

# Legado clássico no Renascimento e sua recepção:

contributos para a renovação  
do espaço cultural europeu

Nair de Nazaré Castro Soares,  
Cláudia Teixeira (Coords.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

# LA RETÓRICA DE LA IMAGEN EN ARIAS MONTANO (Rhetoric of the image in Arias Montano)

LUIS MERINO JEREZ (lmerino@unex.es)  
Universidad de Extremadura

RESUMEN – Tras una aproximación a la obra emblemática de Benito Arias Montano, este trabajo pretende mostrar la relación que hay entre la teoría retórica de la *actio* expuesta en sus *Rhetoricorum libri quattuor* (1569) y la composición de los emblemas de los *Humanae salutis monumenta* (1571).

PALABRAS CLAVE – Arias Montano, Retórica, Emblemática, *actio*, *memoria*.

ABSTRACT – This paper aims to show the relationship between Benito Arias Montano's rhetoric theory of *actio* exposed in his *Rhetoricorum libri quattuor* (1569), and composition of the emblems in his *Humanae salutis monumenta* (1571).

KEYWORDS – Arias Montano, Rhetoric, Emblematics, *actio*, *memoria*

En los últimos decenios asistimos a un interés renovado por el estudio de las obras emblemáticas, que se manifiesta en congresos, publicaciones e incluso sociedades científicas que se han constituido con la finalidad de estudiar monográficamente esta manifestación artística y literaria.<sup>1</sup> Esto es así, según Marc Fumaroli, porque “nous sommes plongés dans un monde saturé d'éphémères images photographiques, quin font une concurrence apparemment victorieuse, en tout cas envahissante et indépendante, au texte écrit, humilié par sa propre surabondance et de plus en plus condamné à la futilité fuyante, sur des supports tremblants et évanescents: les écrans électroniques”. El interés actual por la *aetas emblematica* es, en opinión del sabio francés, fruto del asombro, de la envidia y de una cierta nostalgia por el entusiasmo que engendró este nuevo género en los albores de la modernidad.<sup>2</sup>

El desarrollo de la técnica del grabado permitió la recuperación del dibujo y de la pintura, y, sobre todo, permitió disponer de un instrumento eficaz para garantizar la difusión y la conservación de las obras artísticas, frente a la destrucción que habían sufrido las pinacotecas antiguas. Y otro tanto cabe decir de los textos. La imprenta permitió poner a salvo todo el patrimonio textual griego y latino, y extender su lectura y comprensión. En el Renacimiento era posible por primera vez trasladar al papel amplios repertorios pictóricos y literarios, multiplicando la capacidad de perpetuación que hasta entonces

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido posible gracias al Proyecto de investigación “Textos e imágenes de la memoria Retórica, artes de memoria en el siglo XVI” (FFI 2011-26420) financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>2</sup> Fumaroli 2008: 1.

estaba prácticamente reservada a los venerados mármoles de la antigüedad con sus inscripciones y bajorrelieves.<sup>3</sup>

Por otra parte, en la genealogía del peculiar lenguaje emblemático tuvo mucho que ver el auge de las obras que pretendían desentrañar el significado de la escritura egipcia, como los *Hieroglyphica* de Horapolo (1505)<sup>4</sup> o los más tardíos de Piero Valeriano (1557 y 1567).<sup>5</sup> Estas obras proporcionaban un amplio repertorio de pictogramas o de imágenes convertidas en símbolos que surgían entonces como formas fascinantes frente al modelo logocéntrico de la escritura alfabética occidental. Cabe decir que, de algún modo, en los *Hieroglyphica* primero y en la emblemática después asistimos durante el Renacimiento a una suerte de síntesis entre el texto y la imagen, es decir, entre la lógica discursiva que apela a la razón y la imagen que invoca la imaginación para fijarse en la memoria.

