

---

**IMAGO**  
REVISTA DE EMBLEMÁTICA  
Y CULTURA VISUAL  
[NÚM. 3, 2011]

VALENCIA 2011

---

## ÍNDICE

### EDITORIAL

La edición digital de *Imago*..... 5

### ESTUDIOS

Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo Crucificado y el protagonismo de la Cruz, *Rafael Sánchez Millán* ..... 7

Gregorio Marañón y la emblemática: a propósito de «*DOCTOR MELIFLVVS*» en *Luis Vives. Un español fuera de España*, *Luis Merino Jerez* ..... 25

*Don Juan José de Austria sosteniendo la monarquía*, de Pedro de Villafranca: imagen del valimiento, *Álvaro Pascual Chenel*..... 35

Nicóstrata y la Gramática, *Ildefonso J. Santos Porras* ..... 51

Retórica monstruosa: el motivo de la hidra en la tradición emblemática, *Jorge Fernández López* ..... 63

«Hércules y Ónfale» en *Fastos* de Ovidio. El texto llevado a la pintura, *Esther García Portugués* ..... 73

Cuestiones de autoría y autoridad en libros de emblemas y otras colecciones didácticas, *Luis Galván* ..... 85

Alberto Durero. *Autorretrato del Louvre, 1493. Sustine et Abstine*, *Jesús María González de Zárate* ..... 93

Nuevos datos sobre la Obra de Juan de Horozco y Covarrubias, *Rafael Zafra Molina*..... 107

### LIBROS

Vanitas. Retórica visual de la mirada. LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, *Fernando R. de la Flor* ..... 127

### NOTICIAS

Encuentros científicos..... 131

# ALBERTO DURERO. *AUTORRETRATO DEL LOUVRE, 1493. SUSTINE ET ABSTINE*

Jesús María González de Zárate  
Universidad del País Vasco

**ABSTRACT:** Dürer's self-portrait of 1493 was analyzed by Panofsky as an allegory of the marital fidelity. Our commentary looks for another meaningful interpretation through graphic and literary sources while also bearing in mind the text that accompanies the painting.

**KEYWORDS:** Dürer, Panofsky, self-portrait, floral iconography.

**RESUMEN:** El Autorretrato de Durero de 1493 fue analizado por Panofsky como una alegoría de la fidelidad matrimonial. Nuestro comentario busca otra respuesta significativa a través de las fuentes gráficas y literarias sin olvidar el texto que acompaña a la pintura.

**PALABRAS CLAVES:** Durero, Panofsky, autorretrato, iconografía floral.

A sus veintidós años, en 1493, Alberto Durero compuso uno de sus autorretratos, quizá el que presenta una lectura iconográfica más compleja y a su vez sugerente. Hoy en día se custodia en el Museo del Louvre, se trata de un pequeño óleo sobre lienzo transferido de pergamino (57 x 45 cm) [fig.1]. Panofsky se detuvo en la pintura y quiso ver en ella una intencionalidad concreta. Entendió que fue elaborada probablemente para enviarla a su hogar ante el inminente matrimonio con Agnes Frey que acaeció al año siguiente, el 7 de julio de 1494. En este sentido repara en el detalle que nos ocupa: la ramita de acebo marino o de cardo que el efigiado porta en su mano y que viene a significar la fidelidad en el amor (Panofsky, 1982: 52; Pope-Hennessy, 1985: 145).

El arbusto que conocemos como eringio (*eryngium*), por su hoja espinosa, podemos asociarlo, siguiendo a Laguna, al cardo castellano. Desde el punto de vista iconográfico merece que nos detengamos en él. Ya Plinio y también Dioscórides dieron cuenta de sus propiedades curativas y afrodisíacas como queda recogido en la edición castellana ilustrada que, sobre el griego, realizó Andrés de Laguna y que fue dedicada al rey Felipe III (Laguna, 1555: lib. III, cap XXII).

Estableciendo una clasificación iconográfica de este atributo vegetal, encontramos un claro precedente en otro artista que dispuso el acebo como atributo significativo en un retrato, se trata de Roger van Weyden en su *Retrato de hombre*, fechado hacia 1440 y actualmente conservado en el Courtauld Institute Galleries de Londres. En la tabla, la figura dispone de un libro en sus manos, siendo en su reverso donde aparece el acebo del que vamos dando cuenta [fig. 2]. Dispone de una inscripción que nos dice: «*Je he ce que mord*» palabras oscuras que se han querido entender como «No me gusta lo que muerde» y que, visto de este modo, no presenta sentido alguno que pueda relacionarse con la planta que vamos analizando.

