

*VERBA SIGNIFICANS, RES SIGNIFICANTUR:*  
LIBROS DE EMPRESAS  
EN EL PERÚ VIRREINAL

En su huerto de naranjos un caballero petrarquista dialoga platónicamente con su amada erudita, traduce a Poliziano y a Tansillo, parafrasea a Equícola, recuerda a Castiglione y hojea con admirada atención los libros de estampas, emblemas y empresas que su ferviente humanismo siente tan suyos. El diálogo es curioso por la abigarrada acumulación de asociaciones que nuestro afán clasificatorio puede entender quizá como nebulosa serie de términos en confusión eslabonada.

La sabia señora está diciendo que ha visto cierta *pintura* del Deseo: “Es un mancebo que aspira y pretende de subir por un alto y liso árbol a coger su fruto, en lo qual se fatiga con eccesiva ansia, y su mote dize: más se dessea lo más dificultoso”. Para su enamorado la pintura es “Essa hieroglífica”. De ésta la dama pasa a hablar “de la curiosidad de las estampas que en estos tiempos con tanta perfección se hazen, pues representan al vivo lo que quieren demostrar donde se entretiene el ánimo y se espacia y alegra la vista”. El caballero agrega que en su opinión las “de mayor elegancia” que ha “visto en esta tierra son las que pone en sus empresas Gerónimo Rusceli”, para agregar más adelante que “no es justo olvidar las de Micael Angel, particularmente la del Juyzio universal”.

*QUE HE VISTO EN ESTA TIERRA*

Este pasaje (que no ha vuelto a ser impreso desde 1602) es uno de los más acabados documentos que nos ha dejado el temprano humanismo de América sobre materia emblemática. En efecto, ese vergel que el traductor de Poliziano comparaba con el de los feacios, donde jugaba con sus perritos —Tirseo, Dalinda y

Criseida— de tan sabios nombres, ese *hortus deliciarum* en fin, quedaba en la Ciudad de la Paz, fundada hacía menos de medio siglo. Y quien así hablaba con su esposa era un encomendero de indios, probablemente en los últimos años del siglo XVI.

El perulero, venido de su Écija natal en tiempos del Virrey Toledo, se había rodeado de una biblioteca, que si no hubiese asombrado en Sevilla, era deslumbrante en aquella casi última frontera de la civilización occidental. Y, sin embargo, Don Diego Dávalos y Figueroa hizo florecer allí esa arquetípica síntesis renacentista de petrarquismo, platonismo y emblemática que definió el espíritu mismo de las letras del *Cinquecento* italiano para fecundar una Europa ávida y entusiasta, y al fin llegar a las páginas de esta *Miscelánea Austral*, publicada por la primera prensa del Virreinato del Perú en 1602<sup>1</sup>.

#### *ESSA HIEROGLÍPHICA*

Cuando la mujer de Dávalos, Doña Francisca de Briviesca y Arellano, literariamente apodada Cilena por su elocuencia, describe lo que sin duda es un emblema —con su figura (*pictura, icon, imago*) y su mote (*inscriptio, titulus, motto, lemma*)—, lo llama pintura, y su marido se refiere al mismo como jeroglífico.

Pintura, claro, es con toda propiedad el “Juicio Final” de Miguel Ángel, que estos peruleros sólo podían conocer en esas tierras por algún grabado, y de ahí proviene en parte lo que hoy se puede pensar peregrina confusión. Pero no es de asombrar que se relacionasen tan estrechamente emblemas con artes visuales, porque no ha de ser esto pura ignorancia indiana cuando en la siempre civilizada Francia, en 1547, decía el traductor de Alciato: “il aura en ce petit livre (comme en ung cabinet tresbien garny) tout ce qu’il pourra et voudra inscripre ou pindre aux murailles de la maison, aux verrieres, aux tapis, couvertures, tableaux. . . affin que l’essence des choses appartenantes au commun usage soit en tout et par tout vivement parlante et au regard plaisan-

<sup>1</sup> He usado para los textos de la *Miscelánea Austral*, publicada por Antonio Ricardo en Lima, una reproducción fotográfica del ejemplar que se halla en la British Library. El diálogo aludido se encuentra en el Coloquio XXII, fols. 92 r-v. En adelante el número del Coloquio y el de fol. se citarán en el texto; la gran mayoría de los textos estudiados en este artículo no han vuelto a ser impresos desde 1602.

te''<sup>2</sup>. Si Doña Francisca encontraba que el efecto de tales estampas era entretener el ánimo y alegrar los ojos —y esa vista placentera de que habla Le Fèvre no la desmiente— una dama francesa, Georgette de Montenay, había publicado en 1571 sus *100 Emblèmes ou devises chrétiennes* diciendo:

Le simple et doux plaisir de voir et regarder,  
voire en notant d'esprit gentil et fin  
de chaque Emblème et le but e la fin<sup>3</sup>.

La asociación de Dávalos entre jeroglífico, empresa y emblema, aunque más fácil de entender, será más larga de explicar, porque esta relación nos lleva a la génesis misma de la emblemática.

Cierto, en el principio fue Alciato. Pero el propio Alciato había declarado el parentesco de los jeroglíficos con su *Emblematum liber*: “Verba significant, res significantur: tametsi et res quandoque significant, et hieroglyphica apud Orum et Chæremonem, cujus argumenti et nos carmine libellum composuimus cui titulus est Emblemata”. [Las palabras significan; las cosas son significadas; si bien algunas veces las cosas también son significantes, como en los jeroglíficos de Horus y Ceremón, sobre cuyas materias nosotros también compusimos un pequeño libro de versos cuyo título es Los Emblemas]<sup>4</sup>. Así Andrea Alciato creó —posiblemente sin darse cuenta de la novedad— un éxito fulminante al unir los epigramas griegos (“*epigrammata sive emblemata*”)<sup>5</sup> con el modelo de los jeroglíficos de Horapolo, manuscrito greco-egipcio del si-

<sup>2</sup> JEAN LE FÈVRE, trad. del *Emblematum Liber* publicada en Lyon en 1549; de los preliminares sin paginar.

<sup>3</sup> GEORGETTE DE MONTENAY, *100 Emblèmes ou devises chrétiennes*, Lyon, 1571; de la dedicatoria al lector, s.p.

<sup>4</sup> ANDREA ALCIATO, *De rerum et verborum significatione*, Lyon, 1530.