En este contexto no es extraño el éxito que alcanzó el *Emblematum liber* del jurista milanés Andrés Alciato, cuya publicación en 1531 supuso el inicio de un género artístico y literario cuya principal novedad estribaba en presentar una serie orgánica de emblemas compuestos de un mote o *lema*, una imagen alegórica o *pictura* y un epigrama que a la manera de glosa o comentario unía el *lema* y la *pictura*. El *Emblematum liber* de Alciato fue de hecho una de las obras de mayor éxito editorial en Occidente, como demuestran sus casi doscientas ediciones. Además, al socaire del éxito de Alciato, otros muchos humanistas compusieron primero en latín y luego en las lenguas vernáculas diferentes colecciones de emblemas, hasta tal punto que con razón a los siglos XVI y XVII se les ha denominado la *aetas emblematica*.<sup>6</sup>

Arias Montano ocupa una posición destacada en la tradición emblemática europea, aunque no siempre se ha reconocido así, tal vez por las singularidades de su obra, que no coincide plenamente con las obras modélicas del género. Cabe zanjar, no obstante, esta cuestión con las acertadas palabras de B. Antón, quien al respecto señala: “Por consiguiente es lícito incardinar los *Humanae salutis monumenta*, obra verdaderamente innovadora y muy imitada, en la rica tradición de literatura emblemática sacra, una *species* particular en el cuadro mayor del *genus* emblemático en la que artísticamente se ensamblan biblismo y lirismo con finalidad más exhortativa y terapéutica que puramente didáctica”.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Fumaroli 2008: 2.

<sup>4</sup> Cf. Crevatin, F.-Tedeschi, G. 2002.

<sup>5</sup> Cf. Talavera 2016.

<sup>6</sup> Sólo en español, por ejemplo, se publicaron las *Empresas morales* de Juan de Borja (1581), los *Emblemas morales* de J. de Horozco y Covarrubias (1589 y 1591) y las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto. Obras emblemáticas son también los comentarios y traducciones del texto de Alciato, como los publicados por Francisco Sánchez de las Brozas (El Brocense) y su discípulo Diego López, en latín el primero (*Commentaria in Alciati emblemata*, 1573) y en castellano el segundo (*Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, 1615).

<sup>7</sup> Antón 2009: 33. Además B. Antón ha subrayado el importante papel que desempeña Arias Montano como precursor de la tradición emblemática europea y española (Antón 2009: 14).

A decir verdad, la faceta de emblematista de Arias Montano se redujo a los pocos pero fértiles años que residió en los Países Bajos, a donde se trasladó para supervisar la edición de la Biblia Políglota que Plantino iba a llevar a cabo en su imprenta. Fue en este lugar, Amberes, y en estos años, entre 1568 y 1575, donde y cuando se dieron las circunstancias que propiciaron el cultivo de la emblematista por el humanista extremeño. Sin duda, la estancia en Amberes resultó decisiva para su trayectoria intelectual e influyó decisivamente en su forma de entender la teología y la política. A partir de aquí sus horizontes religiosos se ampliaron notablemente, sobre todo, en contraste con las posiciones mantenidas en la etapa anterior.

Montano se limita a partir de entonces a estudiar el núcleo central de la Biblia y del mismo modo evita plantear una posición claramente antiluterana.<sup>8</sup> También en el terreno político se decanta por una actitud más conciliadora y así se demuestra, por ejemplo, en la obra dedicada al rey David, que se publicó a instancias del propio Montano, según confiesa el editor en los preliminares del volumen.<sup>9</sup> Efectivamente, las *picturae* de Galle y los textos de Montano ensalzan al rey David, como un caudillo ejemplar, que no destaca tanto por sus hazañas militares como por sus cualidades humanas. Nos encontramos así el retrato de un príncipe piadoso, indulgente y justo que encaja perfectamente con la posición apaciguadora que sostenía Montano en el delicado tema flamenco, en el que, como es sabido, propugnaba la tolerancia y el perdón, antes que la mano dura. Con razón se ha dicho, pues, que a pesar de su contenido religioso esta colección de estampas en torno al rey David constituye “una obra emblemática con finalidad propagandística y pedagógica sobre la Monarquía y sobre el fortalecimiento del poder”.<sup>10</sup>

En su conjunto, la obra emblemática de Montano pretendía la edificación moral a partir de la concordia, la armonía y la paz entre los hombres, por eso algunos han querido ver aquí la influencia de la *familia charitatis*, aunque otros sostienen que simplemente es una herencia de la incipiente mística hispánica.<sup>11</sup> Sea como fuere, ese propósito conciliador se refleja significativamente en el grabado que sirve de frontispicio a la Biblia Políglota de Amberes. Se trata de una escena en la que aparecen en amigable paz un toro y un león, que comen juntos la

<sup>8</sup> Alcina 1999: 112.