Interesados por establecer la semántica sobre el acebo y el cardo –el eringio, en ge-



Fig. 1. Alberto Durero, *Autorretrato*. 1493. Museo del Louvre.

neral–, nos puede llevar a considerar poco ajustada la referencia señalada por Panofsky, es decir, la fidelidad matrimonial, ya que encontramos otras relaciones significantes que podrían ajustarse mejor al contenido de estas pinturas. Para ello debemos considerar las marcas de tipógrafos del siglo XVI, concretamente la del editor afincado en Strasburg hacia 1504 Johannes Knoblochus, donde figura a la Verdad saliendo de la cueva y a los cardos para significar que aquella siempre es espinosa y produce sufrimiento [fig. 3]. Estienne Groulleau, editor de París en esta centuria, nos presenta como cuerpo o dibujo de su marca al cardo rodeado de una inscripción: «*Nul ne si frote Patere aut abstine*», indicándose mediante el cardo la idea de sufrimiento y abstinencia. En este sentido, la pintura de Weyden, con su «No me gusta lo que muerde», puede referirnos que nunca agrada lo que pincha, es decir, el sufrimiento.

Al mismo sentido nos remite Alciato en su Emblema XXXIV, donde con el mote:



Fig. 2. Roger van Weyden. *Retrato de hombre*. 1440. Courtauld Institute Galleries de Londres.

«*Sutinue [Sustine] et Abstine*» quiere precisar que se ha de sufrir con entereza y abstenerse, expresado todo ello mediante el toro que es atado por una de sus patas para desviarlo de las vacas.<sup>1</sup> Unos años antes, François de Rohan había traducido del italiano su *Fleurs de Vertu* con varias ilustraciones, y en una de ellas figuró la virtud de la Abstinencia, tomándola también como su propio escudo de armas; se trata del asno salvaje que deja de beber por no encontrar el agua limpia. A su lado y con el mismo fin, dispone el cardo. Y con este mismo propósito, Cranach «el

Viejo» representa en una estampa la figura de Sophrosyne acompañada de una planta espinosa como expresión de la Templanza y la Moderación [fig. 4]. Bajo este sentido podemos entender la *Alegoría* de Piero di Cósimo conservada en la National Gallery de Washington donde la virtud alada que somete al caballo, imagen de los instintos, porta un ramo espinoso a modo de azote como medio para reprimir las pasiones.

El mote de Alciato sigue un presupuesto estoico que podemos encontrar en uno de los libros más leídos en la llamada Edad del

1. Celio Calcagnini propuso el lema como divisa del duque Ercole II en Ferrara para explicar la idea de la Paciencia como medio para alcanzar los propósitos (*Sala della Pazienza*, Palazzo Estense di Ferrara). La divisa la encontramos como imagen de la Templanza en Arbusani, Benedetto: *Podesta di Padua*. Juan de Borja presenta con este lema de igual manera al toro para significar la idea de Templanza. Sebastián de Covarrubias recoge el mote para su Empresa LXXVII de su tercera centuria, disponiendo como cuerpo el yunque y el martillo. Nos dice que se debe sufrir a modo de yunque y abstenerse, cuando se es martillo, de hacer daño al prójimo. La divisa se dispuso en muchos palacios del siglo XVI, así lo apreciamos en el cortile Naselli de Ferrara, obra del arquitecto y pintor Girolamo di Carpi. También en el palacio francés que levantara a comienzos del siglo XVI Louis de Ronsard, padre del celebre poeta Pierre de Ronsard (1524-1585).



Fig. 3. Johannes Knoblochus. Divisa de tipógrafo. Strasbourg, ca. 1504.



Fig. 4. Lucas Granach «el Viejo». *Sophrosyne*. 1523.