<sup>5</sup> El éxito de sus Emblemas fue extraordinario; como dice PETER DALY: “Alciatus himself has gone over 170 editions” (*The European emblem. Towards an Index Emblematicus*, ed. Peter Daly, Wilfried Laurier University Press, Waterloo, 1980, p. 1). Sobre epigrama y emblema: el mismo Alciato al anunciar su libro se había referido a sus emblemas como epigramas: “Epigrammata, sive emblemata”; véase *Le lettere di A. Alciato*, ed. G. L. Barni, Firenze, 1953, p. 46: “His saturnalibus ut illustri Ambrosio Vicecomiti morem gererem, libellum composui epigrammaton cui titulum feci Emblemata”. Alciato había traducido la *Anthologia palatina cum planudeis*, y como dice MARIO PRAZ, en *Studies in seventeenth century imagery*, 2<sup>a</sup> ed., Roma, 1964, pp. 22-23: “Emblems are. . . things (representations of objects) which illustrate a conceit; epigrams

glo IV o de la primera mitad del siglo V de nuestra era<sup>6</sup>, redescubierto en 1419 y llevado a Florencia para encender el entusiasmo del humanismo europeo desde Ficino y Alberti hasta Durero y el Padre Kircher<sup>7</sup>.

En un libro casi contemporáneo con la *Miscelánea Austral*, el *Cisne de Apolo*, decía Luis Alfonso Carballo:

Quiero darte cuenta Zoylo del principio que tuvieron las ficciones, y el fin para que se inventaron, que con esto quedarás persuadido de la verdad. Las primeras letras que tuvieron los Egypcios muy común cosa es que fueran figuras y señales con que declaravan sus intenciones como agora lo son las insignias, empresas y emblemas. Y a estas figuras con que declaran sus doctrinas y theologías llamavan Hieroglyphicos, que es lo mismo que escripturas sagradas<sup>8</sup>.

Tanto en la mente de Carballo como en la de Dávalos jeroglífico, empresa y emblema eran términos más o menos intercambiables; obviamente los dos últimos también lo eran para Georgette de Montenay a juzgar por el título del libro, *Emblèmes ou devises*, no siendo las divisas otra cosa que empresas<sup>9</sup>. No es de

---

are words (a conceit) which illustrate objects (such as a work of art, a votive offering, a tomb). The two are therefore complementary, so much so that many epigrams in the Greek Anthology written for statues are emblems in all but name"; y aún más categóricamente: "between an Emblem of Alciani and an epigram of the [Paludean] *Anthology* there is a difference only in name". Véase también H. MIEDEMA, "The term emblema in Alciani", *JWC*, 1 (1968), 234-250.

<sup>6</sup> Para ERIK IVERSEN, *The myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition*, Copenhagen, 1961, p. 47, la obra data del siglo IV; para ALBRECHT SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 2ª ed., Munich, 1968, p. 35, es de la segunda mitad del siglo V. Para la obra en cuestión véase G. BOAS, *The hieroglyphics of Horapollo*, New York, 1950; R. WITTKOWER, "Hieroglyphics in the early Renaissance", en *Developments in the early Renaissance*, ed. Bernard Levy, Albany, 1972; CLAUDE-FRANÇOIS BRUNON, "Signe, figure, langage: les hieroglyphica d'Horapollon", en C. BALAVOINE, E. BALMAS et al., *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, 1982, pp. 29-47.

<sup>7</sup> Horapolo: Horus Apolo. Nada se sabe de cierto sobre el autor; en una breve introducción se declara que la obra fue escrita en egipcio por Horapolo de Nilopolis y traducida al griego por un cierto Filipo. La fantasía del Renacimiento atribuyó los *Jeroglíficos* a Horus, hijo de Osiris, rey de Egipto, y hasta al mismo dios Horus; de ahí la mención a Horus en la cita de Alciani. Sobre las diferentes atribuciones véase BRUNON, art. cit., p. 31.

<sup>8</sup> LUIS ALFONSO DE CARBALLO, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, C.S.I.C., Madrid, 1958, p. 107.

<sup>9</sup> La falta de distinción continuó por mucho tiempo y ocurrió en toda

maravillar esta falta de distinción entre unos y otras cuando aun en nuestros días hay estudiosos que no vacilan en afirmar que el emblema no es más que un tipo de empresa<sup>10</sup>. La estructura del emblema es tripartita (está formado por *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio* o *epigramma*) mientras que la de la empresa sólo consta de las dos primeras partes. Sin embargo tal diferencia no debió parecer cosa notable, pues era costumbre hacer seguir la empresa de un comentario en prosa, por lo cual no fue difícil que los lectores del *Cinquecento* equipararan el epigrama del emblema al comentario, sólo que en verso. Por otro lado podían notar claramente la frecuencia con que los mismos motivos reaparecían tanto en empresas como en emblemas.

En realidad la única diferencia básica se halla en su distinto propósito u objetivo. La misma palabra "empresa" indica su carácter personal, individual. Sin necesidad de ir más lejos el *Diccionario de la Real Academia* lo demuestra en sus tres primeras acepciones: "Acción ardua y dificultosa que valerosamente se comienza. 2. Cierta símbolo o figura enigmática, que alude a lo que se intenta conseguir o denota alguna prenda de que se hace alarde, para cuya mayor inteligencia se añade comúnmente alguna letra o mote. 3. Intento o designio de hacer una cosa". Naturalmente *impresa* en italiano significa lo mismo que *empresa* en español. Yves Giraud, en busca de clarificaciones entre *emblème et devise* (empresa), acude con fortuna al traductor francés de Cesare Ripa, Jean Baudoin:

La devise traduit un "programme" individuel, caractérise une personne par les actions qu'elle se propose, alors que l'Emblème est "une peinture servant à instruire et qui sous une figure ou sous plusieurs comprend des avis utiles à toute sorte de personnes"<sup>11</sup>.

El texto del Coloquio XXII de la *Miscelánea* es acabado ejemplo para entender cómo la aparente confusión de términos en ma-

---

Europa, por ejemplo, en Colonia. Gabriel Rollenhagen sin duda debió considerar ambos términos sinónimos al titular su libro *Nucleus Emblematum selectissimorum, quae Itali vulgo Impresas vocant* (1611-1613).

