. La obra se imprime en París en el año 1603 por Simon Douget y forma parte de la colección del escultor gallego Felipe de Castro quien donó gran parte de su librería a la biblioteca universitaria de Santiago.

La misma obra había sido escrita en español por el franciscano Tomás de Espinosa y publicada en el año 1576 bajo el título *Heroycos Hechos y vidas de los varones yllustres, asy Griegos como Romanos*; impresa también en París, por Francisco de Prado, se dedica al “*Muy illustre Señor Don Diego de Zúñiga, embajador de Felipe II*” en la ciudad francesa.

El libro de 1603, conservado en los fondos de la biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, carece de las hojas preliminares y de la efigie de Teseo, rey de Atenas y primero de los personajes descritos. Sí consta, por el contrario, el texto que acompañaría al desaparecido retrato, pues así se pone de manifiesto en la estructura del libro que, a modo de catálogo, nos va presentando una sucesión de héroes ilustres que alternan su busto grabado y sus acciones y victorias más sobresalientes. Una interrelación texto-imagen que, al modo horaciano del *ut pictura poesis*, utiliza la estampa no como un mero ornato sino que articuladamente ambos -letra y figura- presentan un significado más complejo de lo que a priori pudiese parecer².

En la segunda mitad del siglo XVI y, a lo largo de la centuria siguiente, asistimos a la difusión del grabado como complemento informativo del texto, en clara consonancia con la producción bibliográfica del momento. De este modo, junto a las obras de carácter

1 S.A. Contreras Aguirre, “Cicerón. Retórica y Filosofía Moral. Verdad y argumentación jurídica en el *Orator Perfectus*”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 59 (2008) p. 5.

2 J.M. Díez Borque, “Grabado y poesía. Poesía e imagen” en J.M. Díez Borque, coord. *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, 1993, p.139.

religioso y político, el género biográfico laudatorio será la temática predominante. De claro origen italiano, estas biografías presentaban un modelo físico- psicológico del héroe, con un carácter universal y siguiendo los cánones de la edad, la condición y la nación tal y como se trataba en la poesía y en la retórica. No en vano Viperano recordaba que poesía y biografía son “artes divinas y admirables que rescatan del olvido los hechos de los grandes hombres y del daño del tiempo y los diseminan por las memorias de las gentes”³.

Este género laudatorio, tan común en el Renacimiento y con una clara repercusión en la literatura del Barroco, no se puede desvincular del arte de la fisiognomía que permitía conocer el carácter o condición psicológica de una persona a partir de sus rasgos físicos. Una relación que queda patente en la obra que analizamos y que ahonda sus raíces en los tratados fisiognómicos de la cultura grecolatina. El primero de ellos, que se conserva íntegramente sobre esta materia y en su lengua original, es la *Fisiognomía* del pseudo-Aristóteles que se servía de los datos provenientes de la observación y de pasajes clásicos según los cuales “un fisiognomista reducía todos los tipos de expresiones a los de dos o tres animales logrando a menudo convencer a un público de la verdad de sus afirmaciones”⁴. Aristóteles defendía la idea de que los rasgos físicos actúan como complemento primordial sobre los psíquicos y, de este modo, con la clasificación de las diferentes partes del cuerpo humano se podía deducir el carácter del personaje.

Tratados como el de Polemón o el anónimo *De physiognomia liber* constituyen otros escritos que sobre la fisiognomía existieron en la Antigüedad clásica. Todos ellos ejercieron, de modo decisivo, una importante influencia sobre el arte del mundo antiguo. Desde este punto de vista, se puede justificar el conocimiento que sobre esta ciencia de la fisiognomía demostraron tener las obras historiográficas de autores como Plutarco o Suetonio, siendo éste último el primer biógrafo que introdujo en su obra el retrato físico acompañado de un análisis moral.

Plutarco, por otra parte, se convirtió en una de las fuentes principales para la recopilación de las vidas de caballeros célebres del Renacimiento. Así consta en las *Effigies virorum bellica* que incorpora en el título de la obra el origen de sus fuentes literarias⁵.

La desaparición de la práctica totalidad de la literatura biográfica anterior a las *Vidas* de Plutarco dificulta la valoración de las innovaciones que el historiador haya podido introducir en su obra⁶. Lo que resulta innegable es la repercusión que este escrito ha tenido en los siglos posteriores a su aparición, como se pone de manifiesto en las *Effigies virorum bellica*. Si en las *Vidas paralelas* el género es biográfico, no cabe duda de que el

3 A. Soria Ortega, *Sobre biografismo de la época clásica: Francisco Pacheco y Paulo Giovio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 124.

4 T. Martínez Manzano, C. Calvo Delcán, ed. *Pseudo Aristóteles, Fisiognomía. Anónimo Fisiólogo*, Madrid, 1999, p. 12.

5 En el frontispicio del libro se lee: “*Quibus adjectae sunt per breves rerum ab eis praeclarè gestarum narrationes ex Plutarchi Chaeronensis Philisophi Libris depromptae*”.

6 E. Crespo, “Introducción”, en Plutarco, *Vidas paralelas. Alejandro-César, Pericles-Fabio Máximo, Alcibíades-Coriolano*, Madrid, 1999, p. 30.

método utilizado por Plutarco es el de la historia. La severidad de sus investigaciones se debe, en primer lugar, a las numerosas y diversas fuentes de las que se sirve, convirtiéndose, además, en un valioso testimonio de aquellas obras que se han perdido y, en segundo lugar, sus investigaciones sobre la vida y el carácter de los personajes que describe en sus escritos se basan en hechos y datos que obtiene a partir de un riguroso análisis.

Desde el punto de vista simbólico y formal, las efigies que nos encontramos a lo largo del libro nos sitúan en una iconografía de corte renacentista con una clara influencia de la antigüedad clásica. Resulta evidente, a la luz de estas representaciones, que el artífice de las estampas toma como referencia los retratos y los motivos del arte antiguo que se encontraban en las colecciones y en los diversos repertorios que circulaban por las imprentas y bibliotecas europeas del momento. Asimismo, no podemos descartar la presencia de otros modelos que, siendo más accesibles para el autor de la obra, sirven también como referencia para la iconografía de estos retratos.

El Renacimiento italiano dejó una huella imborrable en las artes figurativas francesas de la misma época; el retrato del hombre de guerra vestido *all'antica* o el triunfo de un general acompañado por el desfile de sus tropas son algunos de los ejemplos. Bustos y estatuas de emperadores, relieves narrativos, motivos decorativos de los arcos triunfales eran grabados y diseñados por los artífices europeos del siglo XVI.

La escuela de Fontainebleau constituye otro importante foco de inspiración para la cultura libresca de finales del siglo XVI. Escenas bélicas, frisos historiados y pasajes mitológicos son conocidos en Francia y España merced a los grabados italianos del círculo de Fontainebleau. Por su parte, los artistas franceses del Renacimiento dejaron muestras evidentes de su gusto por la antigüedad y por los descubrimientos arqueológicos a través de sus diseños y composiciones; el humanismo literario retoma los textos clásicos y lo hace a la par que las producciones artísticas de autores de la talla de Etienne Dupérac y Jean Mignon⁷.