<sup>9</sup> *Benedictum Ariam Montanum saepe narrantem affirmantemque audivi, nullum ex omni veterum vel memoria, vel fama principem aut alias illustrem virum extitisse, qui vel rebus in pace et in bello gestis, vel animi dotibus, vel sapientiae et praeclarissimarum artium exemplis cum uno Davide Jessei filio israelitici populi rege esset comparandus (...)* Quae Montani sententia mihi adeo placuit, ut hoc unum argumentum... exhiberem (Arias Montano 1575: 3). Cf. Hänsel 1999: 140, y Antón 2009: 23. Sobre Montano y Gell, cf. Gómez-Navarro 2005: 15-23.

<sup>10</sup> Campos Sánchez-Bordona 2008: 43. Sobre la relación de Arias Montano con Galle cf. Durán Guerra 2008: 243-252 y Antón 2009: 23.

<sup>11</sup> Báez 2005: 220.

paja de un pesebre; y un cordero sentado pacíficamente en los lomos de un lobo. El cuadro lleva por título *Pietatis concordiae* y refleja la escena descrita en Isaías 11: “Serán vencidos el lobo y el cordero, y el leopardo se echará con el cabrito, el novillo y el cachorro se echarán juntos, y un niño pequeño los conducirá. La vaca y la osa serán compañeras, juntas acostarán sus crías; el león, como los bueyes, comerá paja”.<sup>12</sup>

La principal obra emblemática de Montano son los *Humanae salutis monumenta*, donde presenta la historia de la humanidad desde la expulsión de Adán y Eva hasta el juicio final, figurada mediante 70 estampas de cuidadísima factura, en las que se reproducen escenas y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento. En la plana izquierda del volumen se recogen otras tantas odas de inspiración horaciana y neoestoica, mientras que en la plana derecha aparecen las imágenes, con un lema y un epigrama monástico en la parte superior y una dedicatoria al pie. La *editio princeps* trae cada grabado ceñido por una orla con motivos vegetales y animales y al final se incluyen unas breves pero interesantes *Annotationes in Odas* de Plantino.

Hänsel, Alcina y Antón señalaron ya en su día las fuentes principales que influyeron en los *Humanae salutis monumenta*.<sup>13</sup> En primer lugar, sin duda, están las Biblias ilustradas de inspiración luterana, con las que presenta una importante filiación, al menos formal. A este respecto, cabe señalar la perceptible influencia iconográfica de algunas obras ilustradas por Hans Holbein. Por ejemplo, en la Biblia traducida al alemán por Lutero y publicada en 1525, el sumo sacerdote aparece figurado de manera similar a como aparecerá en los *Humanae salutis monumenta*.<sup>14</sup> Y lo mismo puede decirse de los *Icones historiarum veteris testamenti*, donde también cabe encontrar paralelismos con los *Humanae salutis monumenta*.<sup>15</sup>

Los otras dos fuentes que comúnmente se señalan son los libros de horas con los que comparte formato y otros aspectos decorativos y artísticos, como las orlas;<sup>16</sup> y, por supuesto, los libros de emblemas, muchos de los cuales salieron precisamente de las prensas de Cristóbal Plantino, con quien Montano llegó a trabar una pronta y sincera amistad. Muy probablemente fue de la mano de

---

<sup>12</sup> El tópico de la *concordantia contrariorum* se remonta, al menos, al siglo XII. Lo recoge Nicolás de Cusa, cuya obra más conocida es precisamente sobre la conciliación de los contrarios (*coincidentia oppositorum*) en la unidad infinita.

