



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LETREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE LETRAS

Facultad de Letras
Departamento de Historia del Arte y la Música
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

**EMBLEMAS DEVOCIONALES: “NORTE DE
YDIOTAS” DE FRANCISCO DE MONZÓN
(1563)**

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2020-2021

Grado en Historia del Arte

Autor: Josu Mendaza Riaño

Tutor: Jesús María González de Zárate

RESUMEN

Este estudio se basa en el análisis del libro escrito por Francisco de Monzón publicado en Lisboa en 1563 llamado “Norte de Ydiotas”. Este tratado no ha sido muy estudiado, y las principales fuentes bibliográficas han abordado el libro desde posiciones cercanas al campo literario. Esta obra está formada por ocho imágenes con textos, componiendo un recorrido devocional metódico, y ha sido vinculada con el mundo de la emblemática.

El profesor Pierre Civil, en el estudio sobre el “Norte de Ydiotas”¹ que hemos seguido como principal fuente para realizar este trabajo, nos advierte en la introducción del mismo, que él no entrará en las implicaciones artísticas del libro de Monzón, y que eso podrá encontrarse en otros lugares, en obras antiguas, recientes o futuras². Por tanto, con este trabajo pretendemos descubrir las implicaciones artísticas de las que hablaba Civil, es decir, conocer los caracteres específicos y su relación con determinadas fuentes literarias³ o artísticas de las imágenes que componen el libro “Norte de Ydiotas”. Por tanto, nuestro objetivo es abordar desde el campo de la iconografía, o más concretamente, desde la historia de los tipos iconográficos, el estudio de los ocho grabados que componen este libro.

Esta forma de comprender el arte, más cercana a la historia de las imágenes que al formalismo, empezó a interesarme en las clases de Iconografía que mi tutor impartió. Y es, a mi juicio, una alternativa al modo tradicional de comprender la historia del arte, y que, creo, aún hoy en día no ha sido del todo comprendida.

La principal novedad que pretendo aportar al estudio de este libro es una posible fuente de los grabados, que, creo, no se ha tenido en cuenta hasta ahora. Este libro es el “Devote ghetiden” (“Devotas Horas”) (1483, Amberes) del que intentaré mostrar cierta semejanza que parece tener con el libro de Monzón.

¹ CIVIL, P.: *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*. París, Publications de la Sorbonne, 1996.

² *Ibid.*, p.9.

³ GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.): *Los tipos iconográficos y la tradición cristiana. La visualidad del Logos*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2015.

ÍNDICE

1. DEVOCIONARIOS ILUSTRADOS DEL SIGLO XV	1
2. LITERATURA EMBLEMÁTICA	2
3. BIOGRAFÍA	4
4. “NORTE DE YDIOTAS”	6
5. ¿LIBRO DE EMBLEMAS O DEVOCIONARIO ILUSTRADO?	9
6. “DEVOTE GHETIDEN...”	11
7. SUMARIO	12
7.1 DECLARACIÓN PRIMERA	13
7.2 DECLARACIÓN SEGUNDA	14
7.3 DECLARACIÓN QUINTA	16
7.4 DECLARACIÓN SEXTA.....	19
7.5 DECLARACIÓN OCTAVA	21
8. CONCLUSIONES	23
9. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	25

1. DEVOCIONARIOS ILUSTRADOS DEL SIGLO XV.

A partir de mediados del siglo XV, la tradición de los libros de horas, exclusivamente constreñida a las élites medievales, pasó a generalizarse y a llegar a un público incomparablemente mayor que antes gracias a la creación de los devocionarios ilustrados con entalladuras⁴. Estos manuales de meditación crecieron de forma significativa durante los siglos XVI y XVII y su producción no decayó hasta el siglo XX⁵.