<sup>10</sup> DIETER SULZER, "Zu einer Geschichte der Emblemtheorien", *Euphonia*, 64 (1970), p. 40.

<sup>11</sup> YVES GIRAUD, "Prépositions", en *L'Emblème à la Renaissance*, p. 8, Giraud cita a Baudoin sin mencionar la obra, pero debe tratarse de su traducción moralizada de CESARE RIPA, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hiéroglyphiques des Vertus* (1637).

teria de emblemática se debe más a la mucha familiaridad con su vario material en sus múltiples relaciones de génesis, motivos y forma que a ningún tipo de ingenua ignorancia. En la altiplanicie Diego Dávalos habla de jeroglíficos, emblemas y empresas con la misma propiedad, o impropiedad, que los autores de la ilustrada Europa; y el incipiente humanismo del Alto Perú entiende y aplaude la elegancia de las finas empresas de Ruscelli con un buen gusto no enturbiado por las arduas latitudes coyas.

#### PAOLO GIOVIO: LA PUNA Y EL PAPA

Si en gran parte de su obra el ecijano pone entre paréntesis la realidad de unas Indias que le dieron hogar y fortuna, en muchas ocasiones dialoga con su Cilena sobre la geografía, la fauna y flora, y las varias curiosidades americanas que le llamaron la atención en los largos años de su exilio. Entre estos textos ninguno revela el alma del encomendero humanista tanto como las extraordinarias razones que da del clima de la puna. En el Coloquio XXXV Cilena se queda muy contenta de la explicación que acaba de oír del sabio Delio —nombre poético de Dávalos— en respuesta a su pregunta de por qué “en la puna muestra tanto calor el sol, que se tiene ya por dicho vulgar «Quema como sol de puna»” (159v). Según Dávalos la causa “es rescivir la puna los rayos del Sol luego que salen de la media región [muy fría] donde se fortificaron, pues si la yesca que enciende el Sol passando por la redoma de agua no estuviese en conveniente distancia, cierto es que no se encendería” (160r). La comparación implícita entre la puna y la yesca no resulta forzada justamente por ser ambas tan ardientes, pero la alusión a la redoma de agua (algo cristalino y redondo) lo sería si de inmediato no nos informara el mismo Delio del indudable origen de su imagen:

Del effecto que los rayos del Sol hazen passando por lugares estrechos y fríos se valió para una empresa el Papa Clemente Séptimo poniendo una Bola de Cristal con muestra de los rayos del Sol que passavan por ella, y de la otra parte yesca encendida, mas haze de advertir que estos rayos encienden fuego en todas las materias aptas para recibirlo, mas no en las cosas puramente blancas, por lo qual dezia la letra [el lema o mote de la empresa] “Lo blanco no se ofende”. De esta empresa hazen memoria Hierónimo Ruscelli y Paulo Iovio, y ambos la declaran assí, que aquel Pontífice quiso

mostrar con esta empresa que la sinzeridad y cándida pureza de su ánimo no podía ser ofendida de maliciosos intentos, y afirman averla fabricado quando sus enemigos (en el tiempo del Papa Adriano Sexto) se conjuraron contra él para quitarle la vida. Y últimamente dize el Iovio que esta empresa fue inventada por Dominico Buoninsegni, Florentino, Thesorero del mesmo Papa Clemente, el qual philosophando sobre las cosas de naturaleza alcanzó que los rayos de el Sol, passando por una bola de cristal se fortifican y unen de tal manera que queman qualquiera materia apta para encenderse, fuera de las cosas perfectamente blancas, como lo declara el mote, del qual se infiere que se hallava libre de las culpas que sus enemigos le ponían y podían poner, y assí no temía ser offendido dellos (XXXV, 160r).

Dávalos ha usado, para explicar el clima de la puna, información de los comentarios de dos libros de empresas célebres, el de Ruscelli y el de Giovio. Semejante tipo de asociación —hoy impensable— indica muy a las claras una *forma mentis* moldeada por el contacto habitual con la literatura emblemática que cundió en la sociedad letrada de la época en toda Europa. La *Miscelánea* es prueba de que también llegó a este último confín de la cultura de Occidente. La originalidad de tal asociación cobra hoy valor excepcional por lo nuevo de una visión que en un solo párrafo logra sintetizar la realidad cotidiana del ardiente sol del altiplano con una empresa del más acendrado calibre humanista, preñada de necesarias connotaciones simbólicas e históricas que, además, Dávalos no deja de lado en absoluto. Si el ecijano hubiese hecho este tipo de comparación en referencia a alguna región, como la Arcadia, de vetusta prosapia en las letras occidentales, nadie se asombraría. Pero la puna era territorio virgen, ajeno a cualquier asociación simbólica en el *mundus significans* del humanismo europeo. Por eso la visión de Dávalos crea, sin saberlo, este pequeño milagro. Sus ojos, entrenados en la contemplación emblemática, al considerar la puna visualizan una empresa y superponen sobre la geografía virgen la divisa simbólica. Entonces el encomendero extrae de los magros contenidos científicos del comentario una hipótesis que le explique un fenómeno natural de la realidad americana. Así, en el alambique de su mente se destiló esta síntesis inédita del humanismo renacentista con la ardiente desolación puneña; esta conjunción única de dos realidades que para unirse exigían la rara circunstancia de una mirada que pudiera abarcar a ambas con idéntica familiaridad y, por ello, sin asombro.

Los libros de emblemas y de empresas, además de conformar

su visión general de un fenómeno dado, ofrecieron a Dávalos abundantísimos materiales para enriquecer tanto su prosa como su verso. Considerando por ahora solamente este pasaje sobre la empresa de Clemente VII notará el lector su casi total dependencia del texto de Giovio:

L'impresa di papa Clemente, che si vede dipinta in ogni luogo e fu trovata da Domenico Buoninsegni, fiorentino, suo tesoriere, il quale volontiere ghiribizzava sopra i secreti della natura e ritrovò che i raggi del sole trapassando per una palla di cristallo si fortificano talmente e uniscono secondo la natura della prospettiva, che bruciano ogni oggetto, eccetto le cose candidissime. E volendo papa Clemente mostrare al mondo che'l candore dell'animo suo non si poteva offendere dai maligni, né dalla forza, usó questa impresa quando i nemici suoi al tempo d'Adriano gli congiurarono contra per togli la vita e lo stato e non ebbero allegrezza di condurre a fine la congiura. . . e l'impresa riusciva magnifica e ornatissima perché v'entravano quasi tutte le cose c'hanno illustre apparenza e la fanno bella, come fu detto da principio, cioè la palla di cristallo e il sole, i raggi trapassanti, la fiamma eccitata da essi in un cartoccio bianco col motto *Candor illaesus*<sup>12</sup>.