Con todo, no podemos pasar por alto el papel decisivo que la literatura numismática jugó en la conformación de la biografía y de la iconografía de los personajes más ilustres de la antigüedad clásica. Uno de los primeros numismáticos fue Petrarca por el uso que hace de la medalla como documento histórico, al situarla —a la par que los textos— como una de las herramientas básicas para el estudio físico y moral de la figura representada. Los humanistas no son ajenos a este gusto por el coleccionismo que, a partir de este momento, suscitará la publicación de manuales y tratados de numismática difundiendo el significado y el valor iconográfico de las medallas antiguas. Guillaume Budé con su *De asse et partibus eius* (París, 1515) o *le Illustrium imagines* de Andrea Fulvio son sólo algunos de los ejemplos más representativos de este primer momento⁸.

7 M. Vasselin, "L'iconographie guerrière dans l'art français du XVIe siècle: un exemple de l'inspiration antiquisante et de ses adaptations", en G.A. Pérouse, A. Thierry, A. Tournon, ed. *L'homme de guerre au XVIe siècle*, l'Université de Saint-Etienne, 1992, p. 380-381.

8 I. Scandaliato Ciciani (coord.), *La letteratura numismatica nei secoli XVI-XVIII dalle raccolte della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma, 1980, p. IX-X.

En este contexto debemos situar la segunda de las obras que analizaremos en este estudio. Se conserva también en los fondos de la biblioteca Xeral de Santiago y fue impresa en Francia en el año 1579. Se trata de un impreso francés, escrito por Guillaume de Choul y traducido al castellano por el burgalés Baltasar Pérez del Castillo. El título *Los Discursos de la religión, castramentación, assiento del Campo, Baños y exerçijos de los Antiguos Romanos y Griegos* lo explica el autor en la primera página del libro:

“...Mas sobre todos los antiguos se tiene por cierto fueron los Romanos los mas Religiosos y que llevaron la flor en la magnifiçençia, grandeza, sumptuosidad y costa, con grandissimo cuidado y diligencia hecha, empleando de muy buena gana el tiempo en edificar sobervias casas sagradas y anchurosissimos templos à sus Dioses y Diosas”⁹.

El humanista francés recoge en su obra las medallas de los personajes más ilustres y los dioses más conocidos¹⁰ de la antigüedad incorporando, a diferencia de *Effigies virorum bellica*, la figura de la mujer. Las imágenes completan cada uno de los discursos pronunciados en el libro, combinando las efigies del personaje con los símbolos que aluden a la labor y al carácter del retratado. Por otra parte, junto a las medallas, cada uno de los epígrafes se completa con una escena tomada de diferentes relieves y motivos de los monumentos más emblemáticos de la ciudad de Roma como el Ara Pacis o la columna Trajana.

TEMAS, ICONOGRAFÍA Y ESTEREOTIPOS

En *Effigies virorum bellica* la fisonomía del retratado responde, por un lado a las fuentes iconográficas clásicas y al aspecto físico descrito en algunas de las vidas de Plutarco y, por otro, a la idea del principio de la disyunción que había sido explicado por autores como Panofsky y por el historiador Fritz Saxl. Según este principio, la disociación del contenido y el modo clásico viene determinada por la asimilación de las formas medievales, convirtiéndose en un problema estilístico y no del saber científico¹¹.

Desde este punto de vista, se tienen que analizar los retratos del libro francés, donde los atuendos y los atributos iconográficos de los personajes son el resultado de un interesante proceso simbiótico. El retrato del Renacimiento se manifiesta como la expresión de un conjunto de convicciones y como una vuelta al interés por los temas humanos pero sin dejar de lado la importancia del retrato medieval.

9 G. de Choul, *Discursos de la religión, castramentación assiento del Campo, Baños y exerçijos de los Antiguos Romanos y Griegos*, León de Francia, 1579, p. 2.

10 “Fueron tantos y tan extraños los dioses que adoraron los antiguos Romanos, que es cosa muy difficultosa sacar de las monedas de los Emperadores sus Figuras y efigies, mas pondre los mas famosos y famosas dellas”. G. du Choul: *Los discursos de la religión...* *op.cit.* p. 143.

11 R. García Mahiques, *Iconografía e Iconología. La historia del arte como historia cultural*, I, Madrid, 2008, p. 283.

Las vestimentas de los retratados se acompañan de complementos que no siempre responden a la iconografía grecolatina. Junto a las coronas y los laureles de los emperadores romanos, la moda persa se impone también en los personajes retratados; es el caso de Temístocles, general ateniense que llegó a ser nombrado gobernador de Magnesia y los reyes de Esparta Agesilao y Agis coronados con turbante, así como las efigies del rey Licurgo y el general griego Filopemen que se cubren con un gorro frigio. Una moda, que el autor del libro podría haber visto en las colecciones de miniaturas que reproducían los bustos de los sultanes otomanos. Estos retratos habían sido el modelo para las ilustraciones de los *Elogia* de Paolo Giovio, sobre todo, para la creación iconográfica de los retratos de Mahomet II y del emperador turco Soliman¹².

Es posible que el autor de *Effigies virorum bellica* haya visto estas imágenes a partir del museo de retratos de Giovio o que hubiese tomado como referencia, al igual que el biógrafo italiano, los repertorios de ilustraciones de emperadores turcos que llegaban a partir de pinturas, miniaturas y medallas.

Por otro lado, la numismática se convierte en el principal instrumento de transmisión de ideas, valores y símbolos que el Renacimiento supo aprovechar para la creación de sus retratos¹³. Las medallas más difundidas a lo largo del siglo XVI son las de dirigentes políticos y militares. En este sentido, resulta lógico que sean estas obras las que influyan, de modo directo, en la creación de los tipos iconográficos de las ilustraciones de los *Heroycos Hechos* de Tomás de Espinosa. La representación del retrato en perfil y sus motivos iconográficos es prueba evidente de ello. Asimismo, la literatura emblemática, que el franciscano conoce y probablemente posea en su biblioteca, así como las artes figurativas del renacimiento constituyen otras de las fuentes principales para el estudio de la obra francesa. Una simbiosis del mundo clásico y del medieval que, al modo petrarquesco, permite la comprensión de retratos como el ya mencionado rey Licurgo o la presencia de las alegorías de la Piedad y la Justicia en el frontispicio de la obra.

Por otro lado, la retratística humanista defendía que una vida de acción era superior a una vida contemplativa expresando, a través de la efigie, el conocimiento y el carácter del individuo. Este convencimiento permitía la realización de retratos con un cierto toque retórico e ideal que transmitía, de forma visible, los aspectos de la personalidad y no tanto sus rasgos físicos¹⁴. Una representación artística que se separa del realismo con el que

12 P. Michel-Lojkine, *Le Siècle des Grands Hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI siècle*, Louvain-Paris, 2001, p. 411-414. M. E. Müntz, "Le Musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du Moyen Âge et de la Renaissance", *Mémoires de l'Institut nationale de France. Académie des Inscriptions et Belles-lettres* 36, 2 (1900) p. 260.