<sup>13</sup> Hänsel 1999: 90-96; Alcina 1999: 114-120; y Antón 2009: 30.

<sup>14</sup> Alcina 1999: 113. La imagen así conformada del sacerdote reaparece en la *Rhetorica Christiana* de Diego Valadés, cf. Báez 2005: 242 ss.

<sup>15</sup> Tal es el caso, por ejemplo, de la tabla XII, en la que se representa a Moisés maravillado del incendio de la zarza; y que, en mi opinión, evoca el planteamiento escénico del correspondiente grabado de Holbein. Y otro tanto sucede con la tabla XXII, en la que se escenifican las tablas de la ley. Cf. *Icones historiarum veteris testamenti* (Lugduni, apud Ioannem Fuellonium, 1547).

<sup>16</sup> Mauquoy 1982: 438-465 y 497-501.

Plantino como Arias Montano conoció a dos ilustres emblematistas de su época: el filólogo húngaro Juan Sambuco y el médico holandés Adriano Junio.

A estas fuentes textuales les añade Alcina dos más, que son de índole diferente. En primer lugar están las disposiciones sobre el “Nuevo rezado” emanadas del Concilio tridentino, que permitían importantes posibilidades comerciales a quienes obtuvieran privilegios de impresión. Y ciertamente la preocupación por la oración está presente en los *Monumenta*, que de hecho pueden considerarse como un texto de oración interior o como un contrapunto de la liturgia externa y vacía de Trento.<sup>17</sup>

En segundo lugar, la tradición del *Speculum humanae salvationis*, cuya influencia en la obra de Montano se aprecia ya a primera vista por el paralelismo en los enunciados de los títulos, aunque en realidad va mucho más allá, alcanzado formas y planteamientos que Montano y Plantino se proponen actualizar. De hecho, los cambios que se aprecian en el título son significativos. Montano evita el latín cristiano *salvatio* y el concepto medieval de *Speculum*, sustituyéndolo por el más clásico *salus* y el más complejo *monumentum*, que apunta a la función rememorativa propia de la imagen.

La obra está planteada de tal modo que en cada *monumentum* la palabra y la imagen componen una unión indisoluble. Así lo explica el propio Montano en el epigrama que acompaña la medalla con la imagen de Cristo:

“Mientras la pintura alimenta los ojos, mientras el poema alimenta el pensamiento, introdúctete (Cristo) plácidamente en nuestros corazones. Entonces se nos concederá ver sus maravillosos secretos en nuestras almas”.<sup>18</sup>

Desde este punto de vista resulta comprensible el empeño que puso Montano en el diseño de las imágenes, colaborando activamente con los artistas responsables de las mismas. Y de hecho en el frontispicio de la obra aparece como autor de los poemas y de las estampas: (*Monumenta*) *B. Ariae Montani studio constructa et decantata*. Y así lo reconoce el propio Plantino en la epístola introductoria: “¿A quién, si no a este ingeniosísimo varón (Montano), podemos atribuir el admirable trazado de las estampas que contemplan tan artísticamente cinceladas?”<sup>19</sup>

En esa misma epístola preliminar dirigida al lector, Plantino concluye que hay una estrecha relación entre el arte de la pintura y el de su propia tipografía:

<sup>17</sup> Alcina 1999: 115.

<sup>18</sup> Antón 2009: 27. *Ponimus exiguis memoranda exempla tabellis / consilium et Summi per tua gesta Patris / dum reficit pictura oculos, dum carmina mentem / te placidum nostris insere pectoribus. / Tunc dabitur miranda animis arcana videre* (Montano 1571: 7). En otra edición, sin embargo, encontramos una versión diferente de uno de los dísticos del epigrama: *Annue, dum pictura oculos auresque canendo / pascimus, impleri numinis usque tui*.

<sup>19</sup> *Cui enim nisi ingeniosissimo huic viro tabularum, quas in hoc opere artificiose caelatas conspicias admirabilem structuram acceptam referamus?* (Montano 1571: 5-6).