La *Miscelánea* sigue el texto de Giovio muy de cerca, pero el hecho es índice de la aprobación de Dávalos más que de su docilidad. El ecijano pone en boca de Cilena su juicio sobre la divisa del Papa: "Curiosa y elegante empresa fue esa". Cosa muy distinta se podía leer en Giovio, quien después de mencionar el lema declaraba de inmediato que la tal empresa "siempre fu oscura a chi non sa la proprietà sudetta, di sorte che bisognava che noi altri servitori suoi l'esponessimo ad ognuno e rendessimo conto di quel che aveva voluto dire Buoninsegni e di quel che Sua Santità disegnasse d'esprimere, il che si deve fuggire in ogni impresa". Dávalos, que ha traducido casi íntegro el pasaje de Giovio, no sólo pasa por alto estas razones, sino que añade la nota laudatoria en el mismo punto donde el italiano había heho su crítica bien explícita.

La alusión a la empresa de Clemente VII nos agrega el libro de empresas de Giovio a las muchas fuentes italianas que fueron formando la taracea textual de la *Miscelánea*. Pero de este tipo de

<sup>12</sup> PAOLO GIOVIO, *Dialogo dell'impresse militari e amorose*, ed. Maria Luisa Doglio, Roma, 1978, pp. 66-67. La obra de Giovio fue publicada póstumamente en 1555, en Roma.



libros ninguno alcanzó en la obra la importancia de aquél que su autor juzgó entre todos el más elegante: *Le Imprese Illustri con esposizione et discorsi del S. Ieronimo Ruscelli*<sup>13</sup>. Razón sobrada tenía Dávalos, pues es éste un libro de impresión pulcra, hermosamente ilustrado con cada divisa en el más fino diseño, y donde cada empresa de personalidades célebres está explícita en detalle, símbolo por símbolo, tanto en relación con la empresa particular cuanto por sí mismo, todo con derroche de cifras e incluyendo poemas de autores famosos y hasta recónditos. Dávalos supo explotar una mina semejante a las mil maravillas, tanto en prosa como en verso.

#### LE IMPRESE ILLUSTRIT: LA TRADUCCIÓN LITERAL

Puesto que en otra oportunidad he atendido a la deuda de la prosa de la *Miscelánea Austral* con la obra de Ruscelli<sup>14</sup>, ahora me limitaré a señalar su impronta en la producción poética del perulero. Baste aquí decir que hasta el Coloquio XXIII Dávalos había escrito un diálogo de amor; en ese punto se introducen los textos de las *Imprese Illustri* y éstos transforman el coloquio platónico en *Miscelánea*, dándole así a la obra su carácter definitivo.

Aunque Dávalos y Figueroa a veces, como en el caso de Giovinio, declara sus fuentes sin ambagues, son sobradas las ocasiones en que las escamotea, seguramente para alardear de una erudición que le exigía su inseguridad de indiano. Tal ocurre cuando decide admirar a Cilena —y a los lectores del libro— con su dominio del difícil latín de las *Metamorfosis*. Después de una larga disquisición sobre las propiedades de ave fénix (tomada de las *Imprese Illustri*, aunque ocultando la fuente) declara muy al desgaire: “Bolviendo a nuestro intento, digo que assí mesmo se prueva no quemarse la Fénix en unos versos de Ouidio. . . Ellos son pocos, con lo qual y con ser verso suelto los podré yr traduziendo con facilidad”. Dávalos nos engaña, porque no está traduciendo directamente del texto latino (*Metamorfosis* XV, 391-407), como sus palabras sugieren, sino de versos “molto felicemente tradotti in lingua italiana da Celio Magno”, como nos informa Ruscelli (II,

<sup>13</sup> He consultado dos ediciones de las *Imprese* de Ruscelli, ambas publicadas en Venecia, la de 1572 y la de 1584; la paginación de las citas corresponde en este caso a esta última.

<sup>14</sup> ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la “Miscelánea Austral”*, Tamesis Books, London, 1985, pp. 112-113.

ii, 142v). De ahí la facilidad de nuestro ecijano, cuyo deseo de aparentar erudición —tan propio de la época— lo ha llevado una vez más a esconder su verdadera fuente, para fingir un dominio de la prestigiosa lengua clásica que no creo poseyese. Manejaba el italiano en verdad admirablemente, y su traducción de la traducción de Celio Magno es a la vez elegante y literal:

Sola una ave se ve que se renueva  
y reproduce de su fuerça propria,  
Phénix se llama, en Siria se alimenta  
no de yerva o semillas, mas de encienso,  
licor o xugo de oloroso ammomo.  
Esta en el fin de los quinientos años  
bolando sube sobre un elce umbroso  
o de la tremolante y alta palma,  
donde con uñas y con pico fuerte  
fabrica y traça el venturoso nido.  
Añade nardo, cinammomo y mirra;  
assí lo acaba, sobre el qual se pone,  
y en la dulce fragancia da la vida.  
Es fama que de allí para otros tantos  
años vivir, de los paternos miembros  
nasce y se cría el noveguelo pollo.  
Pues ya como en robusta edad se sienta  
para poder llevar el grave peso  
de los compuestos ramos, pio y grato,  
o del sepulchro haze dulce carga;

y por el ayre a la ciudad de Apolo  
lo lleva, y junto a las sagradas puertas  
del riquísimo templo allí lo pone.

Un augel solo v'è che si rinova  
e riproduce del suo proprio seme,  
Fenice in Siria detto, a cui dan cibo  
non biada o erbe, ma di puro incenso,  
lacrime e succo d'odorato amomo.  
Questa, poi che cent'anni ha cinque volte  
vivendo corsi sopra un'elce ombrosa  
o d'una palma tremolante in cima;  
con l'unghie e'l duro rostro à se compone,  
gia vecchia e stanca il fortunato nido  
di nardo ad un con cinammomo e mirra  
costrutto un rogo, a qual sopra si pone,  
e fra gli odor sua lunga età finisce.  
Quindi è fama che eletto ad altrettanti  
anni varcar, de le paterne membra  
nasca di nuovo un pergoletto augello,  
il quale come in robusta età si sente  
atto a peso portar del grave nido  
disgrava gli alti rami, e grato e pio  
de la natia sua culla e del paterno  
sepulcro insieme a se fa dolce soma,  
che poi per l'aere a la Città del Sole  
giunto davanti a le sacrate porte  
del gran tempio di lui depone e lascia.