13 Prueba de ello es la carta que Aretino escribe al escultor Leon Leoni en 1549: "(...) no me regocijo en vos del favor en que os tiene el Emperador, más bien me felicito con su Majestad en la estima que ella hace del mérito. Las medallas que deben dar la inmortalidad a su nombre valen mucho más que las recompensas cualquiera que ellas sean, que recibís por ello (...). F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 89.

14 J. Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985, p. 83.

autores como Plutarco o Suetonio describían a los personajes en sus obras. Éste último presentaba, en sus vidas, el físico de uno de los emperadores romanos que llegó al poder con setenta y dos años:

[Galba] “tenía una estatura normal, la cabeza completamente calva, los ojos azules, la nariz ganchuda y los pies y las manos completamente contrahechos por la gota, de manera que no podía soportar en absoluto el calzado ni desenvolver o sostener los libelos” (Suetonio, *Vida de Galba*, 21. Trad. De V. Picón)

Las monedas que recogen su efigie confirman la nariz aquilina y el mentón marcado; pero no todas reflejan la vejez o la calvicie de la que nos habla Suetonio. En una de los grabados de Daniel Hopper se representa un medallón con el busto de Galba con los rasgos duros, las arrugas marcadas en su frente y con una corona de laurel sobre su cabello ondulado. Lo mismo ocurre con la estampa del grabador Martino Rota (fig.1) que recoge el busto del emperador con las facciones hundidas, el mentón sobresaliente y el símbolo de la victoria sobre su cabeza¹⁵. La imagen de Galba se idealiza y rejuvenece en el grabado de *Effigies virorum bellica* (fig. 2) pues sus facciones quedan ligeramente marcadas y su rostro de perfil no refleja el aspecto físico poco agraciado que había caracterizado a Galba cuando llega al poder. Plutarco cita unas palabras de Mitrídates para ilustrar este hecho: “Ahora les parece algo a los romanos; pero cuando lo hayan visto, su título de César será la vergüenza de nuestros días” (Plutarco, *Vida de Galba*, 13,4).

En suma, al margen de la moda y de la iconografía, el retrato libresco se desarrolla al amparo de la cultura humanística del siglo XVI como un proceso de reafirmación del individuo y como una respuesta a esa idea de relato visual y de imagen-documento “eco de un suceso originario que fija una existencia, huella del interés del ser humano



Figura 1. Martino Rota, Galba. H. Zerner (ed.), *The Illustrated Bartsch, Italian Artist of the Sixteenth century school of Fontainebleau*, vol. 16, 2ª parte, fig. 39.

15 H. Zerner (ed.), *The Illustrated Bartsch, Italian Artists of the Sixteenth century school of Fontainebleau*, vol. 16, 2ª parte, fig. 39.

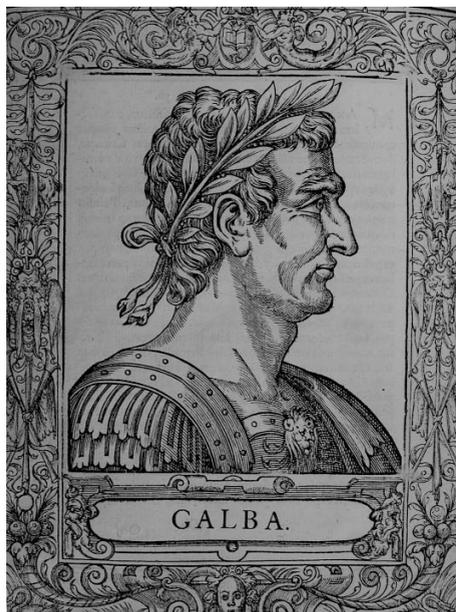


Figura 2. Galba. *Effigies virorum bellica virtute illustrium tam Graecorum quam Romanorum...* Paris: Simon Douget: 1603, p. 51.

por saber la historia de cada cara”¹⁶; estableciéndose, de este modo, en la memoria del lector-espectador como nos dice el fraile franciscano en las hojas preliminares del libro:

“No me alargo en referir las guerras, batallas, sacos..., sino reducir en suma las vidas y fines de los mas notables caballeros Romanos, y Griegos. Quales e querido acompañar de Retrattos propios para que mas altamente se ynpriman en la memoria...”¹⁷.

LA FE PÚBLICA: EL HONOR, LA VERDAD Y EL AMOR

En un relieve conservado en la ciudad de Roma se representa la Fe pública a partir de tres alegorías: el Honor, la Verdad y el Amor. De este modo lo recoge Guillaume de Choul en sus *Discursos de la religión* quien, basándose en el texto de Dionisio de Halicarnaso, señala al rey Numa Pompilio como el primero en mandar construir un templo a la Fe pública:

“El primero que hizo hazer templo à la fee publica, se halla aver sido Numa Pompilio, como cuenta Dyonisio Halicarnaseo, instituyendo y dotandole sacrificios à costa de toda la Republica. Aquí los Flamines sacrificavan sin derramar sangre, y vestidos de

16 “El retrato como texto visual es importante por ser pintura en constante aprendizaje, por ser un documento del devenir de las comunidades sociales en lo político y lo cultural, ilustración de un vastísimo tratado de las expresiones y las pasiones humanas y un testimonio de la evolución de los conceptos acerca del individuo a través de los siglos”. R. Martínez Artero, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, España, 2004, p. 22-23.

17 T. de Espinosa de los Monteros, *Heroycos Hechos y vidas de los varones yllustres, asy Griegos como Romanos*, París, 1579, p. VIII.

ropas blancas, venian en un carro la mano derecha con solemmissima pompa, para mostrar que la Fee se ha de defender y guardar con las manos derechas...¹⁸.

Como rey virtuoso se presenta en el texto de los *Heroicos Hechos y vidas de varones yllustres* al ser capaz de instituir diversas leyes, sacrificios y ceremonias pues con ellas “ablándò y amansò el fiero y duro pecho de los Romanos, y de tan belicosos como eran los tornò Religiosos, y para templar el rigor de sus leyes ordenò çiertas danças a bueltas de los sacrificios, ynstituyò las virgines vestales para guardia del sagrado fuego...”¹⁹.

En una medalla de Vitelio se muestran las alegorías del Honor y la Virtud, representándose a partir de dos figuras, una masculina y una femenina, que portan una lanza, una cornucopia y un cetro, pisoteando, el Honor, un morrión y la Virtud una tortuga. La cornucopia y el yelmo “muestran dos cosas que fácilmente se cuentan entre las más dignas de recibir honores. La primera la riqueza, y los ejercicios militares la segunda. Aquella, en efecto, engendra el Honor mediante el ejercicio de la benignidad, y ésta en cambio con su altivez y gallardía; aquella con la posibilidad que nos otorga de hacer el bien, y ésta con el peligro y amenaza que representa su daño; aquella porque hace esperar, y ésta porque se hace temer”²⁰.

