

Documento

“La fortuna no muda el linage” o “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda”: un ejercicio de lectura interdisciplinaria

Sara Gabriela Baz Sánchez
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Karina Xochipilli Rossell Pedraza
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

AHORA HABLAREMOS DE UN DOCUMENTO CONTENIDO EN OTRO; ÉSTE, A SU VEZ, CONCENTRA aspiraciones que datan de muchos siglos atrás y que conformaron formas discursivas patentes en el libro que ahora presentamos. Digamos que nos enfrentamos a un documento que nos abre la puerta a varios registros materiales, simbólicos y temporales, y que se puede leer, igualmente, considerándolo en sus diversos estratos; así que, más que describirlo de manera pormenorizada, queremos pautar una aproximación que involucre tanto las características del medio como las posibilidades de tocar otras experiencias a partir de su contenido y de su tradición. Hemos construido esta aproximación entre una historiadora del arte y una restauradora; esto nos ayuda a ponderar la diferencia que implica nuestras respectivas visiones, pero asimismo a adquirir consciencia de nuestros respectivos procedimientos. Muchas veces, al trabajar en soledad, desestimamos los aportes que puede acarrear el uso de herramientas de comprensión que damos por implícitas en nuestra disciplina. Por eso, ahora hemos intentado construir una lectura complementaria entre el ámbito simbólico y el

contexto de nuestro objeto de estudio y el mundo que abre el conocimiento de su dimensión material.

El libro que nos ocupa se titula *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, filosofo platónico*. Las dimensiones del libro cerrado son de 330 mm de largo, 267 mm de ancho y 39 mm de espesor; un formato grande y seguramente costoso para 1701, fecha en que fue impreso por Henrico y Cornelio Verdussen en Amberes.

No sabemos cómo llegó el volumen a la Nueva España, pues el comercio de libros, como lo menciona Alejandro Arteaga, se dio a través de muy pocos puntos de venta fijos; era más común el trato con comerciantes para hacer un encargo directo.¹ Muy probablemente el tomo llegó completo, sin cartera, con una costura sencilla para ser encuadernado en territorio novohispano con pergamino, como solía hacerse para ahorrar gastos. Lo que sabemos es que, en algún momento, el volumen perteneció a la colección del Padre Ignacio Pérez Alonso, SJ, como se deja ver por el exlibris de la Universidad Iberoamericana que se encuentra adherido en la contraguada de la cubierta anterior, con fecha 1982. Actualmente, el ejemplar se localiza en el acervo histórico de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana.

Belén Rosa de Gea plantea que este libro es una obra a tres voces: la representada en las imágenes del ilustrador Otto van Veen, también conocido como Otto Vaenius, pintor y humanista flamenco; la del poeta Diego de Barreda (con escasa participación) y la de Antonio Brum, a quien se debe la mayor parte del texto, pero se le considera sólo traductor de una edición francesa anterior a la de Bruselas de 1669, con el título *Doctrine des moeurs*, que incorporaba textos del señor de Gomberville.² El *Theatro moral* tuvo numerosas ediciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII y cada una de ellas implica ciertas variaciones respecto de la anterior. Para rendir testimonio de

¹ Arteaga, "Comercio y circulación...", 353-360.

² Cfr. Rosa de Gea, "La vida buena".

estos varios estratos temporales, autorales y de experiencia a que hacemos referencia, veamos cómo inicia el proemio del *Theatro moral*:

El Impressor de este Libro, habiendo adquirido (no à poca costa) las Laminas originales que Otto Venio, (Pintor famoso destos Estados de Flandes) inventò y sacò à luz en otro tiempo, con titulo de Emblemas de Horacio, por ser fundados en los Versos Latinos de aquel Author que van en cada hoja; y teniendo noticia de la inclinacion que siempre he mostrado al estudio de la Doctrina Moral, y visto algunos papeles mios; me pidiò encarecidamente para esta impression, que acompañasse sus Emblemas con algunos discursos, en forma de explicacion. Y para no usurparme lo que es ageno, declaro desde ahora, que los Versos Castellanos, que siguen al Latin no son mios; pero si los que van al pie de cada Emblema.³