Humanismo. Se trata de Epicteto, escritor griego del siglo I cuyos pensamientos se recogen en el conocido *Enchiridion*, manual en cuya filosofía se propone que la felicidad del hombre se encuentra en una vida virtuosa conforme a la razón, rechazando y renunciando a placeres vanos y voluptuosidades.<sup>2</sup> Así, el destino del ser humano no viene comandado por fortuna alguna y se conforma siguiendo estas enseñanzas. «Sufrir con Paciencia» es lo que propone Epicteto en sus Secciones XXXVIII, LII y LXIV, también «Sufrir con Constancia» en su Sección LXVIII que encontramos en la edición castellana editada en Madrid en 1733.

La divisa del tipógrafo Groulleau, a la que nos hemos referido, así lo manifiesta mediante el cardo, pues expresa la idea de felicidad en dos palabras: Sufrir y Abstener-

se, aceptar las cosas como son pues muchas veces no se pueden cambiar y, a su vez, poner freno a toda desmesura que escape de la virtud. La relación de esta hoja espinosa con el sufrimiento fue muy considerada en el arte cristiano, pues las espigas de cardo conformaron la corona pasionaria de Cristo. Así, en múltiples ocasiones contemplamos al jilguero junto al Niño Jesús anunciando su futura pasión y sufrimiento, pues era general la creencia según la cual dichas aves le quitaron sus espigas, de ahí el nombre latino de la especie *Carduelis*, comedor de cardos.

Tras esta consideración se explica el tipo iconográfico de la Fortuna en uno de los primeros buriles que el maestro de Nuremberg ejecutó hacia el año 1496, la cual se dispone sobre su tradicional esfera y con

2. EPICTETO, *Enchiridion*, Madrid. El texto, así como la *Tabla de Cebes*, vienen en VAENIUS, O. [1733], *Teatro Moral de la vida humana*, Madrid. Nos servimos de esta edición para las citas que incluimos en el presente artículo.



Fig. 5. Alberto Durero. *Pequeña Fortuna*. 1496.

un bastón rematado por el cardo [fig. 5]. La felicidad, como escribe Epicteto, y expresa Durero en su figura, no depende del destino o fortuna alguna, se construye aceptando y refrenando, es decir, resistiendo. Se sigue así la máxima de Epicteto: «soporta con dolor y abstente de los bienes aparentes». Así, como las hojas espinosas producen dolor, se han de evitar, abstenerse de ellos.

Alciato en su citado Emblema XXXIV, así lo resume:

Como sufrirse deve la Fortuna  
Contraria, así la próspera temerse,  
Dize Epicteto. No aya cosa alguna  
En que sufrir no cure, y detenerse.

El paradigma de «sufrirse la mala Fortuna» no fue otro sino Job. En el año 1504 el argumento de Job fue llevado por Durero a la pintura como escena representada en el retablo de Jabach. La tabla se conserva en el Städelches Kunstinstitut de Frankfurt



Fig. 6. Alberto Durero. *Job y su mujer*. 1504. Städelches Kunstinstitut de Frankfurt.

[fig. 6]. En la pintura se dispone al santo de la paciencia en la composición tradicional de la Melancolía, reposando su cabeza en el brazo. En nada extraña, por cuanto la imagen Job expresa y remite como principal ejemplo a quienes están tomados por dicho Humor. El conocido buril del artista fechado en 1514 titulado *Melancolia I* difundirá sin duda esta expresión icónica que sigue una tradición ya conocida (González de Zárate, 2006).

Pero volvamos a la pintura. La imagen de Job aguanta con resignación el insulto



Fig. 7. Otto Vaenius. *Emblemata Horaciana*. 1507.

de su esposa a través del barreño de agua a manera de un Sócrates, como también expresa Otto Vaenius, en su *Quinti Horatii Flacci Emblemata* de 1607 [fig. 7]. La pintura y el emblema siguen claramente los principios expuestos por el estoico Epicteto y

se resumen en el lema «*Sustine et Abstine*» que, como hemos precisado, en la Sección LXVIII de su *Enchyridion* significa, a través de la imagen de Sócrates: «Sufrir con Constancia». La tabla lo expresa con claridad, no obstante parece que Durero viene a reforzar



este significado mediante una «flora semántica» así, los arbustos parecen figurar acebos que, en su imagen, resumen claramente la idea de sufrir las desventuras y refrenar los vanos placeres.