El Amor se representa como un niño, entre la Verdad y el Honor, pues como señaló Ovidio “el amor es una especie de milicia”²¹ y ha de ser honesto como el *Amor virtutis*, el amor de la virtud que es firme como la Fe. Asimismo el Honor “es nombre que simboliza la posesión libre y voluntaria de los ánimos virtuosos, atribuida al hombre como premio de su propia virtud”²² y la Verdad es el símbolo de la sencillez y de la esencia de las cosas, pero no se representa desnuda, como más tarde recogerá Alciato (fig. 3) en uno de los emblemas de la Fe, pues para la literatura y el arte

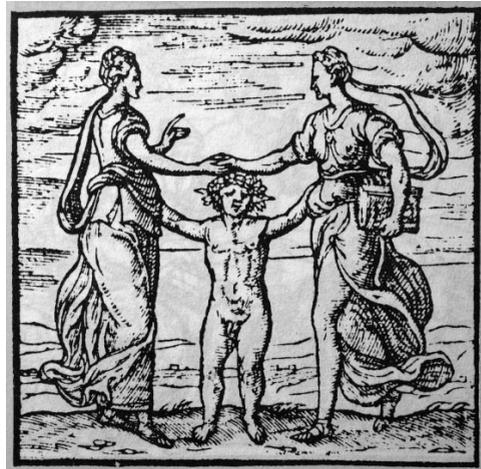


Figura 3. La Fe. A. Alciato, *Emblemas*, S. Sebastián López (ed.), Madrid, 1993, p. 38.

18 G. du Choul, *Los Discursos de la Religion...* op.cit. p. 34.

19 T. de Espinosa de los Monteros, *Heroicos Hechos y vidas de varones...* op.cit. p. 4.

20 C. Ripa, *Iconologia*, I, Madrid, 1996, p. 480-481.

21 S. Sebastián López, *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*, Ferrol, 2001, p. 72.

22 *Ibidem*, p. 479.

romano la representación del desnudo era señal de impudor y por, consiguiente, era censurable²³.

La presencia del amor, en el centro de la composición, tampoco es fortuita pues el *amor virtutis* deberá ir por el camino más justo que es el del medio pues “la virtud consiste en el medio” y “por el medio irás más seguro” como explica Otto Vaenius en los emblemas décimo y undécimo de su *Theatro Moral de la vida humana*²⁴. Ya Aristóteles hacía referencia al respecto en su *Ética* a Nicómaco defendiendo la virtud como “hábito selectivo que consiste en un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón y por aquella por la cual decidiría el hombre prudente”²⁵.

Las empresas del artista flamenco se enmarcan en la corriente neoestoica que impulsaron las obras de Justo Lipsio y que tuvieron una importante repercusión en la tradición literaria y artística de los siglos XVI y XVII. Desde esta perspectiva se entiende una nueva doctrina moral basada en la ética de la resistencia y de la firmeza que, al igual que el templo de la Fe de Numa Pompilio, sirve para desarrollar una fortaleza física y moral necesaria para enfrentarse a la irracionalidad. Plutarco en las *Vidas paralelas* así lo expresa: “Primero dicen que erigió un templo de *Fides* y Término. A *Fides* la designó juramento principal para los romanos, del que todavía hoy siguen usando” (Plutarco, *Vida de Numa* 16,1).

Una fe pública romana que Numa Pompilio instaure en Roma y de la que da ejemplo con su virtud y con su prudencia; así lo recuerda Tomás de Espinosa al principio y al final de su descripción:

“Numa Pompilio nació día quel primer çimiento dela çidad de Roma se echò en tierra de los Sabinos, y fuè tan virtuoso, que Jamàs consintió en viçio, y tan continente que muerta Taçia su muger, por desterrar de sy todo plazer escogò por morada los bosques y sotos consagrados a los Dioses, siendo pues por sus virtudes, y puridad electo Rey por los Romanos (...) Finalmente aviendo añadido al Año los meses de Henero, y Hebrero, y governando el reino con mucha prudencia y rectitud murió cumplidos ochenta Años de su vida, en buena paz y gran quietud”²⁶.

23 En el emblema IX, Alciato representa la *Fidei Symbolum* (símbolo de la Fe) a partir del Amor que enlaza al Honor y a la Verdad, unión que se consigue con la constancia de la Fe. De este modo describe su empresa: “Píntese el Honor en pie, velado con un manto purpúreo, y que una su diestra a la suya la Verdad desnuda, y esté en medio el casto Amor, con las sienes rodeadas de rosas, más bello que el Cupido de Dione. Éstos constituyen los símbolos de la Fidelidad, a la que calienta la Reverencia del Honor, alimenta el Honor y pare la Verdad”. A. Alciato: *Emblemas*, S. Sebastián López, ed. Madrid, 1993, p. 38-39.

La composición alegórica se inspira, al igual que la obra de Guillaume de Choul, en aquellos relieves romanos donde la Fe pública era considerada la primera de las virtudes que debía poseer “el buen emperador”.

24 “Los vicios no conocemos/por la gran similitud/ que con la virtud les vemos:/ pero siempre la virtud se aparta de sus extremos”. O. Vaenius: *Theatro, Moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion de Epiceto y la Tabla de Cebes, filosofo platonico*, Amberes, 1733, p. 21.

25 Arist. *Ética Nicomaquea* II, 6 1106b-1107a

LA PIETAS: EL VALOR Y LA CLEMENCIA

Choul hace decir a Cicerón en el libro “*De la naturaleza de los Dioses*”, que la piedad “es una reverencia que devemos a nuestros superiores, proximos y parientes en consanguinidad y afinidad. Y quando muda el nombre se llama religión”²⁷. Antonino Pío hizo pintar la Piedad como una matrona con una naveta de incienso en una de sus manos y delante de ella un altar con fuego para los sacrificios (fig. 4). Luego cita a San Agustín en su *Ciudad de Dios*, quien declara como

“Christiano que cosa sea Piedad y dize que es la verdadera adoracion del Criador de todas las cosas, y no la de un numero y infinidad de Dioses... pues como dize Prudencio avia en Roma tantos altares y aras, como adoravan Dioses, à causa que los principales y Principes tenian siempre sobre sus ojos la Religion”²⁸.