Las primeras líneas de la cita del proemio aluden a las láminas originales de Otto Vaenius que adquirió el editor “no à poca costa”, probablemente refiriéndose a las láminas o placas de metal para estampar los emblemas y de los que se armaría para solicitar los discursos que acompañarían la emblemática. La planeación editorial logró, al menos para su versión de 1701, un cuerpo de libro formado por ocho cuadernillos de seis fojas cada uno. Se distribuyeron los emblemas estampados en su mayoría del lado derecho, para facilitar la lectura como catálogo. Esta planeación también ayudó al taller de impresión a organizar el estampado de los pliegos con imágenes en conjunto con las que llevarían textos y florones. El papel del ejemplar es de algodón de trapos con las marcas consistentes del verjurado de la época; tanto para la impresión del texto como para las imágenes se usó el mismo calibre del papel, confirmando la calidad de la edición.

El autor del proemio confiesa, asimismo, que escribió más que para enseñar, para aprender ejercitándose, es decir, atendiendo a su propio provecho en términos morales “y no cuidando tanto del applauso, como de la

³ Cfr. “Proemio”, *Theatro moral*...

utilidad”.⁴ Esto implica que la doctrina moral, como otros saberes de la época, era considerada como práctica; estos saberes, como la teología, la moral, el derecho, la filosofía natural, tenían una finalidad específica y ésta era lograr en el lector (y ejercitante) el autogobierno de las pasiones, el cultivo de la virtud, una vida buena y una muerte esperada y asumida como un feliz tránsito hacia la vida eterna. En la base de todas estas aspiraciones se encuentra la gloria de Dios:

El principio desta doctrina es el temor de Dios, y el conocimiento de si mesmo. Enseña à los hombres, no à ser doctos y eruditos; sabios y buenos si: no à dezir, sino à obrar bien. En las demás ciencias y artes, son de gran valor, la agudeza del ingenio, la prompta imaginacion, y la feliz memoria; pero en esta sola se requiere un entendimiento modesto, y sossegado, para conozer el bien; y una determinada voluntad para amarle y seguirle (mediante la gracia de Dios), pues es cierto, que ningun bien puede hazer el hombre sin la gracia.⁵

Esta doctrina moral implica, entonces, una posición epistemológica, pues quien llegare a conocerse a sí mismo, llegaría a conocer todas las cosas creadas: el hombre se entiende como un microcosmos. José Antonio Maravall escalará estas reflexiones al ámbito de la política: conocerse a sí mismo implica conocer al otro para dominarlo.⁶ En la filosofía de cuño neoestoicista, el dominio de las propias pasiones es la más alta conquista. Parecería una misión imposible; sin embargo, el autor afirma que, sin importar el tamaño del talento de cada individuo, con la gracia y el apego disciplinado al dominio de las pasiones y al estudio de la doctrina moral, se alcanza eventualmente la verdadera sabiduría.

Si se continúa leyendo el proemio, se advertirá la humildad construida por las palabras del autor (cuyo nombre no aparece en parte alguna). No obs-

⁴ Cfr. “Proemio”, *Theatro moral...*

⁵ Cfr. “Proemio”, *Theatro moral...*

⁶ Cfr. Maravall, *La cultura del barroco...*

tante, Antonio Brum dedica varias páginas a narrar su trayectoria intelectual y física como humanista y diplomático, y no omite dedicar su escrito al Señor Conde de Peñaranda, “debaxo de cuya prudente direccion servi à su Magestad en el congreso de la Paz de Munster”. Sí que hay humildad, pero también es evidente que se trataba, con la publicación, de obtener el favor político de su protector. Encontramos, sólo con estos discretos ejemplos, que los estratos abiertos por las primeras páginas del *Theatro moral* comprenden desde la doctrina de las costumbres hasta la política, la teología y la diplomacia.

