

**EMBLEMAS Y ARTE DE MEMORIA EN EL *TESORO*
DE COVARRUBIAS: PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS**

**EMBLEMS AND MNEMONIC ART IN THE *TESORO*
OF COVARRUBIAS: SEMIOTIC PERSPECTIVES**

Carmen GALÁN RODRÍGUEZ
M.^a Isabel RODRÍGUEZ PONCE

Universidad de Extremadura
mirponce@unex.es

Resumen: El empleo de los emblemas en el *Tesoro* de Covarrubias conecta con técnicas muy antiguas, como el arte de memoria. Este trabajo intenta mostrar la base semiótica a través de la que se constituyen estas imágenes y códigos mnemotécnicos.

Abstract: The use of emblems in the *Tesoro* of Covarrubias is connected to very old techniques, like the mnemonic art. These images and mnemonic codes are built on semiotic grounds, as this paper will discuss.

Palabras clave: Semiótica. Emblemas. Arte mnemotécnica. Covarrubias. *Tesoro*.

Key Words: Semiotics. Emblems. Mnemonic Art. Covarrubias. *Tesoro*.

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

El *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias, consagrado como el primer diccionario monolingüe del español, sobrepasa ampliamente este papel, pues es una obra que une a su afán etimológico la pretensión de recoger y ordenar todos los saberes de la época sobre naturaleza, historia, mitología, etc., a fin de igualar a España con otras naciones de su entorno en este aspecto, como declara su propio autor. Lo esencial de ese carácter enciclopédico del *Tesoro* es su fuerte orientación moral, propia de un hombre de Iglesia intensamente dedicado al trabajo intelectual.

En el *Tesoro* destaca de una manera más que notable la poderosa inclinación visual de Covarrubias, que se observa en la riqueza de las descripciones de plantas y objetos; en las evocaciones de diversos instrumentos y su funcionamiento; y sobre todo en las alusiones, citas y descripciones de emblemas, jeroglíficos y empresas que aparecen por doquier (Arellano y Zafra, 2006: XLII, cuya edición del *Tesoro* utilizaremos en este trabajo). Dada la cercanía temporal de los *Emblemas morales* (1610) y el *Tesoro* (1611), es lógico pensar en la influencia mutua de ambas obras¹. C. Bravo-Villasante, en su edición de los *Emblemas morales* de Covarrubias, indica que:

...el predominio de lo visual, el gusto por la imagería, la tendencia hacia lo plástico, lleva hacia lo simbólico y lo emblemático, y tiene la significación de un nuevo lenguaje, el lenguaje de los signos². La imagen habla al analfabeto,

¹ Bouzy (2000: 143-144) habla de una escritura casi simultánea, aunque casi con toda seguridad los *Emblemas* se terminaron algunos años antes de su publicación. Covarrubias da mucha importancia a los dibujos en su libro de emblemas, y detalla exhaustivamente a los dibujantes la naturaleza de sus imágenes (Bravo-Villasante, 1978: 23, cuya edición utilizaremos en este estudio), sobre todo para que éstas se correspondan lo más fielmente posible con el sentido propuesto. Por otra parte, hay que recordar que en el *Tesoro* no hay imágenes propiamente dichas, sino descripciones de elementos visuales de todo tipo, incluidos emblemas. En el desarrollo de este trabajo se comprobará que éste es un importantísimo elemento de cohesión entre ambas obras, pues en muchas ocasiones puede entenderse que el *Tesoro* remite, explícita o implícitamente, a los *Emblemas*. Como puede observarse, este trabajo pretende centrarse en el influjo de los *Emblemas morales* de Covarrubias en su *Tesoro*, pero con la conciencia, asimismo, de que el peso de otros muchos emblemistas (principalmente Alciato) y del trabajo de su hermano, Juan de Horozco, es muy significativo.

² La redonda es nuestra, también en el resto de citas del artículo.

mientras la letra no le dice nada. La res picta puede tener carácter de lenguaje universal. En un estudio más profundo de la emblemática y del lenguaje ideográfico, siempre habría que partir de los jeroglíficos egipcios y de otros signos de la antigüedad (1978: 9).

La referencia al analfabetismo de la cita anterior suscita una reflexión muy interesante, ya que existe una especulación sobre el carácter exclusivamente literario de los emblemas. Hay una discusión sobre si el concepto de emblema de Alciato incluye la imagen propiamente dicha, pues al parecer fue el impresor del *Emblematum Liber* (1531), Henry Steyner, el que consideró ilustrar cada epigrama con un grabado (García-Arranz, 1996: 16). Es decir, en principio el emblema es una descripción muy visual, llena de elementos pictóricos, arquitectónicos, mitológicos, pero sólo verbal, al fin y al cabo. Si no había ilustraciones, el lector debía hacer una construcción (o reconstrucción) mental de las imágenes a partir de cada texto.

En la época este hecho no era algo extraño ni ilógico, pues, por ejemplo, el *ars* memorativa plantea unas operaciones similares: la transposición de unos contenidos textuales en imágenes mentales a través de unos determinados *catálogos* de imágenes y de reglas perfectamente conocidas por los destinatarios de este tipo de obras. En el caso de los emblemas, las imágenes que proponen también constituyen catálogos ordenados de elementos visuales consagrados por la tradición pictórica, mitológica o literaria, por lo que los usuarios tenían una cierta *soltura* a la hora de conformar una imagen a partir de un texto. En cualquier caso, como señala Bolzoni (2004: 20), tanto quien codifica como quien descifra un emblema puede variar las asociaciones y combinaciones posibles, puede desarrollar una función creativa. Lo mismo sucede en el arte de memoria, y es que realmente ambos fenómenos se desarrollan de forma paralela en el tiempo (sobre Camillo y Giovio, en Bolzoni, 2004: 24). Por eso, en el arte de memoria una misma imagen (significante) puede asociarse a más de un contenido, en un fenómeno paralelo a la polisemia, y así el perro puede representar la mordacidad, la fidelidad o la propia memoria (Velázquez de Acevedo, 1626: 120).

Bolzoni (2004: 18-19) muestra el nexo de unión que existe entre arte de memoria y emblemas, y afirma 1) que un emblema puede funcionar como una imagen del arte de memoria; y 2) que en los dos fenómenos los procedimientos que se utilizan son similares, tanto en la construcción como en la recepción. Esta estudiosa resalta la estrecha vinculación de los emblemas con los textos, en varios sentidos: un texto puede ser la *inspiración* de un emblema, hasta el punto de que éste puede llegar a reproducir el texto en imá-

genes (Bolzoni, 2004: 21); por otra parte, el mote del emblema es la guía de nuestra recepción de la imagen y ayuda a reconstruir la cadena de asociaciones que hay en ella (Bolzoni, 2004: 18).

La dependencia de las imágenes con respecto a los textos también está determinada por el carácter no discreto ni unívoco de estos signos visuales, a diferencia de los signos lingüísticos. Si enfocamos este hecho desde el punto de vista semiótico, podemos decir que en las imágenes mnemotécnicas el discurso (el texto al que van ligadas) cumple, de manera general, la función de *interpretante* (Peirce), ya que es el elemento que otorga una garantía de validez al signo. El texto es el que estabiliza los significados en ese juego de plurisignificación que plantean las imágenes. De hecho, en los emblemas el texto (mote) puede llegar a usurpar la función sémica ejecutada por la imagen, iluminando o revelando su auténtico simbolismo. Aunque también puede suceder al contrario, como explicita el propio Covarrubias en el emblema sobre las espadas (ver Figura 1 en Apéndice), al indicar que lo que falta en el mote «En las burlas y en las veras [se apetece la victoria]» es completado por las imágenes de la palma y la corona, al lado de las espadas blanca y de esgrima.