Es ésta la única oportunidad en que Dávalos usa el verso suelto, aunque naturalmente sabía que se había usado en nuestra lengua desde Garcilaso y Boscán; el suyo —muy bien tornado, por cierto—, le fue dictado como es obvio por los versos de Celio Magno. Como puede verse en la confrontación textual Dávalos en este caso ha seguido rigurosamente el modelo, como Fray Luis exigía de la traducción justa, “sin añadir ni quitar sentencia y guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire”<sup>15</sup>.

Otra traducción no menos ajustada es la que ofrece de un poema que también encontró entre las páginas de las *Imprese Illustri*<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> *Poesías de Fray Luis de León*, S.A.E.T.A., Madrid, 1955, p. 435. Dávalos ha dejado de traducir sólo un verso de Celio Magno (XXIII, 94v).

<sup>16</sup> En la ed. de 1572, pp. 102-103.

Se trata de un soneto bilingüe en italiano y latín de carácter claramente emblemático:

Amigo, mira bien esta figura  
cuyo ser en tu mente esté guardado  
y serás de gran fruto aprovechado  
mirando el beloz buelo y su echura.

Esta es la rueda instable de ventura  
que jamás en un punto se a afirmado  
mas siempre muda sin cessar su estado  
baxando al alto, al baxo dando altura.

Mira en lo excelso el uno ya subido  
y al otro que baxando le arruyna,  
otro en lo baxo ya del bien privado;

el quarto que a la cumbre se avezina  
y subirle sus obras an podido  
según orden, razón y ley divina.

Amico, mira ben questa figura  
et in arcano mentis reponatur,  
ut magnus inde fructus extrahatur,  
considerando ben la sua natura.

Amico, questa è ruota de ventura,  
quae in eodem statu non firmatur,  
sed casibus diversis variatur  
e quale abassa, e quale pon in altura.

Mira che l'uno in cima è già montato,  
et alter est expositus ruinae;  
e'l terzo è in fondo, d'ognio ben privato;

Quartu ascendit iam. Nec quisquam sine  
ragion di quel ch'oprando ha meritato  
secundum legis ordinem divinae.

(XII, 45r-v)

En este caso Dávalos ha sido escrupuloso en detallar sus fuentes, creo que debido a que la prosa del Coloquio XII no depende en absoluto de las *Imprese*. “En las empresas de Hierónimo Ruscelli (entre las demás elegantísimas que tiene) está una de una rueda con quatro hombres figurados en ella —uno en lo supremo, otro en lo ynfimo, otro que camina para lo alto, y otro que se va precipitando— al pie de la qual está un soneto en lengua latina y en la toscana, hecho por Lorenço de Medicis<sup>17</sup>, elegante poeta, que significa y muestra ser aquélla la rueda de la fortuna y su natural inconstancia, y dize assí. . .” (XII, 45r). Da en este punto —cosa excepcional en la *Miscelánea*— el texto original del poema que de seguido traduce. Lo hace nuevamente con la literal escrupulosidad que exigía Fray Luis y que demanda lo que John Dryden llamó *metaphrase*, es decir, seguir el modelo “word for word and line by line”<sup>18</sup>. Sin duda Dávalos se acogía al rigor de este tipo de traducción al declarar que “el traducir es pelear en lugar estrecho y peligroso, que no permite echar paso atrás ni adelante, aunque sea para mejorarse, lo que no tiene el componer” (V, 17r).

<sup>17</sup> JOSEPH FUCILLA, en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, p. 226, aclara que el autor del soneto es Lorenzino de Médicis.

<sup>18</sup> En su “Preface to the translation of Ovid’s Epistles”, *Essays of John Dryden*, ed. W. B. Ker, Oxford, 1900, t. 1, pp. 237-243.

El carácter emblemático del poema es indudable. No porque Dávalos hable del mismo como parte de una empresa porque, en realidad, no lo es. En el Libro II, Parte III de las *Imprese Illustri* al comentar la de “Carlo, Arciduca d’Austria”<sup>19</sup>, Ruscelli discute el motivo de la rueda de la Fortuna, y para ilustrarlo agrega “sopra qual ruota ritrovandomi un sonetto fatto de Lorenzo de Medici. . .” con la *pictura* que describe Dávalos. El soneto en cuestión funciona como epigrama de un emblema cuyo mote sería naturalmente *Fortunae rota*<sup>20</sup>. La *imago* tiene larga tradición medieval, siendo idéntica a las representaciones de la rueda emblemática con cuatro figuras humanas sobre ella en los cuatro momentos de su fatídico giro: *Regnabo, Regno, Regnavi, Sum sine regno*<sup>21</sup>.

Aunque Ruscelli le ofrecía dos motivos —ambos importantes— del tema de la Fortuna, Dávalos prefirió quizá el más tradicional, y de seguro el más pesimista, si bien él había sido hombre afortunado gracias a la feliz comunicación de Fortuna y Venus<sup>22</sup>. Es muy probable que esta preferencia —subrayada por el absoluto silencio en que pasa por alto la empresa del Archiduque— se deba a circunstancias históricas bien definidas, que en el hogar de Dávalos debieron tener siempre candente actualidad. En Perú, después de la suerte que corrió Gonzalo Pizarro y otros con pretensiones semejantes, *Audaces Fortuna juvat* tenía que ser de necesidad

<sup>19</sup> La figura de la empresa del Archiduque es una mujer desnuda sobre una esfera (la Fortuna), con el *titulus* “*Audaces juvo*”. Puesto que la figura está de pie entre ambas palabras el lema debe entenderse como *Audaces Fortuna juvat*, mote muy frecuente en la heráldica medieval y renacentista. Es una empresa en alabanza de la audacia en la iniciativa personal, y muy distinta a la temática que discute Dávalos.

<sup>20</sup> Por ejemplo en JEAN COUSIN, *Liber Fortunae*, 1568, CXVII: “*Fortunae rota*”.