Decíamos que el *Theatro moral* es un documento en el que confluyen varias tradiciones de cuño antiguo. En primer lugar, forma parte del *corpus* de publicaciones del neoestoicismo del siglo xvii, obras morales que también tienen un trasfondo político pues buscan incentivar en el lector el autodomínio. En este empeño, los emblemas (las ilustraciones producidas por Vaenius) desempeñan un papel fundamental. La obra cuenta con 103; el orden en que aparecen en cada edición no es el mismo, pues responde a lógicas distintas dependiendo de la ciudad de publicación y de las dedicatorias.

Su finalidad también hace pensar en la tradición vinculada con los impresos de preparación para la muerte, pues es ésta el centro de la inspiración de la templanza y la búsqueda de una vida que constituya un tránsito pacífico hacia otra mejor. Por otro lado, el *Theatro moral* se inscribe asimismo en la tradición de los espejos de príncipes, como la *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, de Saavedra Fajardo, publicada por vez primera en Munich, en 1640. Los espejos de príncipes eran compendios de sentencias y emblemas que recuperaban enseñanzas fundamentales no sólo para el autodomínio, sino para contar con un criterio amplio y poder discernir en tareas de gobierno.

En el ejemplar que analizamos, la cubierta da cuenta de la valoración del libro al tener una reencuadernación. La cubierta entera, en piel jaspeada, que hoy resguarda el documento, fue colocada dos siglos después de su

edición. El cuidado se extiende en las evidencias materiales de su uso: tanto su encuadernación como el cuerpo del libro muestran un buen estado de conservación, observándose apenas algunas manchas en los bordes de las hojas, marcadas a la mitad y en las esquinas de las páginas, lo cual habla de la poca manipulación que ha tenido en 320 años.

La primera imagen consiste en un grabado plegado que representa la Tabla de Cebes, es decir, una referencia a la lucha entre el Vicio y la Virtud. La imagen también cuenta con una larga tradición, pues esta alegoría se representa consistentemente desde el siglo XVI; se trata, en realidad, de una alegoría de la vida humana (figurada como un camino ascensional, dividido en tres registros concéntricos). Dado que la tónica del libro es enseñar el ejercicio de las virtudes para lograr una vida buena, no es gratuito que se comience con esta alegoría.⁷

La segunda imagen con la que el lector se encuentra es un retrato magnífico del pintor flamenco Otto van Veen, de fama consolidada y quien fuera, además, maestro de Pieter Paul Rubens. La imagen fue pintada por la hija de Van Veen, Gertrudis, y tallada (grabada, se entiende) por Paulus Pontius, también conocido como Paul du Pont. Esta información aparece a los lados, en el registro inferior de la imagen, como si se tratara de inscripciones en la piedra que conforma una especie de basamento; el hecho de que Gertrudis van Veen haya sido la autora de la pintura de su padre, pintura que después sería llevada a la placa por Du Pont, encuentra relación con el texto latino que se lee en la cartela justo debajo del retrato y que resalta la relación padre-hija y, más aún, su linaje docto y creativo. La batería de emblemas del *Theatro moral* (cien exactamente), comienza en la página tres con “La Virtud es inmóvil”, para dejar claro el estatuto y el plan general de la obra.

El cuadernillo número cinco es el que contiene el documento que abordaremos: el emblema quincuagésimo segundo que lleva por mote “La fortuna

⁷ Quien se interese en el tema y desee leer más sobre la interpretación de esta imagen, *cfr.* López, “La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quevedo”.

no muda el linage” (*Fortuna non mutat genus*) y que, a los ojos del espectador, aparecerá en la página 103. Se perciben unos trazos de tinta a libre pluma que forman una “x”. Las marcas son constantes en todas las estampas de este cuadernillo, a manera de selección o distintivo de este grupo de emblemas dentro de todo el documento. Al llegar a esta página, la mirada se estaciona en una hoja de 325 mm por 260 mm dividida en tres secciones horizontales. Al centro, pero con intención cargada a la parte superior de la hoja, se encuentra estampada la figura.