En definitiva, retomando la idea expresada por Bravo-Villasante sobre los emblemas como la creación de un nuevo lenguaje de signos, en el que la *res picta* tiene un carácter universal, nuestro objetivo en este trabajo es analizar la constitución de estos emblemas de Covarrubias desde un punto de vista semiótico y lingüístico, ya que estamos hablando de una articulación visual de lo lingüístico, pero, al mismo tiempo, de una articulación lingüística de lo visual. Se trata de comprender la imagen como un auténtico *texto visual* que puede descifrarse a partir de ciertos anclajes textuales, culturales y semióticos. Y se trata asimismo de hacer ver que estos sistemas vinculados a la mnemotecnia barroca presentan grandes concomitancias con el sistema lingüístico. Existe un discurso mnemotécnico que posee una articulación lingüística, ya que un sistema mnemotécnico basado en imágenes es un código indirecto desarrollado sobre otro código (escrito, literario) con respecto al código primario (el sistema lingüístico propiamente dicho). Por otra parte, y a partir del análisis mencionado, trataremos de valorar el alcance que tiene la presencia de la técnica *imaginativa* de los emblemas en la elaboración y los propósitos del *Tesoro* de Covarrubias.

2. LOS SISTEMAS MNEMOTÉCNICOS. CARACTERIZACIÓN SEMIÓTICA

El argumento que nos permite realizar la citada asociación entre el arte de memoria y el sistema lingüístico es la antigua explicación de la memoria *per locos et imagines* como una *forma de escritura*, donde las *imagines* son como letras, y los espacios (*loci*) son como la cera donde aquéllas se imprimen (Merino Jerez, 2007³). Para crear este sistema se efectúa una traslación desde la escritura convencional, entendiéndola en sí misma como un proceso racionalizador (no en vano la escritura es el comienzo histórico de la reflexión lingüística), hasta este tipo de escritura mental mnemotécnica. Del mismo modo en que la escritura reproduce contenidos codificados mediante un sistema argumental que relaciona palabras en una secuencia escrita, la memoria artificial reproduce contenidos a través de imágenes ordenadas en lugares mentales.

En el funcionamiento de las imágenes mnemotécnicas son esenciales los lugares (soportes escriturales), porque facilitan el recuerdo. Y es fundamental también el orden, tanto en el proceso de memorización de las imágenes como en el de su posterior recuperación (*reminiscencia*), ya que para recobrar lo memorizado debe seguirse un orden preestablecido en el que se considera muy cuidadosamente lo que está antes y lo que está después de lo que se quiere recordar, emulando la noción lingüística de cotexto. Como en la escritura, se dan instrucciones en cuanto a las dimensiones de cada imagen y el espacio que debe ocupar, y se pautan los espacios que deben existir entre los lugares donde se albergan imágenes (*intervalla locorum*). En relación con la solidez o firmeza de las imágenes, hay que destacar en el arte de memoria la permanente segmentación y fragmentación de los lugares. Las escenas o entornos donde se almacenan las imágenes deben subdividirse constantemente para poder darles cabida.

También resulta básico en las creaciones mnemotécnicas establecer los criterios de correlación entre expresión y contenido. Esa correlación se rige principalmente por la similitud (*similitudo*), pero no entendida meramente como ‘semejanza’ o ‘parecido’, ya que, como señala Eco (1994: 146), las cosas pueden tener muchas maneras de parecerse, sino como *vínculo de aso-*

³ En este apartado se resume muy sucintamente la explicación científica del complejo sistema mnemotécnico *per locos et imagines*, que se detalla, por ejemplo, en la obra citada de Merino Jerez, donde se encuentran además abundantes datos sobre la memoria natural, la oratoria, etc. que pueden enriquecer mucho la visión sobre esta materia para aquellos que la desconozcan por completo.

ciación, bien por semejanza, bien por oposición, bien por contigüidad. Es decir, ese vínculo de asociación convencional se expresa de una forma retórica (símil, metáfora, metonimia, antonomasia...). Las imágenes mnemotécnicas deben ser *firμες*, es decir, tienen que ser imágenes vivas, impactantes, que faciliten el recuerdo a través de la *emoción (imago agens)*. Las reglas codificadas en las artes mnemotécnicas recomiendan, tanto si se eligen personas, animales, objetos u otras realidades, que sean relevantes por su caracterización física, espacial, cultural, psíquica, moral, etc. Normalmente esta representación introduce una *trama*, recrea una teatralidad que no está inicialmente en el enunciado que se quiere representar, y forja todo un contexto a partir del cual inferirlo. Por eso los elementos de las imágenes deben aparecer activos, no ociosos, ejecutando acciones *dramáticas* (llorar, reír; mostrar crueldad, ira...) y acompañados de todos los instrumentos y aditamentos que puedan servir a esta función (ropas, armas, cetro, corona, etc.).

Desde el punto de vista de la Semiótica visual (Magariños de Morentín, 1997, 2001, 2002, 2003⁴), las imágenes mnemotécnicas son *legisignos*, es decir, imágenes materiales visuales ligadas a un sistema interpretativo delimitado espacial y temporalmente (por ejemplo, como la imaginería religiosa medieval, cuyas formas y colores respondían a normas precisas que la mayoría de intérpretes actuales desconocemos). El que, dentro de las artes mnemotécnicas, la Gramática pueda representarse como una dama acompañada de un libro y una palmatoria obedece a este principio. El reconocimiento de una imagen mnemotécnica se realiza a través de representaciones mentales archivadas en la memoria (el *interpretante*, en palabras de Peirce). Esas representaciones pueden constituir tipos (incluso estereotipos) y repertorios. Son formas construidas con arreglo a un canon. Por ejemplo, un estereotipo de las imágenes mnemotécnicas es la subdivisión de espacios mencionada más arriba, que genera diagramas, tablas, esferas, arborizaciones, etc. En estos interpretantes siempre permanecen estables la estructura y la morfología. Hay un núcleo en la división de los lugares mnemónicos que permanece inalterable y reconocible aunque la morfología pueda variar (casa, palacio, rueda, árbol, diagrama, cuerpo humano...). En las abstracciones representadas por figuras humanas, hay mucha variación entre las imágenes que presenta la *Iconología* de Ripa en el siglo XVI y sus posteriores ediciones barrocas, mucho más suntuosas y detallistas, pero cuya es-

⁴ A lo largo de este apartado se realiza una adaptación muy sintetizada del análisis semiótico visual diseñado por Magariños de Morentín, para después aplicarlo al análisis de imágenes mnemotécnicas, incluidos emblemas, tal y como se refleja en Rodríguez Ponce (2008).

estructura básica y cuyos rasgos morfológicos esenciales se codifican siempre de la misma forma.

Aunque las imágenes mnemotécnicas se catalogan como legisgnos, no dejan de ser también sinsgnos (iconos), ya que, por una parte, reenvían al contenido de un código determinado (por ejemplo, la imagen de un león remite al contenido 'león', 'animal'), y, por otra, consiguen conectar con el contenido de otro código distinto (león= 'poder'). Hay aspectos del reconocimiento semiótico de los iconos que interesan para el análisis de las imágenes mnemotécnicas. Se trata de componentes perceptivos que en algunos casos presentan un fuerte paralelismo con las unidades lingüísticas monoplánicas (fonema y sema).