<sup>21</sup> Para la rueda de la Fortuna como rueda de la Vida véase MARY-VONNE PERROT, *Le symbolisme de la roue*, Paris, 1980. Aún es útil HOWARD PATCH, *The goddess Fortuna in medieval literature*, Cambridge, MA, 1927. Sobre Fortuna en la emblemática, véase LUCIE GALACTÉROS DE BOISSIER, “Images Emblématiques de la Fortune. Éléments d’une typologie”, en *L’Emblème à la Renaissance*, pp. 79-125.

<sup>22</sup> Véase cap. 3 de mi *Petrarquismo peruano*, donde se explica cómo, gracias al matrimonio con Doña Francisca, Dávalos consiguió llegar a la cima de la sociedad colonial, es decir, ser encomendero, o como se llamaban en el Perú, “feudatario” de indios. En el mismo cap. véanse las noticias sobre la vida del primer marido de Doña Francisca, Juan Ramón, gallardo campeón de la Corona en las varias rebeliones de los encomenderos peruanos. Sus luchas en contra de los rebeldes quedaron bien documentadas en las crónicas de la época.

lema tanto desprestigiado cuanto peligroso.

Si tal preferencia de Dávalos puede ser sintomática de un momento histórico peruano, su elección de este soneto en particular ilustra su inclinación hacia el pensamiento emblemático. La Fortuna, uno de los grandes temas de Occidente, lo es, naturalmente, también de la emblemática. El poema, sin embargo, no es simplemente emblemático por su tema, puesto que éste, siendo de inmenso alcance, no puede reducirse exclusivamente a ningún género. Es emblemático por su característica demanda de visualización: "Amigo, mira bien esta figura". Tal es el comienzo típico de estos sonetos que son o funcionan como epigramas de un emblema. Por ejemplo, en la *Emblematum centuria* de Julius Zingref (Heidelberg, 1616) bajo el emblema XCIV "Rota volvitur aevi", puede leerse la *subscriptio* que comienza: "Contemplant icy haut la roue de Fortune". Sigue, en este caso y en el de Medici-Dávalos, una imagen que traslada en palabras la figura del emblema.

Cuando se trata de un emblema propiamente dicho, o sea, cuando tanto el elemento plástico como el verbal están presentes ante el lector, éste percibe antes la *pictura*. Este fenómeno, que Schone llamó "la prioridad de la pintura"<sup>23</sup>, se confirma una vez más en el pasaje en que Delio describe primero el dibujo de la rueda "al pie de la qual" se encuentra el soneto que traducirá, demostrando así la prioridad del elemento visual en la secuencia de su propia percepción.

El poema emblemático, cualquiera sea su temática, tiene que contener una imagen verbal que potencialmente pueda ser transformada en la *pictura* de un emblema o que, como en este caso, describa una ya existente. Es decir, la característica *sine qua non* de este tipo de poema radica en su capacidad de ser traducido de ícono verbal en ícono visual<sup>24</sup>; poemas que deben ser leídos "literal y visualmente, e interpretados según la tradición emblemática"<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> A. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 26.

<sup>24</sup> W. K. WIMSATT en un libro dedicado a la imagen romántica, *The verbal icon*, University of Kentucky Press, Lexington, 1954, da una definición útil de ícono verbal que puede ayudar a la comprensión de la naturaleza del poema emblemático: "The verbal icon. . . in its more usual meaning refers to a visual image. . . The verbal image which most fully realizes its verbal capacities is that which is not merely a bright picture. . . but also an interpretation of reality in its metaphoric and symbolic dimensions", p. x.

<sup>25</sup> PETER DALY, *Literature in the light of the emblem*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, 1979, p. 68.

## EL ÁGUILA O LA TRANSFORMACIÓN DEL SUBTEXTO

Hemos visto cómo Dávalos ha usado el material que en tanta abundancia le ofrecían las *Imprese Illustri* para traducirlo literalmente, ya ocultando, ya indicando su fuente. Pero no fue éste el único modo en que la obra de Ruscelli fecundó la poesía de la *Miscelánea*. En el Coloquio XXV puede leerse una discusión sobre el águila, donde Dávalos finalmente nombra las empresas a las que tanto debe en ocasión de “un soneto que hizo Unico Aretino, Señor de Nepe, a una señora casada a quien él llamava ingrata. . . [a quien] Hierónimo Rusceli alaba de honesta, hermosa, sabia y otras muchas partes. Cilena: ¿Y qué intento muestran esos versos? Delio: Dize que assí como el águila no admite por hijos los que no miran al sol, él no creía que esta señora le amasse si no condescendiese en todo con su desseo, sin eceptar parte alguna” (101v). El soneto que Dávalos compuso basado en el texto que le ofrecían las *Imprese* es el siguiente:

Los hijos mira el águila en su nido  
y aunque a su ser los halla semejantes  
haze que miren a los rutilantes  
rayos de Phebo cuando más luzidos;

y al que conosce menos atrevido  
por flaca vista, luego penetrantes  
picadas echa de entre los constantes:  
justa razón de ser aborrescido.

El mesmo examen hago yo, cuytado,  
acá en el pecho de mis pensamientos,  
en esta ausencia do viviendo muero;

pues al que siempre en voz no está ocupado  
para aliviar mis ásperos tormentos,  
lo aborrezco, desprecio, y no lo quiero.

El soneto italiano a que Dávalos se refiere aparece también en las *Rime Diverse* de Giolito (1545), antología que el perulero conocía sobradamente. Allí se encuentra con muy pocas variantes, pero atribuido a Ariosto. Ruscelli comenta tal atribución, para dar la autoría a Unico Accolti Aretino, Signor de Nepe, “il quale sonetto fu poi da alcuni tolto in falo, come soul farsi molto spes-

so, & atribuito a Ludovico Ariosto''<sup>26</sup>, por lo cual no pueden caber dudas de que Dávalos toma de Ruscelli este subtexto:

Ben che simile sieno e de gli artigli  
e del capo, e del petto e de le piume,  
se manca lor la perfetton de lume  
riconoscer non vuol l'aquila i figli.

Perche una parte che non gli simigli  
fa che non esser sue l'altre presume,  
magnanima natura, alto costume,  
degnò onde essemplio un saggio amante pigli.

Che la sua Donna sua creder che sia  
non dè, s' à pensier suoi, s' à desir suoi,  
s' à tutte voglie sue, non l'ha conforme.