Aquí vale la pena la inmersión en la imagen en tanto grabado y estampa. En la transición de los siglos xvii y xviii la impresión de imágenes en papel se realizaba a través del estampado con placas de cobre grabadas o buriladas. ¿Qué implica el diseño y ejecución de esta forma de crear imágenes? Posiblemente la respuesta sea mucho más cercana a lo que hacemos cuando damos “click” en el botón imprimir. Primero se genera el diseño, que muy probablemente fue un dibujo a carbón, aunque no se puede omitir la posibilidad de que el grabador haya hecho modificaciones o todo el diseño directamente sobre la placa metálica. No por nada los grabadores podían firmar en conjunto con el dibujante, como es el caso de Otto van Veen, de su hija Gertrudis y del grabador o tallador Paulus Pontius. En la Nueva España este soporte metálico pudo suponer un recurso para elaborar los diseños y bocetos debido al restringido acceso que había para producir y comprar papel.⁸

Pero en el caso de los ilustradores del *Theatro moral* hubo un dibujo previo que se transfirió a una placa de metal. Esta transferencia da cuenta de la importancia de concebir la imagen invertida o con vista de espejo, ya que,

⁸ La monopolización de papel y libros en Nueva España fue severa, la producción de papel estaba prohibida en territorio novohispano, apenas se tiene registro de tres molinos de trigo a los que se les permitía la molienda de lienzos para la pulpa de papel en una producción de pliegos que no excediera los 35 x 45 cm. Todo el papel que se consumía en Nueva España se importaba de la metrópoli o se adquiría de manera ilegal a través del contrabando. En el caso de los libros su restricción fue a partir de la revisión periódica de títulos por la Santa Inquisición y la limitante carga de ejemplares en flotas de comercio marítimo. Lenz, *Historia del papel en México...*, 29-35.

al momento de imprimir, las formas tomarían el lado contrario del concebido en el dibujo.

Regularmente la placa era de cobre; este metal facilitaba la talla debido a su baja dureza y su maleabilidad, además de conducir el calor que ayudaba a reducir la viscosidad de la tinta, permitiendo su mejor aspersion. La transferencia de la imagen se hacía mediante la talla selectiva y armónica de líneas y puntos. Aquí el grabador debía deconstruir el diseño en un sistema de tipo binario, entre mancha y vacío, ya que todo aquello que retiraba el buril formaba un micro depósito de tinta que se filtraba en el papel por medio de presión. La placa que aprisionó la imagen medía 187 mm de largo por 148 mm de ancho, apenas dos milímetros más del margen de la imagen, esto se observa por la marca que dejó la presión ejercida en un papel con fibras húmedas durante el proceso de impresión. El arte de deconstrucción de las imágenes en manchas y vacíos acreditó a varios artistas por su trabajo en la conformación de composición, volumen y perspectiva.

En la analogía con las formas de reproducción actuales, a través de la observación de una imagen salida de la impresora de inyección de tinta estándar, con un acercamiento de 500 aumentos, podemos contrastar que existe una deconstrucción similar a la del grabado de Paulus Pontius, sólo que a partir de la colocación de cientos de puntos ordenados y programados por el software de asistencia que son inyectados sobre las fibras del papel para armar la imagen diseñada en la pantalla.

Pues bien, el “software de asistencia” en los siglos ^{xvi} al ^{xviii} era el grabador. ¿Cómo se hacía? Mediante la formación de líneas horizontales a diferente espacio para dar cuenta de un cuerpo de agua, de líneas entrecruzadas para hacer tramas en la generación de sombras y más cerradas en la creación de huecos, ondulaciones en las líneas para sugerir el viento que mueve una nube, puntos para generar la textura del pelaje de la mona o de la costura ornamental de su vestido y vacíos o claros sin la talla del buril que muestran el volumen de las formas. Todos estos recursos del grabador suelen ser otra lectura anacrónica de las imágenes y los emblemas en

estampas que, según Nicholas Mirzoeff, pueden actuar como un aparato diseñado para observar y aumentar la visión natural, una de las primeras tecnologías visuales de reproducción masiva.⁹