Los primeros, son las *marcas*, características formales que autorizan al reconocimiento de un tipo, pero que en sí mismas no constituyen ningún tipo. Por ejemplo, el tipo /cabeza/ puede descomponerse en /ojos/, /orejas/, /nariz/, que son sus marcas. En segundo lugar, están los *ejes*, aspectos de la representación visual de la forma de un objeto que informan sobre su disposición espacial, su orientación y su tamaño relativo. Los ejes ensamblan las partes de una imagen en relaciones coherentes. Por ejemplo, en el tipo /cabeza/ hay unos ejes que informan de la disposición de cada marca (secuencia ojos-nariz-boca, de arriba abajo; tamaño relativo de cada elemento, orientación); así como de su integración en un tipo superior (el cuerpo humano: la cabeza se sitúa arriba, presenta el rasgo /curvatura/ y el rasgo /circularidad/). En tercer lugar, se hallan los *contornos*, líneas que marcan una segmentación y crean una oposición. Las informaciones que se sitúan en los límites entre unidades y en los ángulos son las más útiles y relevantes. En cuanto a los lugares mentales (que son los *fondos* de las imágenes), las artes mnemotécnicas indican que deben aprovecharse los ángulos para el almacenamiento de imágenes, y que debe diferenciarse cada espacio, para que el contraste ayude a recordar.

Asimismo, las imágenes deben ejecutar sus acciones como «cosidas o trabadas» (Velázquez de Acevedo, 1626: 125) a los atributos que las adornan, y estos a su vez deben hallarse en el límite entre un espacio y otro para generar una sensación de continuidad, casi de imagen en movimiento, concepto esencial en la producción e interpretación de muchas imágenes mnemotécnicas, sobre todo de las que recrean enunciados complejos. Igualmente, los contornos pueden tener un valor preestablecido. Por ejemplo, en las estampas japonesas las curvaturas de ciertas representaciones (la de un cuello de garza o la de la rama de un árbol) se identifican con el contenido 'tristeza'. Igualmente, en las representaciones materiales de imágenes mnemotécnicas las formas de los ropajes de las figuras son equilibradas, verticales y de trazos suaves cuando representan virtudes; pero cuando se representan vicios u otros conceptos

abstractos negativos, los trazos se endurecen e intensifican, y se introduce el concepto de desequilibrio a través de la ondulación violenta de las ropas.

El grupo μ (1993) profundiza aún más en los aspectos de disposición espacial, orientación y tamaño, y acuña la expresión *formemas* del signo plástico. El primer formema es la *posición*. Los efectos de sentido que produce una figura son diferentes según aparezca en el centro del fondo o en otro lugar, o bien en un primer plano o en un segundo plano. Por ejemplo, en las imágenes mnemotécnicas de disciplinas o virtudes representadas por figuras humanas, la figura está siempre perfectamente centrada y en un primer plano, constituyendo el foco de la imagen sobre el fondo. En Semiótica de la imagen este contenido del formema se analiza como fuerte y estable, porque crea menos tensión entre la forma y el fondo (la no centralidad se cataloga como débil e inestable). El segundo formema es la *dimensión*, cuyo contenido semántico en Semiótica de la imagen es dominancia. Cuanto mayor es el tamaño de una figura, más dominante es. Unas dimensiones escasas se traducen en una figura dominada. Las artes de memoria insisten en la necesidad de proporcionar el tamaño de las imágenes en sí mismas y con respecto a otras imágenes subordinadas. El espacio que rodea a la imagen también debe comedirse, porque si hay demasiado puede volverse dominante a su vez.

El tercer formema es la *orientación*, que tiene dos variables: la estabilidad y la potencialidad del movimiento. La horizontalidad representa el equilibrio máximo ([+estabilidad], [-potencialidad del movimiento]). La verticalidad ([+estabilidad] [+potencialidad del movimiento]) representa el equilibrio mínimo (no debe entenderse *mínimo* negativamente, ya que todavía hay una gradación más: el desequilibrio). En las imágenes mnemotécnicas la verticalidad es el tipo de orientación que interesa para la representación mental, ya que se insiste constantemente en que las figuras deben aparecer activas y ejecutando acciones violentas y sorprendentes. De hecho, en las imágenes que incluyen representaciones de figuras humanas éstas siempre ejecutan algún tipo de movimiento direccional con los brazos (señalan, apuntan, sostienen, recogen...). Este tipo de movimientos, junto con una sensación *cinética*, de *paso de fotogramas* dentro de una misma imagen, constituye otro rasgo de sintaxis visual en las imágenes mnemotécnicas⁵.

⁵ Esto se hace muy palpable en algunos emblemas de Covarrubias, como el que lleva por lema *Tras cual yo no sé cual va* (c3, e79), que representa una cinta o guirnalda sin principio ni fin en la que distintos animales se persiguen unos a otros; o el que trata sobre el amigo fiel, que representa una espada flexionada, en su punto de máxima tensión, sobre una piedra (c2, e72). Las abreviaturas *c* y *e* se refieren, respectivamente, a *centuria* y *emblema*, y se utilizarán así en el resto de este trabajo para identificar los ejemplos que se propongan.

Cuando todos estos principios de los formemas se respetan al construir una imagen (progresión creciente de lo representado, distancia proporcionada entre figuras, ordenación alternada de los elementos alrededor de un eje, creación de determinadas secuencias de imágenes...) en ella hay *tensión*; esto es, cada elemento conserva su individualidad, pero al mismo tiempo todos forman una unidad superior cohesionada, y esto es lo que garantiza el recuerdo. Tal y como sucede en el código lingüístico, en el que las unidades paradigmáticas (fonemas, morfemas, lexemas) se ponen en relación sintagmática, en el código visual de las imágenes hay unidades dinámicas (forma, color, textura) que se ponen en relación también dinámicamente (ubicación, tamaño, orientación).

En el análisis semiótico visual, tras la identificación y el reconocimiento, se aplica la fase de interpretación, en la que la imagen, como unidad total, se pone en relación con otra cosa, dependiendo de los conocimientos que posea el intérprete. Todo lo descrito anteriormente constituye la base teórica en la que sustentaremos nuestro análisis posterior, pues ya hemos expuesto, con Bolzoni, que los emblemas siguen los mismos procedimientos del arte de memoria tanto en la producción como en la recepción de sus creaciones.

3. LOS EMBLEMAS MORALES EN LAS ENTRADAS DEL TESORO

No es nada casual que la propia entrada *emblema* esté presente en el *Tesoro* de Covarrubias⁶, y tampoco lo es que su definición primaria sea visual, pictórica (piedras y esmaltes que forman flores, figuras, etc.), y curiosamente coincidente con la definición metafórica de Gracián, que los describe como «la pedrería preciosa al oro fino del discurrir» (Bravo-Villasante, 1978: 25), precisando que «la agudeza consiste en establecer correspondencias», y concluyendo que si está

[...] cifrada en acciones mudas [...], cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto, despiértase con reparo la atención, solícitase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazónadamente el misterio.

⁶ El *Tesoro* es muy generoso en entradas que se refieren a este tipo de elementos visuales simbólicos (*emblema*, *empresa*, *divisa*, *insignia*, etc.), que además se presentan enlazados en cuanto a sus definiciones (Bouzy, 1992).

La primera idea esbozada por Gracián sobre la agudeza es clave para la comprensión de la relación entre *Emblemas morales* y *Tesoro*, pues el notabilísimo juego de *correspondencias* entre ambas obras resulta pretendido y evidente, en un proceso de «reescritura interna» (Bouzy 2000: 144) prototípico del Barroco. Por lo que respecta al hermetismo, los emblemas de Covarrubias están también planteados en ese sentido lúdico de desentrañamiento de un contenido más o menos oculto o dificultoso. Pero el autor no toma el camino de la emblemática hermética, no pretende ofrecer pruebas supremas de conocimientos e ingenio a sus lectores. El propio Giovio ya decía que el emblema no debía ser tan oscuro que se necesitase una sibila para interpretarlo, ni tan claro que cualquier plebeyo lo pudiera entender (Bolzoni, 2004: 27). El objetivo de Covarrubias es facilitar la transmisión del conocimiento, que los emblemas sean didácticos, divulgativos, e introduzcan claramente un concepto moral (Bouzy, 2007: 70).