“Entre las artes que la divina providencia entregó a los hombres, la pintura es la que por derecho propio reivindica para sí tanto placer como provecho, porque representa todas las cosas que se ven y retiene la vista de tal manera que sus imágenes, como si fueran reales, incluso a quienes no vieron nada igual, les enseña los hechos sucedidos, conmueven el alma misma y, al contemplarla, permiten recordar lecturas olvidadas”.<sup>20</sup>

Resulta interesante comprobar los cambios que Plantino introduce en la fórmula clásica, según la cual, los fines del discurso son tres: *docere*, *movere* y *delectare*. Más allá de la reflexión sobre la conjunción de utilidad y deleite, el impresor reflexiona sobre el poder de la pintura, a cuyas imágenes les atribuye también las siguientes tres funciones: enseñar lo sucedido (*edocere*), conmover el ánimo (*movere*) y recordar lo olvidado (*in mentem revocare*).

En buena medida las palabras de Plantino modifican el esquema clásico al socaire de los mandatos del Concilio de Trento, que no sólo aprueba el uso pastoral de las imágenes, sino que explícitamente ordena que se enseñen “las historias de los misterios de nuestra redención, expresados en pinturas y en otras imágenes” porque así “se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente”. “Las imágenes sagradas”, se dice aquí, “mueven a amar a Dios y a practicar la piedad”.<sup>21</sup>

La disposición de Trento a favor del uso de las imágenes para adoctrinar y mover al pueblo hacia la piedad favoreció la dramatización de las vidas de santos en el teatro y el desarrollo de una amplia iconografía en el interior de los templos. Del mismo modo, la disposición tridentina explica el auge de las artes pictóricas al servicio de la predicación y de la meditación en el ámbito de la contrarreforma. Y ciertamente el texto reclama a los obispos que se sirvan de las imágenes para que se enseñe la historia sagrada, para que se interioricen los artículos de fe y para mover a las gentes a la adoración de Dios cultivando la piedad. Es decir, las imágenes como instrumento de *docere*, *movere* y *commemorare*, que, tal como acabamos de señalar, son los tres aspectos a los que Plantino alude en su epístola. Y no lo hace por casualidad, pues, las tres funciones de las que habla Plantino

---

<sup>20</sup> *Cum vero inter caeteras artes, quas divina munificentia hominibus elargita est, pictura ea sit, quam tum utilitatis, tum delectationes non infimas partes suo iure quodammodo sibi vendicet, quippe quae res omnes, quae quidem in hac rerum universitate conspiciuntur, ita repraesentet, atque ita oculos teneat, ut eae tanquam vivae rerum imagines imperitos etiam ipsos res gestas luculenter edocerant, ipsumque animum moveant, atque adeo alias lecta, quarumque memoria exciderat, sui inspectione in mentem revocent* (Montano 1571: 5)

<sup>21</sup> *Per historias mysteriorum nostrae redemptionis picturis vel aliis similitudinibus expressas, sancta Synodus mandat erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis, tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi. Non solum quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam (...) ut ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum et ad pietatem colendam* (Concilio de Trento, 1563, s. XXV).

están muy presentes en la obra emblemática de Montano, especialmente en sus *Humanae salutis monumenta*<sup>22</sup>.

La importancia de la memoria en esta obra de Montano se advierte ya en el título de la misma, pues el término *monumenta* alude al recuerdo, de ahí que Beatriz Antón traduzca el título como “Estampas recordatorias de la salvación humana”.<sup>23</sup> La contemplación mental de la imagen, a partir de la escena impresa, se inscribe en la teoría neoplatónica, según la cual las imágenes significativas son vehículos capaces de elevar el alma a dimensiones metafísicas. En este contexto la memoria asume una connotación neoplatónica como recuperación del conocimiento y adquisición de la sabiduría para acercarse a la divinidad. Los grabados permitían difundir y multiplicar este proceso de mnemotecnia meditativa.<sup>24</sup> Por eso cabe afirmar que las técnicas de la memoria hicieron de la imprenta una de sus mejores armas, pues no en vano, la mnemotecnia era el eje vertebrador de la meditación.