Pero non siate in un da me difforme  
benche mi si confaccia il più di voi,  
ò nulla ò vi convien tuta esser mia.

En este caso el ecijano transforma el modelo completamente. Es de entender, sin embargo, que declare su fuente, pues de oírse el soneto de Unico Aretino por debajo de la voz de Dávalos ésta cobra su auténtico sentido, justamente por el modo en que altera el subtexto. Ya en los cuartetos, que encierran el ícono verbal, Dávalos se aparta de la traducción rigurosa que observamos en el apartado anterior. Si esto fuese una traducción se trataría más de la *paraphrase* de Dryden, cuyo intento es trasladar el sentido más que cada una de las palabras. Pero al llegar a los tercetos se puede comprender claramente que lejos de traducir el subtexto, subvierte su significado. El poema del italiano exige una total entrega de la dama a todo lo que el amante sea, piense o desee, y de no ser así el amante-águila (e implícito Sol donde debe estar fijada siempre cada mirada de la amada) rechazaría como suya a la dama-polluelo: "o nulla o vi convien tutta esser mia". Al feminista encomendero —autor de la "Defensa de Damas", recordémoslo— debieron repugnar tales sentimientos; y entonces cierra su imitación transformadora invirtiendo admirablemente el significado del subtexto: el amante-águila aleja de su pecho, como hijo extraño, todo pensamiento suyo que pueda distraerlo

<sup>26</sup> *Imprese Illustri*, 1584, II, ii, 191 r.

de la pena amorosa, o sea, todo pensamiento que no trate de su señora (el Sol a donde deben dirigir la mirada todos sus pensamientos-polluelos).

Este motivo del águila y sus crías fue también muy popular entre los emblematistas. Así en los *Emblemas* de Hernando de Soto encontramos uno con la *pictura* del águila con su cría, el lema *Te ipsum, de te ipso/A ti mesmo, de ti mismo* y el siguiente epigrama:

<p>Al sol que apunta a salir saca el Águila a sus hijos, a ver si con ojos fixos pueden su luz resistir. Luego al que la ha resistido, por hijo suyo conoze,</p>	<p>mas al otro desconoce, y le arroja de su nido. Tal en el profundo abismo del humano pensamiento, ha de hallar conocimiento cada uno de sí mismo<sup>27</sup>.</p>
--	--

Como se verá, con el mismo motivo el emblematista podía construir muy distintos argumentos. Lo que los tres poemas tienen en común es esa fundamental característica emblemática de contener a su comienzo una imagen claramente visualizable, o para decirlo en otras palabras, un emblema verbal. Las cuartetas de Soto son en efecto el epigrama de emblema completo, con su figura correspondiente. El soneto italiano y el español no son emblemas propiamente dichos, careciendo ambos de representación plástica pero, de tenerla, ambos hubieran podido usar una lámina idéntica a la que ilustra el emblema de Hernando de Soto: Es decir, ambos sonetos son claros ejemplos de emblema verbal, contruidos como tales, con una imagen fácilmente visualizable al comienzo —que funciona a modo de *pictura*— y una explicación final, propia del epigrama.

#### POEMA EMPRESA: EL SANTO COMO HALCÓN

Dávalos escribió solamente tres poemas religiosos: dos al Padre Francisco de Borja, y el tercero una muy afortunada traducción de “Las lágrimas de San Pedro”, de Tansillo. El Duque de Gandía aún no había sido canonizado cuando Dávalos compone sus sonetos, pero su santidad era bien conocida a través de *La Vida del Padre Francisco de Borja, tercer General de la Compañía de Jesús*, del Padre

<sup>27</sup> *Emblemas moralizadas de Hernando de Soto* (Madrid, 1599), ed. facs. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1983, p. 77 r.



Ribadeneyra, publicada en 1592. De 1594 a 1596 aparecen además tres ediciones de su Trilogía de Vidas, Loyola-Laínez-Borja. Con esto dicho puede entenderse fácilmente el contexto del diálogo que sostuvieron Cilena y Delio sobre el tema:

Cilena: Grandes muestras de santidad se cuenta de la [vida] del Duque, y basta para calificarlas todas el aver dexado sus estados, hijos y familia, y sacrificándose a la estrechez de la religiosa Compañía, dél escogida para conseguir su intento. . . Delio: Muy discretamente lo consideráis, y aun según esso en su Vida he leydo, fue inspiración divina el tomar el Duque este hábito. . . Y pues gustáis de saber sus estatutos [los de la Orden], fácil será conseguirlo leyéndolos en la Vida del Padre Ignacio, su fundador y patrón. Cilena: A cada punto conozco de nuevo que del Cielo fue la elección que el buen Duque y Padre Francisco de Borja hizo, donde se consiguieron dos efectos maravillosos, el uno de su exemplar y maravillosa vida, y el otro levantar, adornar y calificar esta Orden tan en su principio. Delio: Yo leí su Vida, escrita con dulces y elegantes discursos por el Padre Ribadeneyra de su propia Orden, de que quedé tan aficionado que lo quise mostrar en dos sonetos que en su alabanza hize'' (XXXIV, 152v-153r).

De los dos sonetos aquí hemos de atender solamente al segundo, un poema emblemático según las características que acabo de señalar:

El sacre illustre, que del alto buelo  
do libre estava puesto y colocado,  
del grande Caçador siendo llamado  
a pocos gritos acudió al señuelo.

Era del aire, y abatióse al suelo,  
cudicioso de verse descargado  
del peso que lo tiene remontado,  
y que le impide la subida al Cielo.

Y para levantarse con presteza  
puntas tomó de ayuno y disciplina,  
cortando el viento de sus vanidades;

y en premio de esta cruz y la riqueza  
que en el siglo dexó, de la divina  
goza y ha de gozar eternidades.