Idénticas finalidades se encuentran en el *Tesoro*, y está claro que, al elaborarlo, Covarrubias tiene muy presente la información contenida en sus emblemas, y la reutiliza de una manera muy inteligente. Por un lado, es consciente de que el *Tesoro* no puede presentarse abiertamente como una obra de cuño moralista; y, por otro, en ningún momento el autor tiene la pretensión de abandonar su voluntad de adoctrinamiento. Así que, en primer lugar, también por una cuestión de modestia, reduce al máximo las citas expresas a sus emblemas (prefiere nombrar a Alciato o a otros emblemistas). En segundo lugar, reelabora la información de los emblemas de dos formas. La primera es más neutra: no se ofrecen las alusiones morales de los emblemas, aunque sí puedan constar en la definición otros contenidos que también aparecen en ellos (históricos, mitológicos, culturales, simbólicos). A veces la *moraleja* no se incluye en la definición, pero es fácilmente deducible de ella, como cuando en los silogismos se obvia la conclusión por su evidencia (es el caso de la entrada *Medea*, como se verá más adelante). La otra forma de actuar consiste en incluir las mismas referencias morales que recogen los emblemas, pero de una manera más *científica*, sintetizando, simplificando o modificando el contenido moral, y, en la mayor parte de los casos, relegándolo a un segundo plano dentro de la definición.

Se trata de una gradación en la que, en muchos momentos, Covarrubias parece estar reenviando a los lectores desde el diccionario a sus emblemas, o viceversa, como si los posibles receptores lo fuesen a la vez de ambas obras, con lo cual pueden *recuperar* contenidos doctrinales más amplios mediante

alusiones morales muy leves o veladas en las definiciones⁷. Otra forma muy explícita y repetida de *reenvío* desde el *Tesoro* a los *Emblemas* se materializa en entradas que reproducen mediante la escritura los contenidos visuales de los emblemas con los que están relacionadas, como es el caso de *añagaza*, *garlito*, *títeres* o *zurriaga* (que se analizará más adelante), *invirtiendo* de algún modo el proceso que Bolzoni señalaba más arriba en algunos emblemas que podían reproducir un texto en imágenes. En definitiva, no cabe duda de que, en muchas ocasiones, *Tesoro* y *Emblemas* se muestran como materiales complementarios.

3.1. Clasificación de las entradas del *Tesoro* según su relación con los *Emblemas morales*

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones teóricas, y a partir de una cuidada revisión del leuario en el *Tesoro* de Covarrubias⁸, hemos establecido las siguientes categorías:

A. Definiciones con referencia expresa a alguno de los *Emblemas morales*: alcancía (c1, e20); Anón (c1, e71); ciprés (c2, e67); cocodrilo (c1, e21); conejo (c3, e12); envidia (c1, e12); fuego (c3, e29); hiedra (c1, e37); león (c1, e84, incluye octava); Midas (c2, e60, incluye octava); Milón (c1, e56, incluye octava); ofiógénos (c2, e52); virgen (c1, e5, la definición remite directamente al *lector curioso* a la lectura del emblema); y zurriaga (c3, e11).

B. Definiciones sin referencia expresa a los *Emblemas morales*, pero que incluyen contenidos similares:

b1. Definiciones con contenido moralizante claro: abeja (c3, e71); anoria (c3, e55); asno (c1, e93); Bías (c2, e78); bueitre (c3, e19); callar (c3, e26);

⁷ A este respecto hay entradas especialmente significativas, como *Babilonia*, que a través de una leve alusión a los pecados y vicios que no se castigan reenvía al emblema correspondiente (c1, e8), en el que desarrolla de manera muy amplia este tema de reflexión moral, con especial insistencia en que lo que parece quedar sin castigo en esta vida sí lo tendrá en la otra. Hay otra posible explicación de carácter *editorial* para estas *remisiones*. Al parecer, como el propio Covarrubias declara en el *Tesoro*, la impresión completa de los *Emblemas* «se dio graciosa a personas particulares», por lo que se convirtió en una obra difícil de encontrar, aun a día de hoy. De ahí puede especularse con la fuerte presencia de los *Emblemas* en el *Tesoro*, incluso con la reproducción literal de algunas de las octavas que acompañan a los emblemas en las entradas del mismo (Bouzy, 2000: 157).

⁸ Revisión complementaria al exhaustivo recuento de presencias emblemáticas que Bouzy realiza en el *Suplemento del Tesoro* (2000: 158-159, 2007: 166-167).

caracol (c2, e78); cigüeña (c3, e88; c2, e89); cocles (c3, e94); Cristo (c1, e1); culebra (c2, e93); dormir (c3, e23); dragón (c1, e43); escarabajo (c1, e3); espejo (c2, e53); Eteocles (c1, e81); Faetón (c2, e69); galápago (c2, e43); garlito (c3, e4); juego (c2, e27); papagayo (c1, e78); perro (c1, e27); rosa (c2, e3); vómito (c1, e92); yunque (c3, e78). Aunque el contenido moral sea claro, puede estar modificado o simplificado con respecto al del emblema. Por ejemplo, en el caso de *bueitre*, que enlaza con el emblema c3, e19 (buitre y Titio), la alusión moral es ligeramente distinta. Mientras el emblema identifica inequívocamente el martirio de Titio con las penas eternas del infierno, la entrada del *Tesoro* sólo dice lo siguiente:

Pintaron a un buitre que estaba rasgando las entrañas a Titio, significando la concupiscencia, la cual los filósofos colocan en el hígado, los cuidados, las ansias de adquirir honras, hacienda, nombre y lo demás que trae inquietud y desasosiego.

Resultan muy interesantes los ejemplos que vinculan la definición al emblema a partir de la explicación de un fraseologismo. Es el caso de *dormir*, en concreto de la frase hecha *dormir con ojos abiertos*, que se relaciona con el emblema del león y la liebre vigilantes (c3, e23). Ambos animales mantienen los ojos abiertos mientras duermen, pero por diferentes razones: el león generoso vela por los demás, como un rey, mientras que la liebre medrosa no cierra los ojos por cobardía.

b2. Definiciones con contenido moralizante *velado* o inferible: ánsar (c3, e55); arcoíris (c3, e3); Áyax (c3, e35); Babilonia (c1, e8); báculo (c1, e83); blanco (c3, e27); ciervo (c1, e46; c3, e39; c1, e90; c3, e16); crisol (c3, e44); Dédalo (c3, e85); Diomedes (c3, e93); Falaris (c2, e70); gusano (c3, e59); Medea (c3, e80); títeres (c2, e50); tórtola (c1, e62). Por ejemplo, la entrada *gusano* se relaciona con el emblema c3-e59, en el que el gusano de seda, a imagen del propio Covarrubias, es la metáfora del estudioso, que consume su vida en un *dulce morir*, digiriendo el conocimiento para el beneficio de los demás. Sin embargo la definición del *Tesoro* alude a esto muy veladamente, y, de la misma forma, ofrece un discreto *pie* para reflexiones ulteriores del receptor:

Hay muchas diferencias de gusanos, y en la consideración de ellos, siendo tan tristes animalejos, hay mucho que considerar en su naturaleza, pues los que crían la seda, dichos en latín bombyces, nos dan tanta riqueza y gala, sacando de sus entrañas el capullo de seda, labrando su sepulcro, pues al cabo se quedan encerrados en él y mueren; el volver a nacer del gusano

muerto una palomita o mariposa, que con su simiente vuelve a renovar el gusano, que sale o se cría de ella, de cuya especulación se sacan altísimos conceptos.