Un precedente de esta composición lo encontramos en la pintura anónima sobre la vida de Job que fuera realizada entre los años 1480-90 y que se custodia en el Wallraf-Richartz Museum de Colonia. El santo Job recibe múltiples desgracias y sufrimientos, que soporta de manera paciente. Varios son los arbustos a manera de acebo –por su forma y color oscuro– que se dan cita en la pintura acompañando las diferentes escenas de las que sale victorioso y, junto a sus pies, se disponen unas diminutas flores muy conformes con el cardo en clara referencia significativa.

En consecuencia, el eringio, la especie de hoja espinosa, tiene una clara referencia semántica que remite a la huida de los placeres vanos, es decir, expresa la idea de *Vanitas* de la que tantas variantes visuales abundará el siglo XVII. Es por otro lado, el aspecto icónico más sobresaliente del cardo en la retórica visual del Barroco, como ha quedado de manifiesto en el contexto de la emblemática (García Mahiques, 1991: 139-152).

Pero Durero nos ofrece esta planta en otras de sus composiciones como podemos observar en otro de sus primeros buriles que realizara hacia el año 1494 y que lleva por título *Alegoría de la Muerte* [fig. 8]. En este caso se dispone con claridad el cardo que, como nos ha señalado Laguna, se asocia con el acebo. La estampa, sin el característico monograma de Durero, nos presenta a la muerte como hombre desnudo que trata de raptar a una joven. Bajo la filacteria sin inscripciones se dispone un cardo. La planta, como vamos diciendo, remite a la idea de vencer las pasiones, sufrirlas renunciando a todo vano placer. La consecuencia significativa es manifiesta. La muerte horrenda llega en cualquier momento, también en la juventud, por ello se ha de estar preparado



Fig. 8. Alberto Durero. *Alegoría de la muerte*. 1494.

para aceptarla siguiendo una vida donde la razón moral venza a cualquier instinto. Así, la vida no es otra cosa sino arbusto y planta espinosa como el acebo y el cardo.

Dos fueron los retratos que en el año 1497, tras su regreso de su primer viaje a Venecia, realizara el artista de Nuremberg. Panofsky considera que ambos representan a la misma persona: Katharina Fürlegerin (Panofsky, 1982: 67). Las dudas al respecto son manifiestas y son varios los estudiosos que entienden se figura a dos hermanas sin duda de la familia Fürlegerin, como se desprende del escudo de armas que observamos en ambos lienzos y que se corresponde con el blasón de la mencionada familia con los dos peces.

Las dos jóvenes efigiadas en busto se representan de manera muy diferente. Una de ellas, con el cabello sobre sus hombros, presenta sus manos juntas de manera orante y se conserva en Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt [fig. 9]. La otra, custodiada en el Staatliche Museen de Berlín, es efigiada con el cabello recogido, porta al igual que en el autorretrato de Durero que vamos comentando, un acebo o cardo en su mano



Fig. 9. Alberto Durero. *Mujer de la familia Fürlegerin*. 1497. Städelches Kunstinstitut de Frankfurt.



Fig. 10. Alberto Durero. *Katharina Fürlegerin*. 1497. Staatliche Museen de Berlin

[fig. 10]. Ambos óleos tienen una medida similar y sin duda fueron elaborados para disponerse juntos. La configuración icónica de ambas composiciones explica el propósito. En la época, el pensamiento platónico se encontraba también muy extendido en Alemania, los escritos y la biblioteca de Willibald Pickheimer, humanista y amigo muy influyente en Durero, así lo acreditan (Offenbacher, 1938: 241-246). En la platónica visión del mundo, dos eran los caminos que el ser humano podía elegir para llegar a Dios: por un lado la vida contemplativa, el amor divino; por el otro, la vida activa y el humano amor. Y todo ello —precisa Ficino— porque «aquello que nos conduce al cielo no es el conocimiento de Dios, sino el Amor» (cap.VI). Este planteamiento justifica tanto las actitudes como los atributos iconográficos. Las manos orantes nos señalan la vida contemplativa, el amor divino. La mano ocupada con la rama de cardo remite a la vida activa, el amor humano. Incluso,

los blasones discretamente dispuestos ratifican este asunto. La joven orante nos ofrece una cruz entre los peces mientras que la que porta el cardo presenta un lirio. Así se manifiesta, mediante la cruz, lo contemplativo y, mediante el lirio, el amor honesto y virtuoso.