La imagen verbal, presentada como de costumbre al principio del poema, es la de San Francisco como halcón de Dios que se abate ante la llamada de su dueño, el Gran Cazador. La comparación proviene, de seguro, de la *Vida* del Padre Ribadeneira, donde en el capítulo V se habla de la mucha afición que tenía por la caza el Marqués de Lombay y Duque de Gandía:

La recreación de que gustaba era la caza de halcones, y era tanta su habilidad y buen ingenio en hacer los halcones de su propia mano, que pudiera muy bien ganar de comer por sola esta habilidad. . . Pero andando el tiempo, como Dios iba labrando al Marqués y comunicándole más su espíritu, y amaba la caza para aprovechamiento espiritual, y para gozar más de la soledad y libertad del campo, y tener más ocasión de contemplar y conocer al Criador en sus criaturas, y por las cosas visibles subir a las invisibles y eternas. . . Porque unas veces consideraba la sabiduría y poder de Dios que, por una parte, había dado tal naturaleza a aquellas aves que vuelan tan alto, y con la libertad y ligereza que el mismo Señor les dio se pierden de vista; y por otra ha dado tanto señorío sobre ellas al hombre que las trae a su mano y las priva de su natural libertad, y siendo tan bravas las domestica y las envía sueltas por esos aires, como soldados suyos, para que le prendan u maten otras aves bravas y mayores, y se las den cautivas en sus manos, y alcanzada la victoria ellas mismas se le vuelvan a la prisión. Y de aquí sacaba el señorío que tenía el hombre sobre todos los animales antes que pecase, y con cuánta razón le perdió por el pecado. . . Pero en lo que más se ejercitaba era en su propia confusión; porque cuando consideraba que un ave indómita por su naturaleza, con un poco de regalo que el hombre le hace, se amansa y se le viene a la mano, y le sirve y le recrea, aunque la ate y prenda, con capirote le quite la vista de los ojos, humillábase y confundíase considerando que siendo el hombre criado de Dios, manso y tratable, y sin alas para volar ni pies para podersele escapar, todavía se le huía, sin que tantos regalos y beneficios fuesen parte para domesticarle y volverla a su mano<sup>28</sup>.

Sin duda este pasaje hizo recordar a Dávalos la empresa de Ricardo Scellei, "Prior de Inghilterra", en las *Imprese Illustri*, donde contra un fondo de montañas se ve un árbol con un halcón, y otro volando, diciendo el lema en español: "Fe y Fidalguía" (libro III, 274v). Dice Ruscelli en el comentario: "Di maniera che conoscendosi questo genero fi Falconi esser naturalmente osservatori

<sup>28</sup> PEDRO DE RIBADENEYRA, *Historias de la Contrarreforma*, BAC, 1945, p. 640.

d'ordine, di tanto rispetto a la sua specie & così generoso. . . è cosa che viene molto a proposito eh'un cavaliero. . . essendo massimamente tale che le sue opere lo fan conoscere al mondo per così gran mantentore della disciplina Catolica. . . e di così magnanima fedeltà che per non abandonar la Chiesa ha voluto lasciar le sue possessioni et quello che avea di vivere" (274v-275r). El pasaje de la *Vida* de Francisco de Borja no establece un claro símil entre el santo y el halcón. Creo que el salto simbólico que le permitió a Dávalos construir su soneto como una empresa verbal del Duque de Gandía fue impulsado por esta divisa de Ricardo Scellei, ya que cuanto de él dice Ruscelli puede aplicarse a Borja, haciendo del Duque cazador halcón de Dios. Es muy posible que también las *Imprese* hayan influido para que Dávalos favoreciera el sacre sobre otros tipos de halcón, pues Ruscelli declara que "gli Antichi celebrano il Falcone per ucello sacro. . . il nostro Virgilio [lo llamó] Sacer Ales", palabras que seguramente hicieron que Dávalos relacionara *sacre* con *sacro-sacer*. Y aún hay más; Ruscelli continúa su comentario de la empresa de Scellei con un soneto, sin autor declarado, en cuyo segundo cuarteto se lee:

E quando vien dal sou Signor lasciato  
scioltó volar per qual voglia Emispero,  
per sou honor quantunque sia altero  
non manca di tornar al pugno usato.

Sería imposible para Dávalos, y de hecho para cualquiera que conociese la vida del Duque de Gandía, no relacionar la empresa de Scellei tanto como este soneto con el santo jesuita. De hecho, el soneto de la *Miscelánea* es una perfecta divisa verbal, que los jesuitas hubiesen, sin duda alguna, aplaudido.

El poema emblemático con su exigencia de visualización no podía ser ajeno a la Orden que como ninguna otra supo asimilar para sus fines el arte emblemático. Tanto esa visualización que aconsejaban los ejercicios ignacianos (la "composición de lugar") como el concepto del mundo al que brevemente alude Ribadeneira ("conocer el Criador por sus criaturas, y por las cosas visibles subir a las invisibles"), todo llevó a que la Compañía de Jesús hallara en los emblemas un medio a la medida de sus fines y de sus necesidades de expresión espiritual<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> No creo que los jesuitas se hayan servido de la emblemática por puro afán propagandista, como parece sugerir MARIO PRAZ, *op. cit.*, p. 169. Claro

Al fin y al cabo, todo este mundo de la emblemática, desde los jeroglíficos de Horapolo a los emblemas jesuitas, respondía a una visión del mundo que los humanistas del siglo XVI y los hombres del barroco habían heredado del simbolismo medieval. Es esta larga tradición de pensamiento analógico la que permitió a Dávalos ver en la empresas italianas una red de relaciones y significados múltiples para ser trasladados, transformados y recreados en su palabra poética. La rueda de la fortuna, el fénix, el águila y el halcón eran signos y figuras de una realidad trascendente, polifacética y universal, que en ellas podía ser contemplada como en un espejo. El encomendero de La Paz, sin saberlo, repetía las viejas verdades de Alain de Lille:

Omnis mundi creatura  
quasi liber et pictura  
nobis est et speculum<sup>30</sup>.

La *Miscelánea Austral*, este extraño libro donde por una vez confluyeron en América el diálogo platónico, el Cancionero petrarquista, los libros de empresas italianos, los de emblemas españoles<sup>31</sup>, las Vidas de Santos jesuitas y la corografía americana, a su modo también ha de ser para nosotros signo y pintura de un mundo que en la síntesis humanista creyó encontrar su mejor espejo, y donde el encomendero de indios quizá nos heredó sus espejismos.

ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ  
State University of New York, Albany

---

que también usaron emblemas de ese modo, pero era una propaganda que respondía a una auténtica necesidad espiritual y cuyo medio reflejaba perfectamente el espíritu de la Orden.

<sup>30</sup> *Apud* ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, F.C.E., México-Buenos Aires, 1955, p. 448.

<sup>31</sup> Dávalos también conoció libros de emblemas españoles, lo que será objeto de mi próximo estudio.