Algunas de estas entradas, como *Diomedes* o *Medea*, podrían incluirse en el siguiente apartado, ya que, realmente, no presentan ninguna alusión moral. Pero, como se ha mencionado en páginas anteriores, ésta resulta tan evidente para Covarrubias que la omite, por los mismos motivos por los que elimina la explicación en prosa de muchos de sus emblemas.

b3. Definiciones sin contenido moralizante: abrojo (c1, e30); águila (c1, e44); alforja (c3, e86); añagaza (c1, e10); barba (c2, e98); bobo (c3, e57); calabaza (c2, e21); calva (c1, e44); caña (c3, e36); cisne (c2, e8); cítara (c1, e76); coral (c1, e41); elefante (c2, e24; c2, e45; c2, e61; c2, e66; c2, e96); encina (c3, e53); espada (c3, e73); ganso (c3, e10); honda (c2, e33); langosta (c2, e27); mecha (c1, e75); palmatoria (c3, e81); sangre (c1, e51); tortuga (c2, e43).

Como puede observarse, el análisis pormenorizado de los datos confirma la mutua influencia y la complementariedad de *Emblemas* y *Tesoro*, y corrobora objetivamente la faceta doctrinal de esta última obra, ya que el número de entradas con contenido moralizante duplica el número de las que no presentan esta intención. Ahora nos resta mostrar, a través del análisis semiótico visual, las claves por las que este *modo imaginativo* de perspectivar el conocimiento influye en el *Tesoro* y apuntala la consecución de sus objetivos.

4. ANÁLISIS SEMIÓTICO VISUAL DE LOS EMBLEMAS MORALES

Dado el volumen de este *corpus*, se han seleccionado, en las categorías principales, sólo algunos ejemplos que permiten comprender de manera suficiente el sentido de este análisis. Pero antes es necesario aclarar algunos puntos sobre la estructura que Covarrubias dio a su obra.

Los *Emblemas morales* se distribuyen en tres secciones de cien emblemas cada una (*centurias*). Cada emblema posee tres planos de recepción. En primer lugar, está la imagen con el mote, que es el plano más abstracto y con mayor nivel de dificultad. Está planteado de tal forma que el receptor, aunque tiene a su disposición los otros dos planos, puede detenerse en este estadio e intentar extraer el sentido que se le propone a partir de la reflexión sobre las

imágenes, con la guía del mote (texto interpretante). En segundo y tercer lugar, respectivamente, están la octava real y la explicación en prosa, niveles que aumentan progresivamente la claridad y concreción del sentido que se propone. El verso puede suponer para muchos receptores un segundo nivel de dificultad, por lo que la prosa se hace necesaria para aclarar del todo lo que se dice, o para añadir matices y reflexiones que no tendrían cabida en ese medio poético, por sus dimensiones y características. También puede ocurrir lo contrario: lo que declara la octava es tan palmario que el propio autor se abstiene de hacer más comentarios, como sucede en el emblema sobre la envidia (c1, e12).

4.1. Emblemas correspondientes a la categoría A (definiciones del Tesoro con referencia expresa a los *Emblemas morales*)

4.1.1. Envidia

Además de hacer referencia expresa a uno de los *Emblemas morales*, esta entrada también describe, con algunas modificaciones, su contenido visual en palabras:

[ENVIDIA]. Embidia. Es un dolor concebido en el pecho, del bien y prosperidad ajena; lat. invidia, de in et video, es quia male videat; porque el envidioso enclava unos ojos tristazos y encapotados en la persona de quien tiene envidia, y le mira como dicen de mal ojo. Y así, describiendo Ovidio, 2 Metamorph., a la envidia, al apartarse della la diosa Palas, dice:

Illa deam obliquo fugientem lumine cernens

Murmura parva dedit, etc.

Su tósigo es la prosperidad y buena andanza del prójimo, su manjar dulce la adversidad y calamidad del mismo: llora cuando los demás ríen y ríe cuando todos lloran. El mismo Ovidio, ubi sup.: «Vixque tenet lacrimas, quia nihil lacrimabile cernit». Entre las demás emblemas mías, tengo una lima sobre una yunque con el mote: «Carpit et carpitur una»; símbolo del envidioso, que royendo a los otros, él se está consumiendo entre sí mismo y royéndose el propio corazón; trabajo intolerable que él mismo se toma por sus manos y así dijo bien Horacio, lib. 1 Epistolarum, epist. 2:

Invidia Siculi non invenere tyranni,

Maius tormentum [...]

El emblema resulta muy interesante por varias razones (ver Figura 2 en Apéndice). Representa un vicio, algo negativo y peyorativo, simbolizado por un objeto, la lima, que se opone a otro, el yunque, también protagonista de otro emblema. El yunque simboliza, contrariamente a la lima, conceptos altamente positivos, como la firmeza o la templanza, y también aparece como entrada en el *Tesoro*, con las mismas alusiones morales. Es decir, que el contenido de un emblema puede reenviar a otro, y que una misma correlación de expresión-contenido (yunque) puede funcionar en distintos contextos.

El criterio de correlación entre expresión y contenido en esta imagen se vehicula a través de la metáfora. Desde el punto de vista de la firmeza de la imagen, el carácter sorprendente e impactante de la misma se logra mediante la manipulación de los formemas de posición (en este caso la centralidad del elemento es prototípica) y de dimensión, que nos presenta este elemento visual como muy dominante por su gran tamaño con respecto al resto de figuras representadas. También es un ejemplo prototípico de verticalidad en la orientación. Es evidente que al objeto se le restringen las posibilidades en cuanto a la ejecución de acciones, pero para ello se le acompaña de una figura humana, situada a la derecha de la imagen y ni siquiera completamente dentro del plano, para no restarle protagonismo al elemento simbólico. Es como si el pecador pudiera desdoblarse de su pecado y observarlo desde fuera. Este personaje se muestra en acciones *dramáticas*, arrodillado, con una serpiente enroscada en una mano y en la otra ofreciendo el propio corazón, al que aluden tanto la octava como la entrada del *Tesoro*.

Sucede aquí un curioso intercambio de funciones entre lo visual y lo textual, pues, por una parte, la serpiente de la imagen está representando al adjetivo *ponzoñosa* de la octava; y por otra, el objeto inanimado aparece personificado (o más bien animalizado) en el mote (*Carpit et carpitur una*) y en el poema, con apóstrofe incluida (*Oh, lima sorda, esquiva y escabrosa*), y de este modo, las acciones violentas que no ejecuta mediante la imagen, las realiza a través de las palabras (*su propio corazón está royendo, tus dientes gastas cuando vas mordiendo*). En cuanto al valor de los contornos, destaca la robustez del trazo en la lima, y también las características del dibujo de la figura humana (la energía del trazo en el rostro, el encrespamiento del cabello, el enroscamiento de la serpiente).

4.1.2. Zurriaga

Aunque comienza con una definición *neutra* del objeto, esta entrada pasa enseguida a la disquisición moral. Es muy significativo, porque ésta última parafrasea el contenido de la octava y de la explicación en prosa del emblema, y no sólo eso, sino que describe con palabras el propio contenido visual del mismo:

[ZURRIAGA]. Çurriaga. El azote con que el muchacho suele hacer andar el trompico, que es de una correa blanda que se la rodea primero y tirando re-cio della, queda el trompico andando, y susténtale a zurriagazos y a azotes. [...]