El ara en llamas es símbolo de las acciones del buen gobierno del Príncipe como nos explica Juan de Borja en uno de sus emblemas morales con el mote *non sine igne*²⁹ y Saavedra Fajardo con la empresa *Omnibus*³⁰. Éste último hace referencia a la caridad, a la clemencia y a la firmeza de la monarquía y con este significado aparece en uno de los grabados de la Biblia Políglota de Amberes, impresa en 1572; una biblia que sale a la luz pública bajo la coordinación del impresor Cristóbal Plantino, el humanista Benito Arias Montano y el monarca Felipe II y que nos presenta la alegoría de la *Pietas* regia portando un libro –la biblia– en una de



Figura 4. La Piedad. Medalla de Antonio Pío. G. de Choul, *Discursos de la religión, castramentacion asiento del Campo, Baños y exerçijos de los Antiguos Romanos y Griegos*, León de Francia: Guillermo Rovillio: 1579, p. 135.

26 T. de Espinosa de los Monteros, *Heroycos Hechos y vidas de varones... op.cit.* p. 4.

27 G. de Choul, *Discursos de la religión... op. cit.* p.134. No hemos encontrado nada semejante en *De la naturaleza de los dioses*. En la *Partición oratoria* 78, Cicerón dice: “la justicia hacia los dioses es religión, hacia los padres, piedad”.

28 *Ibidem*, p. 135. La cita de G. du Choul no aporta la referencia exacta del libro de san Agustín; en el capítulo 13 del libro I de su *Civitas Dei* se alude a esta idea:

“(...) y si las cosas que en este mundo son indispensables para sustentarse los vivos, como son, comer y vestir, aunque nos falten con grave dolor nuestro, con todo no disminuyen en los buenos la virtud de la paciencia, ni destierran del corazón la piedad y religión, antes sí ejercitándola la alientan, y fecundizan en tanto grado...” San Agustín, *Ciudad de Dios*, I, 13. Ed. de J. Morán.

29 J. de Borja: *Empresas Morales*, C. Bravo-Villasante, ed. Madrid, 1981, p. 166.

30 D. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, S. López Poza, ed. Madrid, 1999, p. 493.



Figura 5. Biblia Sacra. Amberes: Cristóbal Plantino: 1572.

sus manos y un escudo de armas en la otra (fig. 5)³¹. Una *Pietas* regia que nace del valor y de la misericordia del monarca como ya se mostraba en las medallas antiguas donde se esculpía un rayo sobre un ara significando con ello que la severidad en los príncipes se ha de dejar vencer del ruego³². Esta misma idea se recoge en una medalla de Julio César con la sentencia: *Nihil est quod magis deceat principem, quam liberalitas et clementia* entendiéndose así: “No ay cosa que mas adorne un Príncipe que la liberalidad y clemencia, y cierto es verdad, que no ay cosa mas graciosa que la misericordia en esta vida”³³ y en otra de las medallas con el templo de Augusto “ya puesto entre los Dioses en el medio del qual esta un altar, sobre el qual un Victimario o Sacrificador tiene derribado un buey para sacrificar...”³⁴.

En otro de los discursos de la obra de Guillaume de Choul se refiere a la piedad como la unión y la amistad que ha de haber entre hermanos y que los generales de guerra y emperadores deberán llevar a cabo en sus empresas y contiendas. En una de las medallas de Tito aparece la alegoría de la Piedad como una mujer que une con sus dos brazos a los dos hermanos Tito y Domiciano “queriendo hazer que se den las manos derechas para denotar el amor y amistad que ha de aver entre los hermanos”³⁵.

La piedad significa también el amor a Dios y a los hijos pintándose generalmente con un niño a su lado como lo hace Ripa en sus alegorías y como se representa en la portada del libro de Tomás de Espinosa; en ella vemos a una mujer que, portando una palma, se acompaña de tres niños. Los niños son el símbolo de la Caridad pues los tres niños

31 R. M. Cacheda Barreiro, “Emblemas, humanismo y religión. Las portadas de la Biblia Sacra de Felipe II”, en *VI Congreso Internacional de Emblemática: “Florilegios de estudios de emblemática*, A Coruña, 2004, p. 215-224.

32 “Molesto símbolo a los ojos, porque se representa tan vivo el rayo del castigo, y tan inmediato al perdón, que puede el miedo poner en desesperación la esperanza de la benignidad del ara, y aunque tal vez conviene que el semblante del príncipe, a quien inclina la rodilla el delincuente, señale a un mismo tiempo lo terrible de la justicia y lo suave de la clemencia...” D. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas...* *op.cit.* p. 493-494.

33 G. de Choul, *Discursos de la religión...* *op.cit.* p. 139.

34 *Ibidem*, p. 67.

35 *Ibidem*, p. 138.

“muestran cómo si bien la caridad es una sola virtud, posee un tríplice poder, pues sin ella nada importan la fe ni la esperanza”³⁶. La Piedad es, por tanto, el amor a Dios, a los Hijos y a la Patria como lo expresaba Cicerón en su libro *De la Naturaleza de los Dioses* pues “el ser pío no consiste sino en guardar la debida reverencia para con Dios y nuestros Mayores, nuestros Padres, nuestra Patria y aún con nuestros Amigos”³⁷. Una *pietas erga patriam* que afirma la legitimidad de la actuación política de los emperadores y de los generales y cónsules de la guerra y que se entiende como el respeto por el orden social, político y religioso, con una idea de devoción y patriotismo presente en los retratos de *Effigia virorum bellica*.

Sertorio, digno de memoria, como señala Plutarco, por haber ejercido un mando que le fue conferido por sus aliados “a causa de su gran reputación” y porque “le siguieron voluntariamente los que querían ser mandados en justicia” es el reflejo de esta piedad por la patria, que también manifestaron, entre otros, Numa Pompilio y Licurgo puesto que ambos implantaron la moderación, la templanza y la prudencia y “de los méritos propios de cada uno es primero, para Numa, la forma en que obtuvo la corona y, para Licurgo, la forma en que la cedió. Pues aquél, sin pedirla, la obtuvo y éste, teniéndola, la entregó” (Plutarco, *Vida de Numa*, 23,3, trad. de Aurelio Pérez Jiménez).

EL HÉROE Y EL MITO. EL VALOR DE LA FORTUNA

En una de las pinturas murales de la fachada de una casa en Pompeya se puede ver a Rómulo cargando las armas del caudillo enemigo, al que había dado muerte con sus propias manos. Esta imagen del triunfo nos presenta al rey de Roma como el *exemplum virtutis* al ofrendar –como *spolia opima*– la armadura del enemigo en el templo de Júpiter³⁸.

Eneas, héroe de la guerra de Troya, aparece también en las medallas romanas como símbolo de piedad, al cargar sobre sus hombros a su padre Anquises y llevar de la mano a su hijo Ascanio. Las representaciones conjuntas de Eneas y Rómulo en el arte romano son numerosas. En los relieves del *Ara Pacis* ambas figuras se presentan como el arquetipo de héroe triunfador que destaca por sus valores, especialmente por la *virtus* y la *pietas*; unas virtudes que hacen referencia al *exemplum* del *Princeps*³⁹ y que Rómulo encarnó de una manera ejemplar. Como héroe perfecto se presenta también en las *Elogia* de Paolo Giovio por las grandezas de sus acciones y “la belleza” de su persona⁴⁰. Pero, sobre todo, su imagen trata de imitar al hombre ilustre, como había defendido Plutarco en sus vidas y como era común en la cultura del Renacimiento. Los siglos XV y XVI se encargaron de difundir el valor de la gloria en relación a la ostentación pública y a la exaltación de

36 C. Ripa, *Iconologia*, I... *op.cit.* p. 163.

37 Ripa, *Iconologia*, II... *op.cit.* p. 208.

38 P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 246.

39 *Ibidem*, p. 246.