Ficino en su comentario a Platón, que recoge en *De Amore*, establece con claridad la existencia de los dos amores. Leemos en su capítulo VII, *De los dos géneros de Amor y de las dos Venus*:

Ahora disputaremos brevemente de los dos géneros de Amor. Pausanias afirma, siguiendo a Platón, que el Amor es compañero de Venus; y que son tantos los Amores cuantas son las Venus; y narra que hay dos Venus acompañadas por dos Amores. Una de las dos Venus es celeste, la otra, vulgar; y que la celeste ha nacido sólo del cielo, sin la intervención de ninguna madre, y que la vulgar ha nacido de Júpiter y de Dion [...]

La primera Venus que hemos nombrado, que está en la mente angélica, se dice que ha nacido del cielo y sin madre; porque la materia es llamada madre por los físicos; y la mente es ajena a la materia corporal. La segunda Venus, que radica en el alma del mundo, ha sido engendrada por Júpiter y por Dion; por Júpiter, esto es, por la virtud del alma mundana; la cual virtud mueve los cielos; puesto que tal virtud ha creado la potencia que engendra las cosas inferiores. Dicen los platónicos también que esa Venus tiene madre, pues encontrándose infundida en la materia del mundo, parece que se acompaña por la materia.

Finalmente, para resumir, Venus es de dos tipos: una es aquella inteligencia que hemos colocado en la mente angélica; la otra es la fuerza generadora que se atribuye al alma del mundo. Tanto la una como la otra tienen al Amor por semejante, y por acompañante. Porque la primera es llevada por Amor natural a considerar la belleza de Dios; la segunda es llevada, también por su Amor, a crear la divina belleza en los cuerpos mundanos.

Esta belleza de los cuerpos el alma del hombre la aprehende por los ojos; y esta alma tiene dos potencias en sí: la potencia de conocer, y la potencia de engendrar. Estas dos potencias son en nosotros dos Venus; las cuales están acompañadas por dos Amores. Cuando la belleza del cuerpo humano se representa a nuestros ojos, nuestra mente, la cual es en nosotros la primera Venus, concede reverencia y Amor a dicha belleza, como a imagen del divino ornamento; y por ésta, muchas veces se despierta hacia aquél. Además de esto, la potencia del engendrar, que es en nosotros la segunda Venus, apetece engendrar una forma semejante a ésta. De manera que en ambas potencias existe el Amor: el cual en la primera es deseo de contemplar, y en la segunda es deseo de engendrar belleza. Tanto el uno como el otro Amor es honesto, y ambos persiguen una divina imagen. (FICINO, M., *De amore*, VII).

Hemos de volver a Panofsky en su comentario. Nos dice que la joven porta en su mano dos plantas que simbolizan el amor,

el eringio y el abrótno cuyas implicaciones amorosas son todavía más explícitas (Panofsky, 1982: 67). A nuestro parecer la joven toma con su mano un pequeño tallo del que sobresalen tres ramitas que parece se corresponde con el eringio, es decir, con la hoja espinosa.

«Tanto el uno como el otro Amor es honesto, y ambos persiguen una divina imagen» nos recuerda Ficino. Y es la honestidad lo que se desea destacar en la pintura, una visión del mundo centrada en la filosofía estoica, en los escritos que vamos precisando de Epicteto. Así, la vida activa, el amor humano, no es otra cosa sino sufrimiento donde se han de refrenar aquellos instintos que, a modo de placeres, quieren dominar al hombre. Se construye de este modo una vida honesta donde impera la razón.

Pirckheimer, como se ha dicho, mantuvo una importante amistad con Durero. Miembro de una importante familia de comerciantes ayudó al artista en sus viajes a Venecia y en sus relaciones, así se acredita en la correspondencia que ambos mantuvieron y donde podemos leer en alguna de sus cartas, como la fechada en Venecia a 6 de enero de 1506, donde lo reconoce como maestro: «Al Honorable y sabio Willibald Pirkheimer en Nuremberg. Mi querido maestro [...]». Winzinger en su comentario nos dice:

En 1488, al cumplir los dieciocho años, Willibard fue enviado a estudiar a la Universidad de Padua. Su estrecha amistad con el joven príncipe Giovanni Pico della Mirandola le permitió introducirse enseguida en los círculos platónicos florentinos. Cosme I de Medici había fundado en 1495 junto con el filósofo Marsilio Ficino la Academia Florentina, que hacia finales de siglo había alcanzado una gran influencia y cuya fama se había extendido por Europa. En 1491 el padre de Willibald encargó a su hijo que se hiciera con los escritos de Marsilio Ficino y se los enviara a Nuremberg. Es obvio que Durero tuvo también conocimiento de dichos escritos, pues él mismo hizo alusión



Fig. 11. *La Dama y el unicornio*. S. XV. Museo de Cluny.

a 'las ideas sobre las que escribió Platón' y durante sus comidas con los aprendices se mostraba en cierta medida partidario de la obra de Ficino [...]» (Winzinger, 1988: 63-64).

En consecuencia, no es extraño que estas ideas se manifesten en la pintura del artista que comentamos. Curiosamente, el tapiz custodiado en el Museo Cluny sobre la *Dama y el unicornio* nos habla en este sentido [fig. 11]. Conocida es la fábula del unicornio según la cual tan sólo podía ser cazado este iracundo animal tras el olor de una doncella virgen, de ahí que haya sido expresión de Cristo llegando al regazo de María; también de la virtud de la castidad, referencia heredada de los Bestiarios y que muchos artistas de los siglos XV al XVII tomaron como argumento. Las pinturas de Rafael, Moretto da Brescia o Carracci, son un buen ejemplo. El tapiz dispone a la dama junto al unicornio que se mira en un espe-

jo; a su lado dos árboles, el roble y el acebo. El primero, ejemplo de la Fortaleza como presenta, entre otros, Rafael en la *Stanza della Segnatura*. El segundo nos habla en el mismo sentido que vamos dando cuenta: la necesidad en esta virtud de sacrificio y renuncia, de refreno ante los placeres vanos que se presentan al hombre.

La idea se manifiesta bien en la pintura de Alberto Durero, en el sentido de los dos comportamientos en la vida: contemplación y acción, dos amores que ocupan todo el devenir humano en su camino hacia Dios. Es el cardo o acebo, el eringio, la hoja espinosa que enseña en su propia naturaleza toda una filosofía ante la vida de la que vamos dando cuenta. Este recorrido vuelve a su inicio, al autorretrato del Louvre del que nos habla Panofsky entendiendo que el atributo visual que nos ocupa viene a expresar la idea de fidelidad. La pintura es considerada como un regalo a su futura es-

posa Agnes. Visto de esta manera sería una promesa, un anuncio de la fidelidad futura.

Sabemos que el pintor de Nuremberg a sus catorce años comenzó la formación artística con su padre, orfebre. Más tarde acudió al taller del artista Wolgemut y es en el año 1490 cuando ya formado en las artes inicia sus viajes a Basilea, Colmar y Strasburg regresando en 1494 a su tierra natal de Nuremberg para, como se ha dicho, contraer matrimonio con la hija del comerciante Hans Frey, Agnes. El matrimonio, según nos cuenta su biografía, no fue muy afortunado. Bien podríamos entender que la pintura supusiera un regalo a su futura esposa, pero no encontramos argumento iconográfico alguno que explique esa fidelidad a la que nos llevan, siguiendo a Panofsky, Pope-Hennessy y Winzinger, sobre la lectura de esa hoja espinosa del eringio, acebo o cardo.

Curiosamente la pintura dispone de un pequeño texto en alemán: «*My sach die gat / Als es oben shtat*»,<sup>3</sup> que viene a significar: Mi vida transcurre según se ordena allá arriba (Winzinger, 1988: 30). Así, el texto quiere explicar el propósito del retrato, de su significado icónico, que incluye la flora poética que estamos analizando y... visto de esta manera, poco o nada se puede asociar con la idea de fidelidad matrimonial.

El artista nos habla de su vida, de su visión reglada en el comportamiento moral como se ordena por Dios. El sentido cristiano en el artista es claro si nos detenemos en la lectura de su propio diario en los Países Bajos de 1520-21 (González de Zárate, 2007).<sup>4</sup> Por otra parte no olvida la consideración de Epicteto en su Sección XXIV cuando dice:

Acuérdate que conviene que representes la parte, que te ha querido dar el Autor de la Comedia. Si es corto tu papel, representale corto; y si largo, representale largo. Si te

manda hazer el papel del Pobre, hazle naturalmente, lo mejor que pudieres. Al fin, si te dà el de Principe, el de Coxo, ò el de un Oficial mecanico, à ti te toca representarle, y al Autor el escogértele.