Grandísima rabia me toma cuando veo a los tiranos maestros de escuela azotar a los niños con tan poca piedad; y algunos azotan con cuerdas de vihuelas, las más gordas que se labran, y el miedo que allí cobra el niño le dura toda la vida hasta la vejez. Son propiamente quirones, medio hombres y medio brutos. Y a este propósito tengo un emblema de Terencio in Adelpbos, «Pudore satius quam metu». Está un centauro con un azote y palmatoria en la mano derecha, y con la izquierda señalando en un libro a unos niños. Alude a la fábula de Quirón, centauro, que enseñó y crió a Aquiles, hízole diestro en la música y en el conocimiento de las hierbas y sus virtudes; a Esculapio la medicina, y a Hércules la astrología. Pero los quirones, o sayones de nuestros tiempos, en cuatro ni cinco años no los enseñan a leer bien, y solo les dan vanas materias para escribir, habiendo de quedar con una forma, y no les saben decir cómo han de tomar la pluma en la mano. Hácenles perder mucho tiempo y muchos se pierden por no sufrir tan gran tiranía, como usan estos Dionisios tiranos. No digo nada de los señores gramáticos; pero algunos son no menos imperiosos que impertinentes. No puedo dejar de advertirles, con Marcial, a los tales, lo que les ruega, lib. 10, epigr. 62: [...]

Como puede comprobarse al contemplar el emblema (ver Figura 3 en Apéndice), hay una profusa reelaboración de los mismos contenidos entre una obra y otra, aunque el *Tesoro* enriquece las informaciones. Desde el punto de vista del emblema como imagen mnemotécnica, el criterio de correlación entre expresión y contenido vuelve a regirse por un vínculo de asociación convencional que se expresa de manera retórica. Se busca un *monstruo* mitológico, *medio hombre, medio bruto* (Quirón, aunque su caracterización original no sea negativa, como muestra la propia entrada al mencionarlo como maestro de Aquiles, Esculapio y Hércules) para simbolizar por antonomasia a los maestros tiranos y rigurosos. Esta caracterización *fabulosa* y terrible contribuye extraordinariamente a la firmeza de la imagen.

Una vez más, el mote sintetiza de manera perfecta los contenidos morales desgranados por la octava y la explicación en prosa, y guía la interpretación de las imágenes.

Desde el punto de vista semiótico-visual, observamos una imagen dual, con una clara intención opositiva, en la que Quirón ocupa prácticamente la mitad derecha, marcando un contenido de dominancia con respecto a los niños, sobre todo a los que están sentados, cuyas dimensiones se reducen claramente. El fondo recrea a partir de muy pocos elementos en segundo plano (bancos, ventana) el interior de una escuela. Dentro del formema de orientación vuelve a destacar la verticalidad, a partir de la que la figura dominante ejecuta diversas acciones que tienen que ver con la fuerza y la violencia (señala con la mano izquierda, levanta el azote, levanta un casco). Estas acciones contrastan notablemente con la actitud de sumisión de los niños (cabeza baja). Las acciones de Quirón generan una sensación agresiva y cinética que se ve complementada por el valor de los contornos, en este caso sobre todo por la ondulación de las tiras del azote y también por la de las crines. Asimismo, hay que anotar la menor precisión de los trazos en el dibujo del grupo de niños sentados.

4.2. Emblemas correspondientes a la categoría b1 (definiciones del *Tesoro* sin referencia expresa a los *Emblemas morales* con contenido moralizante claro)

4.2.1. Caracol

Covarrubias señala que el caracol simboliza al que «trae consigo toda su hacienda y caudal y su casa», y en el añadido *Caracoles* (*Suplemento al Tesoro*) Noydens incorpora una lectura moral más explícita: «Fueron entre los antiguos símbolo de los hombres que están tan asidos a las cosas de la tierra que no pueden, ni querrían, despedirlas de sí».

El mote que acompaña al emblema alude a la célebre frase del sabio Bias de Priene, quien, al preguntarle por sus pertenencias, tras el saqueo de la ciudad, respondió: *Omnia me mecum porto* (ver Figura 4 en Apéndice). La disposición de los elementos del emblema reproduce icónica y metafóricamente el contenido de la octava y del texto en prosa: el caracol aparece en primer plano en una posición central; al fondo, en un paisaje casi desértico, y muy alejada en la distancia, se dibuja una casa sobre la que se inserta el

mote, cuya ondulación hacia la derecha parece acompañar el desplazamiento del caracol. Los tres elementos se organizan en tres planos superpuestos que proporcionan la tensión del emblema, pues su *lectura* de arriba hacia abajo (mote, casa, caracol) implica la inclusión progresiva de los contenidos simbolizados: el lema *Todos los bienes* representa al hombre capaz de vivir sin estar aferrado a las cosas materiales (la casa dibujada al fondo) porque lleva consigo sólo aquello que necesita (caracol).

En la octava que acompaña al emblema también se establece una gradación (*rico, pobre, mendigo*) que se hace corresponder con tres estados de ánimo: *medroso, poco cuidadoso, libre*. Y en el texto en prosa se oponen la libertad del pobre (que sólo puede llevar a cuestas su persona) a la prisión del rico, atenazado por el peso de su hacienda «que trae el hombre al pie, y no le deja caminar libre por el miedo de que no se le pierda». Pero el valor que Covarrubias pretende simbolizar con el caracol no son los bienes materiales, sino la riqueza de espíritu: «su persona lo lleva todo, especialmente si es hombre bueno y sabio, siendo la virtud verdadero tesoro y rico caudal». Realmente, Covarrubias no hace un elogio de la pobreza real, pues la imagen del caracol representa un modelo de *pobreza ideal* identificado con el rico que ha renunciado voluntariamente a parte de sus riquezas. Esta concepción positiva de la pobreza contrasta con la simbolizada en otros emblemas donde se reprende la pobreza como consecuencia del vicio del juego (emblema del tahúr, c2, e27) o se expone la perennidad de los bienes materiales y la mutabilidad de la fortuna (emblema de la noria, c3, e55).

4.3. Emblemas correspondientes a la categoría b2 (definiciones del Tesoro sin referencia expresa a los Emblemas morales con contenido moralizante velado o inferible)

4.3.1. Medea

La entrada *Medea* del *Tesoro* de Covarrubias es una de las muchas que dentro de él recogen un episodio mitológico, cultivando así una línea que, unida al saber histórico y al saber naturalista, completa el carácter enciclopédico de esta obra. En relación con el emblema correspondiente, no presenta ninguna alusión moral explícita, aunque, en casos como este, siempre cabe plantear si Covarrubias estaba pensando en sus emblemas como un material complementario. Como hemos mencionado más arriba, en *Medea la moraleja* no está en la definición, pero es fácilmente inferible a partir de ella.

En esta entrada hemos señalado en redonda fragmentos que se reflejan visualmente en el emblema (ver Figura 5 en Apéndice):

MEDEA. Hija de Aeta, rey de Colcos y de Ipsea o Idea su mujer. Esta hospedó en Colcos a Jasón con los demás argonautas y enamorada de él y tomándole palabra de que sería su marido, le industrió en cómo había de domar los toros aerípedes y uncillos, echar sueño al dragón que velaba siempre y matarle, cómo había de surcar la tierra y sembrar sus dientes y robar el vello-cino dorado. Lo cual habiéndole sucedido como deseaba, Medea se salió con él llevando consigo un hermano suyo dicho Absirto. Y como el padre fuese en su seguimiento, Medea mató al muchacho y fue esparciendo sus miembros por el camino. Y a mi parecer con lo primero que debió de topar el padre sería la cabeza y así por recogerla con los demás miembros se detuvo y dió lugar a que Medea y Jasón se salvaran. Finalmente, después de haber vagado por muchas partes allegaron a Tesalia adonde por ruegos de Jasón remozó a Esón, su padre, que estaba ya en la edad decrépita. Las hijas de Pelio quisieron hiciere otro tanto con su padre y en esa confianza le degollaron y se quedó por muerto. Tuvo en ella Jasón dos hijos y al cabo la hubo de repudiar tomando por mujer a Creúsa, hija de Creonte, rey de los corintos. Lo cual sintió Medea ásperamente y enviando un cofrecito a la nueva esposa, dando a entender iban dentro joyas muy preciosas salió de él un fuego inextinguible que la abrasó a ella y a toda la casa real de su padre. Pretendió Jasón vengar esta injuria, pero Medea huyendo con sus dos hijuelos, los degolló en su presencia. Levantada en el aire por arte de encantamiento vino a Atenas y allí casó con Aegeo, hombre mayor de edad, y de él tuvo un hijo llamado Medo. Verás a Justino, lib. 42. Finalmente no sabemos por qué camino se reconcilió con Jasón volviendo a Colcos. Otros dicen que tomando el hijo que había parido de Aegeo, levantada en una nube vino a caer en aquella parte de Asia que hoy es dicha Media, del nombre de su hijo Medo. Diodoro Sículo, lib. 5; Plutarco en La vida de Alejandro Magno; Natal Comes, lib. 6 Mythol., cap. 7.