40 P. Eichel-Lojkine, *Le Siècle des Grands Hommes... op.cit.* p. 128-130.

la individualidad. Una *virtù* expresada a través del retrato que –siguiendo los principios expresados por Maquiavelo– le capacita para afrontar con éxito lo imprevisible de los acontecimientos. La *virtù* entendida en los parámetros de unos valores morales que el príncipe ha de poner en práctica puesto que:

“camminando gli uomini sempre per le vie battute da altri e procedendo nelle azioni loro con le imitazioni, né si potendo le vie d’altri al tutto tenere né alla virtù di quegli che tu imiti aggiugnere, debbe uno uomo prudente entrare sempre per vie battute da uomini grandi, e quegli che sono stati eccellentissimi imitare: acciò che, se la sua virtù non vi arriva, almeno ne renda qualche odore; e fare como gli arcieri prudenti, a’ quali parendo el luogo dove desegnano ferire troppo lontano, e conoscendo fino a quanto va la virtù del loro arco, pongono la mira assai piú alta che il luogo destinato, non per aggiugnere con la loro freccia a tanta altezza, ma per potere con lo aiuto di sí alta mira pervenire al disegno loro”⁴¹.

Por otra parte, la fortuna se entendió en la literatura del Renacimiento como la afirmación y la constancia del triunfo sobre los acontecimientos. Frente a la intencionalidad y la providencia de Dios en el mundo medieval, a lo largo de los siglos XV y XVI asistimos a la idea de la suerte y el azar como elementos protagonistas en la vida del hombre. Éste es un ser autónomo que elige libremente su destino y acepta las consecuencias de sus acciones.

Junto a la piedad y la justicia, la buena fortuna era la protagonista en la historia de los romanos; de este modo lo expresa Guillermo de Choul –haciendo referencia a una cita de Cicerón– en el discurso sobre el “assiento del campo y disciplina militar de los Antiguos Romanos”:

“Verdad es dize que los Romanos no son tantos como los Españoles, ni tan rezios como los Franceses, ni tan astutos como los Africanos, ni tan sabios como los Griegos, ni de tan buen ingenio como los Latinos: mas en piedad y religion por su natural saber, hazen ventaja à todas las otras naçiones estrangeras. Porque su solo natural saber, les ha hecho entender que todas las cosas tienen buen successo con la ayuda y favor de los Dioses. Çierto es una cosa muy neçessaria para mantener un campo, Reyno, o Republica, que aya exerçio de religion... porque es causa de buen orden, y la buena orden acarrea la buena fortuna, y tras la buena fortuna andan las famosas y dichosas empresas”⁴².

En el mundo griego la personificación del destino y la buena suerte era representada a partir de la *Tyche*, protectora de la comunidad y de la *polis*. En el Lacio era la diosa Fortuna la que predecía la buena o la mala suerte; a ella acudían los ciudadanos para consul-

41 J. Abad, “La «*virtù*» según Maquiavelo: significados y traducciones”, *revista electrónica de estudios Filológicos* XV (2008).

42 G. de Choul, *Discursos de la religión... op.cit.* p. 388.

tar los oráculos y para pedir la obtención de cargos políticos⁴³. Los emperadores romanos tenían en sus camas la estatua de oro de la diosa fortuna; su poder era universal, de modo que podía representarse con diversidad de atributos como la corona, la cornucopia y la rueda⁴⁴ en la medalla de Antonio Geta o como matrona, con el timón y sobre un globo en algunas de Adriano. Antonino Pío le otorga a la diosa *Fortuna* el significado de *Fortuna Aurea*; en sus medallas la diosa se acompaña de la leyenda: *Fortuna Gubernatrix Orbis*, una fortuna que afecta no sólo a las decisiones de Roma sino a todo el Estado.

La buena fortuna acompañó a los protagonistas de *Effigies virorum bellica*; en los textos que acompañan los retratos se deja constancia de ello. En primer lugar, Alejandro Magno, prototipo y ejemplo de guerrero valiente que lucha, al frente de sus tropas, sin temor a la muerte. Alejandro es representado en las artes figurativas como el prototipo del príncipe ideal como símbolo de continencia, justicia e ingenio al que la fortuna le acompaña en su entrada triunfal en Babilonia⁴⁵: “tuvo finalmente tan Rendida a la Fortuna que con solo su atrevimiento con favor de pocos soldados viejos... alcanço ser Emperador de Greçia, y, Monarca de todo el Mundo”. En segundo lugar, la descripción que se hace de Pirro, rey de Epiro, aludiendo a las victorias obtenidas en territorio macedónico, un triunfo que se atribuye al poder de los elefantes “de que se aprovechò en la batalla, de cuya vista los caballos espantados no querían çerrar, que al esfuerço y prudença del Capitan”⁴⁶.

El valor de la fortuna, entendida como destino imprevisible que influye de modo decisivo en los sucesos militares, también interesó a Plutarco pues la define como una causa accidental diferenciándola de la causa existencial⁴⁷; Plutarco insiste en el tema al comparar la vida y las hazañas de Timoleón y la de Paulo Emilio pues para el autor griego es la conjunción de la Virtud y de la Fortuna la que permite la victoria a Timoleón⁴⁸.

LA VICTORIA Y LA LIBERTAD PÚBLICA. CORONAS, LAURELES Y CASCOS

La victoria será otro de los temas más difundidos en la historia y en la iconografía clásica. Para los antiguos la Victoria se representaba como una mujer alada, portando una corona de laurel o de olivo y una palma. El laurel, la palma y el olivo eran usados como

43 M. A. Elvira Barba, *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, 2008, p. 326.

44 “Tambièn pintaron a la Fortuna echada, el cuerno de abundancia en el braço yzquierdo, y el derecho arrimado sobre una rueda, dando à entender sus continuas mudanças y desassosiegos, con esta inscripción: FORTUNAE REDUCI. Preguntando una vez, à aquel famoso pintor Apelles el mejor de toda la Greçia que le avia movido à pintar la Fortuna sentada, respondió, que porque nunca hasta entonces avia tenido reposo”. G de Choul, *Discursos de la religion...* *op.cit.* p. 121.

45 M.A. Elvira Barba, *Arte y mito...* *op.cit.* p. 538

46 T. de Espinosa de los Monteros: *Heroicos Hechos y vidas de varones...* *op.cit.* p. 28.

47 R. Aulotte, “Sur la fortune des Romains: de Plutarque à Montaigne, le destin d’un peuple triomphant, puis terrassé”, en *Il tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento*, Firenze, 1990, p. 481-482.