Añade en la Sección XXXIX:

Sabe que el punto principal de la Religion consiste, en tener buen concepto de los Dioses. Como creer, que en effecto son; y que gobiernan el Mundo con bondad y justicia; que es menester obedecerles; que nos debemos contentar con lo que hazen, y seguir inviolablemente sus ordenes, como nacidas de una inteligencia muy excelente y muy perfecta.

La rama que acompaña al efigiado la hemos interpretado siguiendo el lema estoico «*Sustine et Abstine*» y con ello se ha explicado todo un comportamiento de vida conforme a la moral estoica en su visión cristiana: Sufrir en el discurrir de la vida refrenando todo vano placer como se anuncia en las Escrituras:

Y al hombre dijo: Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, y comiste del árbol de que te mandé diciendo: No comerás de él; maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida. Espinos y cardos te producirá, y comerás plantas del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás (Gn 3, 17-19).

«Espinos y cardos te producirá» es una sentencia bíblica y tal sufrimiento debe ser aceptado, según explica la filosofía estoica y escribe el artista en su pintura: «Mi vida transcurre según se ordena allá arriba».

3. En alemán moderno: *Meine Sache, die geht / Wie es oben steht*.

4. El artista en la pintura que representa a su padre realizado en 1490 lo representa con un rosario en sus manos. Tras la muerte de éste escribió: «vivió una vida honorable, cristiano, fue un paciente hombre de espíritu, suave y pacífico para todos, y muy agradecido a Dios».

Epicteto escribe en su *Enchyridion*:

El conocimiento de la propia naturaleza permitiría discernir aquello que el cuerpo y la vida en común exigen del individuo; la virtud consiste en no guiarse por las apariencias de las cosas, sino en guiarse para todo acto por la motivación de actuar racional y benevolentemente, y, sobre todo, aceptando el destino individual tal como ha sido predeterminado por Dios.

Continúa en su comentario 31 sobre la Piedad:

Sábete que el principio y el fundamento de las religiones consiste en tener de Dios opiniones rectas y sanas, como de que Él existe y sostiene con Su Amor, todo cuanto ha sido creado. Que Él gobierna el mundo, de conformidad con las leyes de lo que existe, con sabiduría y amor. Que Tú estas aquí para descubrirlo y acceder de voluntad y de corazón, a las cosas como que de Él provienen. De esta manera no te quejarás nunca de Dios, y no le acusarás de abandonarte, sino que buscaras en las cosas, el designio de Él. Pero, estos sentimientos, sólo puedes lograrlos, renunciando a todo lo que no depende de nosotros, y constituyendo como bienes todo lo que de ti depende.

La conclusión se nos presenta clara. El autorretrato con la hoja espinosa refiere la madurez del artista llegado a su ciudad natal, su visión cristiana del mundo, donde sufrir y refrenarse aceptando los destinos de «allá arriba» como escribe el artista, se convierte en todo un propósito, un singular lema como norte de vida. Kant ya tradujo el citado lema de los moralistas estoicos «*Sustine et Abstine*» como «soporta y acostúmbrate a soportar» explicando que tal comportamiento no es otra cosa sino prepararse para una prudente moderación tras la cual el temperamento del hombre domina las pasiones (Kant, 2003: 80). Por tanto, del mismo modo como presentó Cranach el espino, se trata de ser en espíritu una «nueva Sophrosyne» donde domine la Templanza y Moderación.