Pues bien, aunque Arias Montano no compuso ningún arte de memoria propiamente dicha, sin embargo, dio cumplida cuenta del tema en sus *Rhetoricorum libri quattuor*, dedicándole a este asunto 450 versos que abordan el tema de la memoria desde tres puntos de vista. Primero atiende a los aspectos naturales de la memoria, esto es, se describe el funcionamiento de la memoria y la manera de conservarla (*Rhetorica*, IV, 295-422); luego analiza las técnicas de memoria artificial, (*Rhetorica*, IV, 423-678); y por último hace un elogio de la poderosa memoria de Honorato Juan (*Rhetorica*, IV, 679-744).<sup>25</sup>

En la primera parte Montano se aleja de la tradición retórica antigua y contemporánea, porque evita describir el funcionamiento de la memoria a la manera aristotélica, es decir, como un proceso de inferencia. En cambio, nos presenta la memoria como un depósito de formas, imágenes e ideas incontables, que se ocultan en “cámaras amplias”, “espaciosas” y “seguras”, que, ocupan, sin embargo muy poco lugar.

La admiración por la inmensa capacidad de la memoria natural y la descripción del recuerdo en clave platónica como un redescubrimiento ajeno a la inferencia aristotélica sigue las huellas de las *Confessiones* de Agustín, y más concretamente de los inolvidables pasajes del libro x, donde el de Hipona cuenta cómo llega a conocer a Dios trascendiendo los pliegues íntimos de su memoria. Montano, como San Agustín, emplea en su Retórica no pocas expresiones que aluden a una memoria inmensurable e inabarcable, una memoria, la natural, que nada tiene que ver con la memoria artificial de la que hablan *Ad Herennium* y sus epígonos.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Báez 2005: 237.

<sup>23</sup> Antón 2009: 25.

<sup>24</sup> Enenkel-Melion 2009: 11-13.

<sup>25</sup> Cf. Merino 2006: 330.

<sup>26</sup> Merino 2000: 347-367.

A pesar de que no faltan algunas discrepancias entre el texto de *Confessiones* y el de Montano, lo cierto es que se aprecia una notable semejanza entre la geografía espiritual que recorre uno y los espacios de la memoria que describe el otro. Esta concepción neoplatónica de la memoria sirve de fundamento a la contemplación mnemotécnica de la imagen emblemática que se desarrollará en los *Humanae salutis monumenta*.

La segunda parte del capítulo sobre la memoria está dedicada a las técnicas memorísticas o a la denominada arte de memoria. Se trata éste de un asunto muy discutido en el Renacimiento. Aunque algunos humanistas como Erasmo y Vives condenan las técnicas de memoria artificial, por considerarlas más pretenciosas que eficaces, lo cierto es que en los siglos XV y XVI florece una literatura memorística que desarrolla el sistema *per locos et imagines*, siguiendo la doctrina explicada por la *Rhetorica ad Herennium*, Cicerón y Quintiliano, aunque este último con mucho escepticismo.<sup>27</sup> Esta misma tensión entre los partidarios y los detractores de la memoria artificial se refleja en los tratados de retórica, que se mueven entre la sumisa aceptación del método tradicional (Miguel de Salinas) y su explícita condena (Furió Ceriol y Pedro Juan Núñez). En este contexto, la postura de Montano resulta ecléctica y singular.

Pero más allá del común sustrato neoplatónico del arte de la memoria y de la meditación *per imagines*, hay otros aspectos en los que la Retórica de Montano anuncia su obra emblemática. Éste es el caso, por ejemplo, del decoro de las imágenes emblemáticas de Montano, que ciertamente responde a las disposiciones pictóricas emanadas de Trento, las cuales prohíben, por ejemplo, las imágenes desnudas, por considerarlas obscenas e incitadoras a la lascivia. En este sentido, los *Humanae salutis monumenta* evitan imágenes impúdicas, del mismo modo que los *Rhetoricorum libri quattuor* condenan el método que popularizara Pedro de Rávena, consistente en usar la imagen de la mujer amada como protagonista de escenas mnemotécnicas.<sup>28</sup>