Desde el punto de vista del funcionamiento de este emblema como imagen del arte de memoria, resulta de una riqueza analítica extraordinaria. El emblema quiere significar la furia incomparable de la mujer al ser despreciada en el amor, así que la forma retórica que adopta el criterio de correlación entre expresión y contenido (*similitudo*) en esta imagen mnemotécnica es la antonomasia, ya que Medea constituye el símbolo del tipo de mujer mencionado.

En cuanto al concepto de *firmeza* de las imágenes, la de Medea es un prototipo. La imagen mnemotécnica es una *imago agens*, que por su fuerza e impacto facilita el recuerdo a través de la emoción. Al elegir a este personaje mitológico se está escogiendo a alguien de una caracterización relevante,

y la imagen del emblema se muestra, además, llena de actividad, con Medea en la ejecución de una acción *dramática*, en el sentido de ‘extrema’ (el asesinato de sus propios hijos), aunque también en el sentido de recreación de una trama, de una teatralidad.

Los otros elementos que acompañan a la imagen central de Medea, además de cumplir esta función de *impacto* visual, establecen un poderoso vínculo con el *Tesoro*, pues los dragones que se enroscan con violencia a la izquierda de la imagen retrotraen al comienzo de la entrada (Medea enseña a Jasón cómo «echar sueño al dragón que velaba siempre y matarle» bajo promesa de ser su esposa); y lo que queda a la derecha (el palacio que arde en llamas) remite a la parte final de la entrada, cuando Medea con sus artes mágicas abrasa a Creúsa y a toda la corte de Creonte, suceso que motiva el desenlace que vemos. Todos esos elementos (dragones, palacio, hijo muerto) están perfectamente distribuidos y proporcionados en sus dimensiones, tal y como se pauta en el *ars memorativa*, a la manera de una escritura. Y el soporte escritural, el *fondo* de la imagen, refleja un espacio abierto natural, un paisaje, que es lo más habitual en los emblemas de Covarrubias, precisamente porque este contexto es uno de los más versátiles a la hora de poder ubicar distintos elementos vinculados a una imagen central.

A esto hay que unir la dependencia de la imagen con respecto a los textos. Para empezar, el mote (*Notumque furens quid foemina possit*), sacado del propio Virgilio (*Eneida*), guía de manera inequívoca la recepción de la imagen y ayuda a reconstruir la cadena de asociaciones que hay en ella, cumpliendo, como hemos dicho al principio, la función semiótica de *interpretante*, que otorga garantía de validez al signo y estabiliza su sentido. En el caso de *Medea*, Covarrubias reduce significativamente la explicación en prosa (el tercer plano de recepción del emblema) por considerar palmario el sentido propuesto por imagen y poema (los dos niveles más abstractos).

En lo que se refiere al análisis semiótico-visual, y en concreto al formema de posición, en los emblemas de Covarrubias las figuras u objetos representados suelen estar perfectamente centrados y en un primer plano, constituyendo el foco de la imagen sobre el fondo y ofreciendo el contenido ‘fuerte y estable’. Es el caso de la figura central que constituyen Medea y el hijo al que está matando en el emblema que nos ocupa. En cuanto al formema de dimensión, el conjunto de Medea y su hijo es la figura dominante por sus dimensiones, mientras que el resto de imágenes están subordinadas, por su ubicación sobre el fondo y por su tamaño, a la principal. Con respecto al formema de orientación, se observa que la acción de Medea, ensartando a su

hijo con una gran espada, cumple a la perfección con el tipo de orientación preferida en las imágenes mnemotécnicas (la verticalidad) y con los requisitos de actividad, violencia y sorpresa en los que insisten las artes de memoria.

Además de esto, puede decirse que en este emblema se logra una gran tensión y cohesión. Esto es así porque las acciones de Medea están como «cosidas o trabadas» a las imágenes subordinadas y a los espacios que la circundan. Como hemos dicho, con esto se genera una sensación de continuidad, casi de imagen en movimiento, que es connatural a las imágenes mnemotécnicas y emblemáticas. A esto contribuyen notablemente los contornos de las propias imágenes, que pueden tener un valor preestablecido. En *Medea* el volumen, el desorden y la abertura de sus ropas; la disposición ondulante de los cabellos; o el encarnizado enroscamiento de los dragones reflejan que el emblema está representando un vicio o un concepto abstracto negativo, ya que la idea de negatividad y desequilibrio se introduce a través del endurecimiento, la intensificación o la ondulación de los trazos, al contrario de lo que sucede cuando se representa una virtud o un concepto positivo.

5. CONCLUSIONES

En este estudio hemos pretendido establecer una relación entre los *Emblemas morales* y el *Tesoro* de Covarrubias partiendo de la poderosa inclinación visual de este último. Para ello hemos confirmado la afinidad entre emblemas e imágenes de las artes de memoria y hemos revisado muy sucintamente las características del sistema mnemotécnico *per locos et imagines*. La motivación ulterior de esta revisión teórica es comprender la constitución semiótica de las imágenes mnemotécnicas y de los emblemas. En ellos las imágenes se comportan como auténticos *textos visuales*. Para cumplir este objetivo ha sido imprescindible dotar al estudio de un modelo de análisis semiótico-visual (Magariños) aplicable a este tipo de imágenes. Una vez expuesto este modelo, se ha analizado la presencia de los *Emblemas morales* en el *Tesoro*, y se ha realizado una clasificación de las entradas de este último según su relación con los citados emblemas. Por último, se ha aplicado el modelo de análisis semiótico visual a una selección de los *Emblemas morales* según las categorías establecidas en la clasificación anterior.