Con este propósito podremos considerar también la pintura del Bosco en las *Tentaciones de san Antonio* donde el cardo es fiel reflejo de esta filosofía donde el sufrir y refrenar es máxima de comportamiento porque el mal ataca a modo de guerrero. Es así que el pintor de Bois-le-Duc en su afamado *Jardín de las Delicias* y en su tabla central dispone la mariposa sobre el cardo en referencia al espíritu del hombre que, por humano, reposa en el sufrimiento del pecado [fig. 12]. Esta misma semántica la observamos en un pintor anónimo de Amberes del siglo XVII donde frutos y flores rodean un cáliz mientras en la zona inferior, a derecha e izquierda, la mariposa reposa en hojas espinosas y cardos, con referencia el pensamiento cristiano sobre la vida como sufrimiento y refreno de placeres vanos. Quizás, con esta intencionalidad pintara también Frans Halls su *Matrimonio en el jardín* donde el cardo, la hiedra y el roble son atributos que definen la intencionalidad del pintor: Unión, por la hiedra del uno con el otro, Fortaleza a modo de roble en la relación entre ambos, y Austeridad con el cardo, soportando las desdichas y aprendiendo a superarlas.

El Bosco resume este sentido en su pintura del Museo del Prado que conocemos como el *Carro de heno* donde podemos observar cómo las dignidades siguen al carro lleno de heno, las vacuas vanidades que ocupan al mundo. Sobre el carro [fig. 13] un grupo de jóvenes viven alegremente entretenidos en sus deleites con la música, ignorando que la muerte imprevista acecha como se explica por el búho, como ya me ocupé en composiciones de Mantegna, Brueghel y Miguel Angel (González de Zárate, 2011). Un diablo les acompaña con su instrumento músico y pisa la planta espinosa como figura del refreno al placer tentador de su comportamiento y maligna misión que, los alegres jóvenes, parecen olvidar.



Fig. 12. El Bosco. *Jardín de las delicias* (detalle). Ca. 1500. Museo del Prado.



Fig. 13. El Bosco. *El carro de heno* (detalle). (1500-1502). Museo del Prado.

Epicteto, en su Sección LVI del *Enchyridion*, nos habla de la abstinencia ante los placeres vanos:

Si concibes la Idea de algun placer; conviene conservar en este caso la misma moderación que en todas las cosas. Mira desde luego que no de dexes arrebatarte desta Idea, y examinala en ti mesmo, y toma tiempo de hazer relexion sobre ella. Considera después la diferencia que hay del tiempo en que gozarás deste placer, y de aquel en que (después de haverle gozado) te arrepentiàs, y te aborreceràs à ti mesmo. Representate tambien la satisfaccion y el gusto que tendràs, si te abstienes. Pero quando podràs gozar legítimamente destas suertes de placeres; no te desees llevar enteramente, no te desees vencer de las caricias, las dulzuras, los alagos, y los hechizos que ordinariamente acompañan al deleyte. Juzga que el gozo interior que recibiràs en haver alcanzado la victoria; es lo mas excelente de todo.

## BIBLIOGRAFÍA

- EPICTETO, *Enchyridion*. Este texto, así como la *Tabla de Cebes*, están incluido en VAENIUS, O. [1733], *Teatro Moral de la vida humana*, Madrid.
- FICINO, M., *De amore*; [1994]. México, UNAM.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [1991]. *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, Publicacions de la Universitat de València.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA, J.M. [2006]. «Durero y los Hieroglyphica. Tres estampas y una pintura, Némesis (La Gran Fortuna), la Justicia, Melancolia I, Cristo ante los doctores», *Archivo Español de Arte*, t. 79, n. 313, 7-22.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA J.M. [2007]. *Diario de Durero en los Países Bajos (1520-21)*, La Coruña, Ed. Camiño do Faro.

- GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA, J.M. [2011]. «Mitos en metáforas. De algunas pinturas en el Museo del Prado», en VV.AA., *Los Dioses Cautivos*, Madrid, Museo del Prado.
- KANT, I. [2003]. *Pedagogía*, ed. de FERNÁNDEZ ENGUITA, M., LUZURIAGA L. y PASCUAL, J.L., Madrid, Akal.
- LAGUNA, A. [1555]. *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos. Traducido de lengua Griega, en la vulgar Castellana e Ilustrado con claras y sustanciales anotaciones, y con las figuras de innumerables plantas exquisitas y raras [...]*, Amberes, Juan Latio.
- PANOFSKY, E. [1982]. *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Ed.
- POPE-HENNESY, J. [1985]. *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal.
- OFFENBACHER, E. [1938]. «La bibliothèque de Willibald Pirckheimer», *La Bibliofilia*, XL, 26, 241-263.
- WINZINGER, F. [1988]. *Durero*, Barcelona, Ed. Selvat.