Cabe decir incluso que en la composición de las imágenes emblemáticas Montano no se limita a respetar el pudor exigido por las disposiciones conciliares (que, por otra parte choca con la preceptiva clásica sobre las imágenes percusivas)<sup>29</sup>, sino que va más allá, al adoptar los cánones del decoro que prevé en la composición de las imágenes mnemotécnicas. Y así comprobamos que las imágenes emblemáticas son *imagines agentes*, esto es, figuras que están llevando a cabo la acción que en cada caso se les atribuye.

---

<sup>27</sup> *Rhet. Her.* 3. 28-40. Cic. *De orat.* 2. 350-360. Quint. 11. 2.

<sup>28</sup> Pérez Custodio 1995: 273-275; *In nunc et sensus rerum seriemque modosque / verbaque dicendi atque artem committe puellis / ut decus omne tibi pereat plenoque teatro / dedecus ipse tuum prodas turpemque pudorem* (4.539-542). Sobre Trebisonda cf. Merino 2007: 147; *Si cito meminisse cupis, virgines pulcherrimas colloca, memoria enim collocatione puellarum mirabiliter commovetur, et qui vidit, testimonium perhibuit.*

<sup>29</sup> *Rhet. Her.* 3. 22.

Pero esa gesticulación significativa, de la que por cierto ya hablaba Cicerón<sup>30</sup>, es moderada, porque el *decorum* de la figura sagrada exige evitar dramatismos exagerados y de hecho las imágenes de Montano, especialmente las de quienes protagonizan la escena, se caracterizan por la moderación de sus gestos, reducidos en muchos casos a movimientos suaves de cabeza, brazos y manos. Pues bien, la forma de representar estas imágenes refleja la doctrina sobre la *actio* contenida en los *Rhetoricorum libri quattuor*. Sostiene Montano que la *actio* del orador no es un fin en sí mismo, como puede serlo la de un actor, por eso exige someterla a la gravedad del lugar y a la naturaleza de lo que se dice, condenando así la excesiva dramatización del discurso. La finalidad de la *actio* es persuadir, “no simular y representar los hechos”; su propósito último es “inflamar los espíritus con las palabras y los movimientos, pero sin andar siempre ofreciendo formas completamente teatrales y espectáculos escénicos que provocan la risa del auditorio”.<sup>31</sup>

Al final del libro cuarto, justo después del tratamiento de la memoria, Montano desglosa cómo debe ser la puesta en escena por parte del predicador, y dice:

“cuando hables, huye de los movimientos ridículos y exacerbados del cuerpo y de las manos, de los zarandeos que atestiguan una mente estúpida, de las frecuentes sacudidas de cabeza”.<sup>32</sup>

Cabe decir, por tanto, que la naturaleza de las imágenes emblemáticas de Montano debe mucho a la doctrina retórica sobre la *memoria* y la *actio*, de donde toman la gesticulación significativa y el decoro de las formas.

En conclusión, tiene razón Marc Fumaroli cuando sostiene que la emblemática de los humanistas responde a “una formidable pasión por la memorización y a un combate descarnado contra esa forma de pecado que es la amnesia”.<sup>33</sup> La emblemática inaugurada por Alciato es un género fácilmente caracterizable desde un punto de vista formal. Estriba básicamente en la conjunción de una sentencia breve y enigmática que encuentra su sentido en la exégesis literaria de los versos que la acompañan y que aspira a incrustarse en la memoria del lector transformada en la imagen significativa de un grabado. *Docere, movere y monere* son sus tres propósitos fundamentales que, como hemos visto, pueden ponerse al servicio de la moral y de la política. Sea como fuere, desde la perspectiva de

<sup>30</sup> Cic., *De orat.* 2. 358: *imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint.*

<sup>31</sup> Pérez Custodio 1995: 318; *nam finis agendi / persuadere fuit, non ludere et acta referre, / inflammasse animos dictis et motibus, at non / usque theatrales formas et scenica semper / aedere ridendo populis spectacula motu* (4. 1254-1258).