Como parte de las múltiples lecturas, el documento que nos convoca describe de forma material y entre líneas, literalmente, una serie registros que construyen la imagen, de forma escrita y regresando a nuestro documento, “La fortuna no muda el linage” (*Fortuna non mutat genus*) de la página 103. Previamente a la estampa se encuentran los versos latinos, sacados de Horacio, y los castellanos, atribuidos a Diego de Barreda:

Los vestidos recamados,
De las Indias el Tesoro,
El Ceptro, y Corona de Oro,
Y los Pages, y Criados,
Nunca llevaron la palma
De la victoria, en hazer
Que el ruin lo dexé de ser;
Porque es mal, que está en el alma.
Y aunque vista la Fortuna
A la Mona de Oro, y Seda,
Dizen que Mona se queda,
Y es Mona sin duda alguna.

No obstante, estos versos castellanos no son el escolio del emblema. Aunque ya varios de los autores de este *dossier* han explicado la estructura canónica de un emblema *triplex*, vale la pena que lo hagamos otra vez: un emblema consta, por lo general, de tres partes: mote o alma de la imagen, es decir una breve sentencia que aparece en la parte superior (también se conoce como *mottus*, *lemma*, *inscriptio* o *titulus*); el cuerpo del emblema, es decir, la imagen (*imago*, *pictura*, *symbolon*) y un escolio en la parte inferior de la misma, que no es propiamente su explicación pero sí agrega a su

⁹ Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, 19.

contenido simbólico (*subscriptio, declaratio* o *epigramma*).¹⁰ En el caso del emblema 52, el que nos ocupa, el epigrama es el siguiente:

Aunque suba al Regio Throno
Ayudado de Fortuna,
Nada le sirve de abono:
Que el que Mono fue en la cuna,
Siempre ha de quedarse Mono.

En la página 104 se encuentra, ahora sí, la explicación del emblema; se teje a partir del dicho de Demócrito sobre la codicia continua de riquezas que caracteriza a los hombres. Tenerlas les angustia y no alcanzarlas también. Refiere al pescador discreto que todos los días se hace a la mar, con prudencia, pues nunca se aparta mucho del puerto para no exponerse a naufragar en una borrasca y, aun cuando tenga las arcas llenas, no abandona su trabajo y se previene así de la carencia. Esto, al contrario de un usurero que “haziendo trono de sus muchas riquezas, se sienta sobervio en medio dellas, embarcado en una poderosa y fuerte Nave (...) que sale del Puerto al son de Trompetas y Clarines; y al estruendo de repetidas y reciprocas salvas de mar y tierra”. Lo que sigue es lógico en el pensamiento neoestoicista: la pesada carga de oros “opprime la salada espalda de Neptuno” y el bajel naufraga, llevándose riquezas y vidas humanas (he ahí el poder de Fortuna). Cierra la explicación mencionando a Diógenes, contento en abrazar su pobreza voluntaria.

La imagen puede tener miles de lecturas. No quisimos describirla, sino instar al lector a que deslizara su mirada una y otra vez sobre la superficie de este emblema, así como también a que pudiera pensar—incluso sentir de manera táctil— las implicaciones de tener un libro como éste entre las manos.

¹⁰ La historiografía que trata sobre la emblemática es amplia, ya lo referimos en la presentación de este *dossier*, sin embargo, destaco de nuevo el texto de Buxó en *Juegos de ingenio y agudeza*, tanto como el libro editado por Pérez y Skinfill, *Creación, función y recepción de la emblemática*. El artículo ya citado de Belén Rosa de Gea también se refiere a las partes del emblema *triplex*.



Figura 1. Otto van Veen (Otto Vaenius), "La fortuna no muda el linage" en *Theatro moral de la vida humana...* Grabado en metal.