48 Plutarco, *Vidas paralelas*, I... *op.cit.* p. 124. “pero que no muriera ni resultara herido ninguno de los corintios fue obra que la Fortuna de Timoléon exhibió como suya propia, como si estuviera rivalizando

símbolo del honor que se otorgaba a los que habían obtenido un importante triunfo en honor de la Patria. Pero no sólo estos motivos se consideraban los símbolos de la victoria, junto a ellos se colocaban diferentes signos como seres marinos, tritones, delfines, partes de navíos, libros, instrumentos musicales, armas que completaban el significado triunfal de la escena. Estas imágenes ofrecían la ventaja de ser fácilmente reproducibles pudiéndose utilizar en cualquier contexto y combinadas con diferentes elementos simbólicos⁴⁹. La difusión de estos nuevos símbolos no se hizo esperar; la decoración de los edificios públicos, privados, monumentos funerarios, medallas constituirán la base principal de este nuevo lenguaje decorativo.

Los libros franceses no son ajenos a esta repercusión. La presencia de las indiátides, victorias, bucráneos, máscaras, hacecillos de varas decoran las orlas de las *Effigies virorum bellica*; un vocabulario clásico, heredado de la numismática y con el mismo significado. Pero también un lenguaje simbólico que recogerá la literatura emblemática del siglo XVI. De este modo, Juan de Borja, hijo del duque de Gandía, reúne en una de sus empresas la imagen de las varas y segures atadas como insignia de los cónsules romanos; el lema: "*Iracundiam cohibendam*" alude a la templanza con la que se debe tomar las decisiones⁵⁰. Una moderación que se debe combinar con otras virtudes como la paz simbolizada por los trofeos en la orla del cónsul romano Publio Valerio y que también recoge Borja con el mote "*Non Renovadum*" significando con ello que las enemistades no se deben renovar y los trofeos conseguidos en una victoria terminan por consumirse con el tiempo, como señala Plutarco⁵¹.

También la piedad, se pone de manifiesto en la figura de Numa Pompilio, no sólo por su carácter –como ya se ha hecho referencia con anterioridad– sino también por el tocado que cubre su cabeza como era frecuente en los sacerdotes de la Roma renovada (fig. 6)⁵².

El valor de la libertad pública será otro de los exponentes que se defiendan en las obras analizadas; Guillaume de Choul describe la diosa de la Libertad como una mujer cubierta con un manto, sosteniendo una lanza en una de sus manos y un sombrero en la otra. El casco era la divisa con que los antiguos identificaban la libertad y así se represen-

con la virtud de aquél, para que quienes conocieran estos hechos admiraran más su fortuna que sus méritos" (Plutarco, *Vida de Timoleón* 21,5, trad. de A. Pérez Jiménez) En la traducción francesa de Amyot se expone: "ce n'ont point esté actes de fortune simplement, ains de vertu heuruse et bien fortunée..." P. Eichel-Lojkine, *Le siècle des grandes hommes...* op.cit. p. 214.

49 P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes...* op.cit. p. 106.

50 J. de Borja: *Empresas Morales...* op.cit. p. 145.

51 "Por muy honradamente, que aya uno salido de las enemistades, y cuestiones, que con otro avrá tenido, no debe por ninguna razon tornar à renovar la enemistad, después de apaciguada; no tan solamente dando ocasión à nuevos disgustos, pero ni aun queriendo acordarse de lo passado, sino hechandolo en olvido, aunque le aya bien sucedido, y esto es lo que se quiere dar à entender en esta Empresa del tropheo...". J. de Borja: *Empresas Morales...* op.cit. p. 173.

52 Como un anciano piadoso, al modo de los sacerdotes romanos, y con la cabeza cubierta se representa también a Anquises en el ya mencionado relieve del Ara Pacis. P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes...* op.cit. p. 241.

tó en las medallas de Galba y de Trajano dejándose entender con ello “que el sombrero fue antigua divida de la Libertad... porque quando los Romanos à honrravan y davan libertad à sus Esclavos podian traer sombreros” (fig.7)⁵³. Ripa presenta la alegoría de la Libertad con los atributos del cetro pues con él se “simboliza la autoridad de la Libertad y el Imperio que tiene de sí misma” y el gorro “porque cuando los Antiguos Romanos querían dar libertad a un siervo, después de afeitarse los cabellos le hacían llevar gorro, celebrándose dicha ceremonia en el templo de una diosa a la que llamaban Feronia, considerada protectora de los que adquirían la Libertad”⁵⁴.

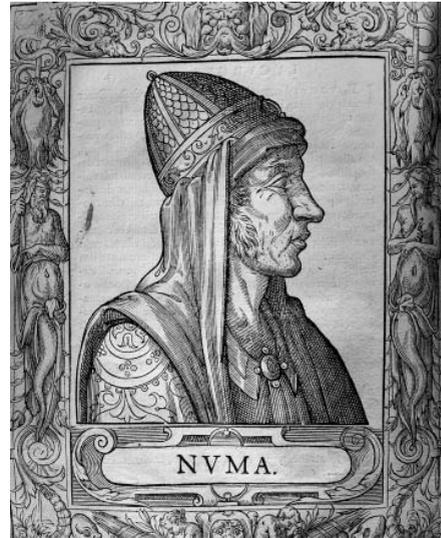


Figura 6. Numa Pompilio. *Effigies virorum bellica virtute illustrium tam Graecorum quam Romanorum...* Paris: Simon Douget: 1603, p. 4.

Figura 7. La Libertad. Medallas de Galba y Trajano. G. de Choul, *Discursos de la religion, castramentacion asiento del Campo, Baños y exerçios de los Antiguos Romanos y Griegos*, León de Francia: Guillermo Rovillio: 1579, p.121.



Junto a las coronas, las efigies representadas en *Effigies virorum bellica* portan un casco sobre su cabeza con motivos diversos en cada uno de ellos; así vemos el dragón que corona el yelmo de Teseo, en la edición parisina de 1579 o el león que decora el frente del casco de Marco Claudio Marcelo y uno de los laterales del yelmo de Marco Bruto. Dragón y león son el símbolo del valor y de la fortaleza, pero también de la prudencia y de la vigilancia pues ya Macrobio en el libro I de los *Saturnalia* compara el dragón con el sol

53 G. de Choul, *discursos de la religion...* op.cit. p. 121.

54 C. Ripa, *Iconologia...* II, op.cit. p. 20.

por su mirada penetrante y su naturaleza vigilante⁵⁵; el león significa también clemencia como lo indica Plinio “sólo el león, entre las bestias más salvajes, tiene clemencia para con los suplicantes y salva a quienes se prosternan ante él”⁵⁶.