<sup>32</sup> Pérez Custodio 1995: 318-319; *Sed fuge ridiculos motus nimiosque loquendo / corporis atque manus, stultam testantia mentem / momenta et crebros concussus verticis* (4. 1235-1237).

<sup>33</sup> Fumaroli 2008: 3-4.

la Europa de hoy, con nuestra moneda única y nuestras instituciones comunes, resulta obligado reconocer el ingente esfuerzo de aquellos humanistas, que como Montano, pusieron todo su empeño, y a veces lo consiguieron, en compartir un bien común: el mensaje moral y civil que había dejado la antigüedad clásica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcina, F. (1999), “Los *Monumenta Humanae Salutis* de Benito Arias Montano”, in L. Gómez Canseco (ed), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998*. Huelva, 111-147.
- Antón, B. (2009), “Benito Arias Montano, emblematista”, in C. Chaparro, M. Mañas y D. Ortega (ed), *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Cáceres, 13-36.
- Arias Montano, B. (1575), *David, hoc est, virtutis exercitissimae probatum Deo spectaculum, ex Davidis pastoris, militis, Regis exulis ac Prophetæ exemplis, ad pietatis cultum propositis*, Bened. Aria mediante Philippo Gallæo instruento. Antuerpiæ.
- Arias Montano, B. (1571), *Humanae salutis monumenta*. Antuerpiæ.
- Báez, L. (2005), *Mnemosine novahispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México.
- Campos Sánchez-Bordona, M<sup>a</sup> Dolores (2008), “Arias Montano y Philippe Galle: Texto e imágenes para una alegoría sacro política”, in Marqués de la Encomienda, C. Solís et al. (eds.), *El Humanismo Extremeño. Estudios presentados a las II Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Fregenal de la Sierra en 1997*. Trujillo, 41-56.
- Crevatin, F.-Tedeschi, G. (2002), *Horapollo l'Egiziano, Trattato sui geroglifici*. Napoli.
- Dávila Pérez, A. (1999), “Arias Montano y Amberes: enlaces espirituales, bibliófilos y comerciales entre España y los Países Bajos”, *Excerpta Philologica* 9: 199-211.
- Durán Guerra, L. (2008), “Benito Arias Montano. Emblemas para una blibización de la política”, *Cuadernos sobre Vico* 21/22: 237-272.
- Fumaroli, M. (2008), “L'emblématique, ou les noces de l'imprimerie et de la gravure”, in L. Bolzoni e S. Volterrani (ed), *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*. Pisa.
- Gómez, L.-Navarro, F. (2005), *Benito Arias Montano-Philips Galle, Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*. Huelva.
- Hänsel, S. (1999), *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*. Huelva.
- Enenkel, K. – Melio, W. (2009), *Meditatio - Refashioning the self Theory and Practice*. Leiden.
- Mauquoy-Hendrycks, M., (1982), *Les Estampes des Wierix Conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Jer*, 3, 1. Bruxelles.
- Merino, L. (2000), “La memoria en *Confessiones* (10. 8-26) de S. Agustín”, *Anuario de estudios filológicos* 23: 347-367.

- Merino, L. (2006), “La memoria en la retórica de Arias Montano”, in J. Maestre, E. Sánchez Salor et al. (eds), *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*. Mérida, 327-333.
- Merino, L. (2007), *Retórica y artes de memoria en el humanismo renacentista*. Cáceres.
- Pérez Custodio, V. (1995), *Los Rhetoricorum libri quattuor de Benito Arias Montano. Introducción, edición crítica, traducción y notas*. Badajoz.
- Rekers, B. (1973), *Arias Montano*. Madrid.
- Talavera, F. J. (2016), “Los jeroglíficos: de Horapolo a Piero Valeriano”, *Insula* 833: 14-17.
- Valeriano, P. (2013), *Jeroglíficos: prólogo general y libros I-V*, F. J. Talavera Estesó (de). Alcañiz-Madrid.