Cuando leemos tenemos este tipo de experiencias: sopesamos el medio, sentimos la textura de las hojas, paseamos la mirada una y otra vez sobre las imágenes y concretamos el significado al leer. No siempre se trata de un proceso ordenado, sino que, dependiendo del tiempo que tenemos, de dónde nos encontramos, de cuál sea nuestro estado de ánimo, hacemos viajes de ida y vuelta de lo material a lo simbólico, de lo simbólico al recuerdo, del recuerdo al conocimiento... Los versos latinos y castellanos condicionan un camino, pero la explicación de Brum nos enseña otros. La polisemia del emblema —de cualquiera— es inagotable. “La fortuna no muda el linage” ha sido objeto del interés de varios estudiosos que lo han descrito e interpretado, pero también es, hoy en día, un testimonio de la pervivencia de ideas que se instauraron hace siglos en la cultura y que quedaron sedimentadas, aun cuando ya no dominemos el arte de interpretar emblemas. En el seno de la cultura del refrán en los países herederos del mundo hispánico de los siglos *xvi* y *xvii*, “aunque la mona se vista de seda” es una referencia común y generalmente comprendida, al menos hasta las generaciones nacidas todavía en el siglo *xx*. Hoy la imagen puede parecernos críptica y los versos mucho más, pero sin duda sigue ofreciendo elementos para ser desentrañada, tanto en su dimensión simbólica como en la material.

Bibliografía

- Arteaga Martínez, Alejandro. “Comercio y circulación de libros en Nueva España. Dos autos de la Inquisición de México 1757 y 1802”. *Revista de El Colegio de San Luis* 9, no.18 (2019): 353-360.
- Buxó, José Pascual. “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”. En *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática en la Nueva España*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte / INBA, 1994, 30-54.
- Lenz, Hanz. *Historia del papel en México y cosas relacionadas: 1525-1950*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, 2000.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 2008.

Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

Pérez Martínez, Herón y Bárbara Skinfill Nogal (eds.). *Creación, función y recepción de la emblemática*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2012.

Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, filosofo platonico. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1701.

Recursos electrónicos

López Poza, Sagrario. “La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quevedo”. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/lopez_poza.htm (consultado el 5 de diciembre de 2021).

Rosa de Gea, Belén. “La vida buena: estoicismo y emblemas barrocos”. Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico. Disponible en https://www.academia.edu/30860922/La_vida_buena_Estoicismo_y_emblemas_barrocos (consultado el 5 de diciembre de 2021).

Saavedra Fajardo, Diego. “Idea de un príncipe político cristiano, representado en cien empresas”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/idea-de-un-principe-politico-cristiano-representada-en-cien-empresas--por-diego-de-saavedra-fajardo>.



Sara Gabriela Baz Sánchez

Doctora en Historia por El Colegio de México, maestra en Historiografía de México por la UAM, maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana y licenciada en Historia del Arte por la misma institución. A partir de 1999 se ha desempeñado como docente, investigadora, documentadora y coordinadora de más de 40 exposiciones nacionales e inter-

nacionales. Fue directora del Museo Nacional del Virreinato (INAH) de marzo de 2015 a septiembre de 2016 y directora del Museo Nacional de Arte (INBA) de 2016 a 2018. Actualmente es académica de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana; sus intereses de investigación son la historiografía, la emblemática, la muerte en el mundo hispánico y la construcción política de la figura del rey ausente.



Karina Xochipilli Rossell Pedraza

Licenciada en Restauración de bienes muebles por la ENCRyM del INAH con un Master en Diagnóstico del Estado de Conservación del Patrimonio Histórico por la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. Actualmente cursa la Maestría en Estudios de Arte en la Universidad Iberoamericana. Desde el 2007 se desempeña como encargada de la sección de Conservación-restauración del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México; llevando a cabo los proyectos y programas relacionados con la conservación de las colecciones y bienes inmuebles por destino. Premio INAH Francisco de la Maza 2018.