Un conjunto de valores que refuerza, por una parte, la imagen del gobernante como figura política y como personaje bélico y, por otra, refleja los esfuerzos del humanismo por superar el concepto de virtud cristiana y convertirla en virtud heroica⁵⁷. Una exaltación, en definitiva, de la *virtù* basada también en la *concordatio* de las armas y la cultura⁵⁸.

CONCLUSIÓN

La retórica ciceroniana se va a entender como un estilo de vida en sí mismo donde el orador se convierte en una mezcla cultural de filósofo, abogado y político. El orador perfecto aúna los rasgos más viables de la praxis romana con los ideales de la cultura griega⁵⁹. Las obras de Plutarco presentan un estilo heredado de la literatura retórica que ejercerá una influencia relevante en la cultura occidental. Desde la antigüedad la valoración de la figura y de las obras del autor griego es constante. Escritores cristianos y bizantinos toman como referencia los escritos de Plutarco. Será en España donde se traduzca por vez primera las *Vidas paralelas* en el último tercio del siglo XIV; esta versión se toma como modelo para la traducción de la obra al italiano a finales del siglo XIV y serán precisamente los humanistas italianos quienes se encarguen de editar la obra plutarquiana en latín y en la lengua griega original. La traducción francesa de Amyot en el año 1559 es la que mayor repercusión ofrece no sólo en el contexto francés sino en todo el panorama europeo⁶⁰.

Los Heroycos hechos y vidas de varones illustres y la edición latina *Effigies virorum bellica* muestran evidentes pruebas de la importante influencia que los textos de Plutarco ejercieron en las posteriores obras europeas. El carácter moral de sus tratados así como la abundancia de analogías, *exempla* y referencias a personajes y hechos históricos convirtieron la producción del biógrafo griego en el perfecto modelo para las recopilaciones de hombres ilustres de la época renacentista. Podemos dar por hecho que el franciscano, Tomás de Espinosa, autor de los *Heroycos hechos* de 1576, conoce las ediciones francesas, latinas y españolas de las vidas paralelas tomándola como ejemplo para la presentación de los héroes griegos y romanos. Pero no sólo esta obra sirvió como referencia, toda la producción de Plutarco se tiene en cuenta a la hora de escribir las *Effigies* pues así se expone en las hojas preliminares del libro con el título: “*In Plutarchi compendium*”.

55 G. de Tervarent, *Atributos y símbolos del arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, 2002, p. 218-219.

56 G. de Tervarent, *Atributos y símbolos...* *op.cit.* p. 328.

57 F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe...* *op.cit.* p. 176.

58 V. Nieto Alcaide, F. Checa Cremades, *El Renacimiento*, Madrid, 2000, p. 136.

59 S.A. Contreras Aguirre, “Cicerón. Retórica y Filosofía Moral ...”, *op.cit.* p. 5.

60 M. García Valdés (ed.), *Plutarco. Obras morales y de costumbres*, Barcelona, 1987, p. 27-28.

Por otro lado, en la cultura del humanismo la atención por el individuo, concentrada en las biografías y en las *Vite degli uomini illustri*, debe sus primeros pasos a la literatura italiana; Petrarca, Boccaccio, Giovio, entre otros, destacaron por su talento y por el gusto para la descripción de personalidades históricas “según sus rasgos íntimos y extremos”⁶¹; los biógrafos humanistas se encargaron de presentar en su obra una galería de personajes que, por su carácter y sus acciones, reaccionan de una manera u otra en las situaciones límite, influyendo en el curso de los acontecimientos. En las vidas paralelas se contraponen un héroe griego, con otro romano con el fin de establecer la comparación aunque resulte, en ocasiones, bastante forzada. Este tipo de comparaciones formaban parte de los métodos de enseñanza de la retórica, lo mismo que la importancia que Plutarco concede a las capacidades retóricas de los personajes y a su predisposición natural para la persuasión. En sus vidas destaca las fórmulas empleadas por sus personajes para conseguir el éxito político y militar; así en la descripción de Teseo se alude a la técnica de la persuasión utilizada por el joven rey para imponer las reformas políticas y en las vidas de Cicerón y Demóstenes se incide en su fama como oradores para lograr sus victorias militares⁶².

Un modelo basado en la comparación y en la exaltación de virtudes que Tomás de Espinosa toma como referencia para la creación de sus retratos librescos y para aludir a la personalidad y a las acciones del embajador de Felipe II en París, Diego de Zúñiga a quien va dedicado el libro⁶³.

Por otro lado, la impresión de obras como *Effigies virorum bellica* se tiene que situar en el contexto general del humanismo y en la visión de los clásicos por parte de los hombres del Renacimiento. Las obras plutarqueas se retoman en el siglo XVI como modelo de enseñanza moral y como educación del buen gobernante y así lo ponen de manifiesto autores como Erasmo de Rotterdam que en sus obras aconseja la lectura de Plutarco⁶⁴.

Asimismo, la presencia de la numismática constituye otra de las fuentes principales no sólo de *Effigies virorum bellica* sino también de la obra de Guillaume de Choul. Éste último explica las costumbres de la religión de los romanos con ilustraciones tomadas de

61 A. Soria Ortega, *Sobre biografismo de la época clásica... op.cit.* p. 124.

62 A. Pérez Jiménez, “La elocuencia como instrumento político en las Vidas paralelas de Plutarco”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 12 (2002) p. 260-261.

63 “Y por no ser my yntento otro, sino reducir en suma, las vidas, y fines de los mas notables cavalleros Romanos, y Griegos (...) y dedicarla, a, V.S (...) en el tiempo que, a, residido en este Reino de Françia, por Embaxador de su Magestad católica, donde se ha hechado bien de ver, el gran ser, valor, y prudencia de V.S. por haber corrido los tiempos tan turbulentos, que para contrastallos, ningun otro pecho, dotado de menos virtud de fortaleza, y animo, pudiera resistir, ny perseverar con tanta firmeza, y constança como V.S ha hecho, sirviendo a su Principe, con la vigilança, sollicitud, y cuidado y tan, a, costa de su vida, sustentando siempre un punto, y estado que iamas predeçessor tubo, ny suçessor podra sustentar mayor...” T. de Espinosa de los Monteros: *Heroicos Hechos y vidas de varones... op.cit.* s.p.

64 En el prólogo de *Institutio principis Christiani*, Erasmo cita pasajes tomados de los *Moralia* de Plutarco A. Morales Ortiz, *Plutarco en España: traducciones de Moralia en el siglo XVI*, Universidad de Murcia, 2000, p. 91-92.

las medallas antiguas, que le sirven como hilo conductor a su discurso. La elocuencia, la piedad, el valor y la fortuna son algunos de los temas que el autor francés expone en los *Discursos de la religión* y que Tomás de Espinosa retoma en las vidas de los *Heroycos hechos y vidas de varones illustres*. En definitiva, una vuelta a los clásicos que se justifica por la *docta pietas* de Petrarca que unía la sabiduría con la piedad y la elocuencia⁶⁵.

65 A. Morales Ortiz, *Plutarco en España... op.cit.* p. 92.