Todos estos pasos nos han llevado a concluir que las técnicas *imaginativas* del arte de memoria y de los emblemas constituyen un auténtico lenguaje (con notables paralelismos con el sistema lingüístico) que se dirige a garan-

tizar la recuperación de lo memorizado o la *resolución* de un *enigma*. En los emblemas de Covarrubias este *lenguaje* se destina a dejar en las mentes y en los espíritus de los receptores una impresión indeleble de un contenido moral. Por último, esta peculiar manera de perspectivar el conocimiento impregna el *Tesoro* pretendida e inevitablemente, convirtiéndose en un *método* intelectual, en una herramienta básica para su objetivo de reconstruir y ordenar el saber. Como afirma C. Bravo-Villasante (1978: 28), el planteamiento de Covarrubias en su diccionario era tratar «la propia lengua castellana» como «materia emblemática», convirtiendo cada palabra en un emblema, un *misterio* que el comentarista debía descifrar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLZONI, L. (2004). «Emblemi e arte della memoria: alcune note su invenzione e ricezione». En *Florilegio de estudios de emblemática*, S. López Poza (ed.), 15-31. La Coruña: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- BOUZY, C. (1992). «El *Tesoro de la lengua castellana o española*: Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición». *Criticón* 54, 127-144.
- (2000). «De los *Emblemas morales* al *Tesoro de la lengua* y su *Suplemento*: Sebastián de Covarrubias reescrito por sí mismo». *Criticón* 79, 143-165
- (2007). «Le *Suplemento al Tesoro de la Lengua Española* de Covarrubias: un répertoire onomastique et emblematique negligé». *Pandora*, 164-186.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. de (1610). *Emblemas morales*, C. Bravo-Villasante (ed.). Madrid: Fundación Universitaria Española. [1978].
- (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*, I. Arellano y R. Zafra (eds.). Pamplona/Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana-Veruert [2006].
- ECO, U. (1994). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Crítica.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. (1996). *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- GRUPO μ (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.

- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J. A. (1997). *Leyendo (sólo sobre imagen). Reflexiones para una aproximación a una semiótica de la imagen visual*. Disponible en www.magarinos.com.ar.
- (2001). «La(s) semiótica(s) de la imagen visual». *Cuadernos. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Jujuy* 17, 295-320. Disponible en www.magarinos.com.ar.
- (2002). «Semántica visual de las imágenes simbólicas». Disponible en [www.avizora.com/publicaciones/semiotica/textos/semantica_imagenes_simbolicas_0004.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/semiotica/textos/semantica_visual_imagenes_simbolicas_0004.htm).
- (2003). «La recuperación de la memoria visual». *DeSignis. Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica* 4, 139-156. Disponible en <http://members.fortunecity.com/morentin3/MemoriaVisual.html#memo>.
- MERINO JEREZ, L. (2007). *Retórica y artes de memoria en el humanismo renacentista: Jorge de Trebisonda, Pedro de Ravena y Francisco Sánchez de las Brozas*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- PEIRCE, Ch. S. (1974). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RODRÍGUEZ PONCE, M.^a I. (2008). *La memoria y sus signos. Apuntes sobre la lingüística del discurso mnemotécnico*. LINCOM Europa.
- VELÁZQUEZ DE ACEVEDO, J. (1626). *Fénix de Minerva o arte de memoria*, F. Rodríguez de la Flor (ed.). Valencia: Tératos. [2002].

APÉNDICE

FIGURA 1

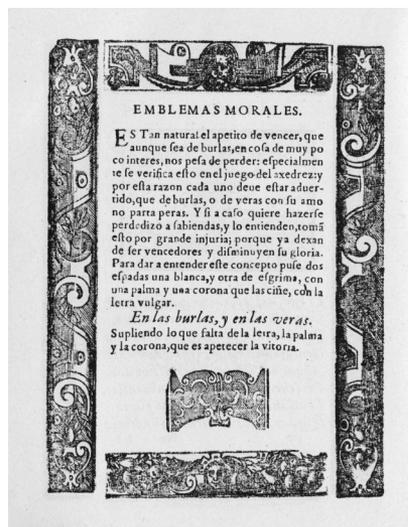


FIGURA 2

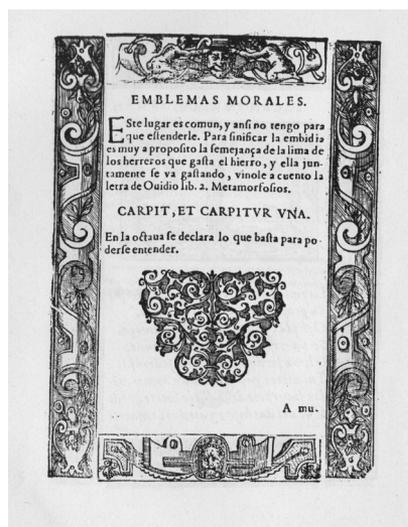


FIGURA 3

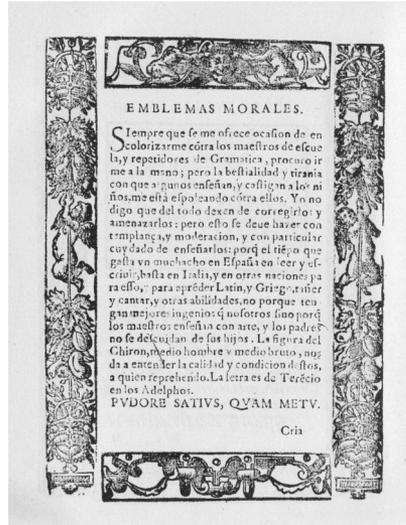


FIGURA 4

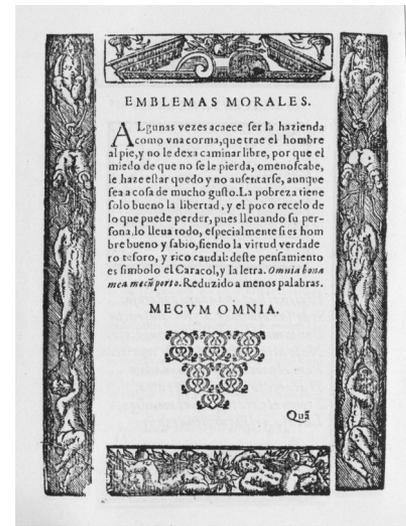
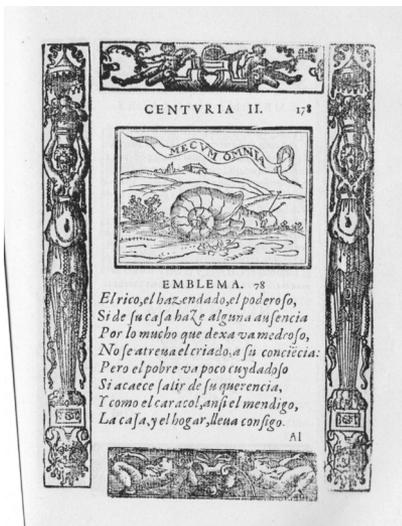
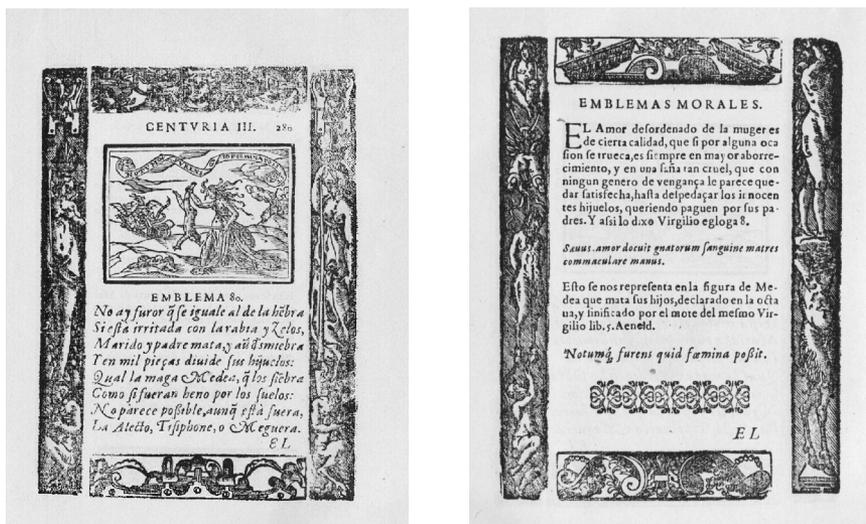


FIGURA 5



NOTA: Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación FFI 2012-35802 concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Recibido el 17 de junio de 2012.

Aceptado el 28 de septiembre de 2012.