Los devocionarios mezclan imagen y palabra. Estas imágenes están caracterizadas por la sencillez y el esquematismo de sus formas, propia de la técnica del grabado en madera, y cumpliendo, así, un doble propósito. Por un lado, abarataba los costes de producción, infinitamente inferiores a los de los libros de horas de los que son deudores. A menudo estos libros eran producidos en formatos muy pequeños “de modo que pudieran caber en el bolsillo”⁶. Por otro lado, como indica David Freedberg, atemperaban “los antiguos problemas sobre (...) [el reconocimiento de] la imagen como verdadera; ahora distintas personas meditan sobre imágenes de cuya identidad pueden estar seguras”⁷. Este autor también nos indica que “el objetivo de este nuevo modo de ilustrar los libros era siempre la claridad en los detalles, para asegurar que todas las etapas potencialmente emotivas de la escena o secuencia de escenas llegasen directamente al espectador concentrado sin desaprovechar nada emocionalmente explotable. (...) todas las ilustraciones tienen en común haber sido concebidas con el objetivo primordial de facilitar el paso de la imaginación visualizadora a la reconstitución, la empatía y la imitación”⁸.

⁴ FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra, 2011, p. 212.

⁵ *Íbid.*, p. 214.

⁶ *Íbid.*

⁷ *Íbid.*, p. 212.

⁸ *Íbid.*

2. LITERATURA EMBLEMÁTICA

La literatura emblemática también supone un lenguaje híbrido, un lenguaje a base de imágenes y textos donde la escritura y la figura se juntan para formar un todo significativo. Fueron creaciones que tuvieron gran éxito en época moderna, convirtiéndose en una "gimnasia visual"⁹ y de ingenio practicada por intelectuales, estudiantes, literatos y artistas en general. Estas invenciones reflejaban perfectamente ese pensamiento de la época sintetizado en la máxima horaciana del "ut pictura poesis", es decir, la equiparación de la poesía y la pintura.

Detrás de estas obras se escondía toda una filosofía moral que trascendía lo meramente visual. Estas ideas morales propias de su tiempo, fueron revestidas con ropajes clásicos, esto es, adaptaron el saber pretérito de la cultura clásica a su propia doctrina moral. Es por eso por lo que el emblemista Juan de Horozco y Covarrubias (1589) dice que emblema significa "aviso debaxo de alguna o muchas figuras"¹⁰.

Podemos colocar la fecha canónica del año 1531 como momento en el que da inicio la literatura emblemática. Fue en Augsburgo en la imprenta de Heinrich Steyner donde se publicó el "Emblematum liber" escrito por el que fue considerado como *Emblematum pater et princeps*: Andrea Alciato. Este humanista nació en Milán, en el año 1492, y fue profesor de Derecho en diferentes universidades de Francia e Italia, siendo su estancia en Bolonia la más notable, ya que entró en contacto con una serie de intelectuales que estaban imbuidos en el pensamiento neoplatónico y hermético¹¹. Este grupo pensaba que las imágenes jeroglíficas egipcias formaban un lenguaje ancestral, usado por los sacerdotes egipcios, en donde "las cosas (es decir, las figuras) designan algo" como indica el propio Alciato en "De rerum et verborum significatione"¹², tratado y comentario sobre el lenguaje legal que apareció en 1530¹³. Como es sabido, esta corriente estuvo influenciada por el descubrimiento de la "Hieroglyphica" escrita por

⁹ GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Aguilar, 1972, p. 222.

¹⁰ HOROZCO Y COVARRUBIAS, J.: *Emblemas morales de don Iuan de Horozco y Covarrubias, Arcediano de Cuellar en la santa Iglesia de Segouia...* Zaragoza, Alfonso Rodriguez, 1604, f. 9.

¹¹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: "Grammata hieroglyphica. Génesis de una literatura visual y semántica: la Emblemática" en GARCÍA ARRANZ, J. J. y GERMANO LEAL, P. (ed.): *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*. A Coruña, SIELAE, 2020, pp. 72.

¹² SEBASTIÁN, S.: *Emblemática e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 12.

¹³ L. DRYSDALL, D.: "Alciato, Pater et Princeps" en M. DALY, P. (ed.): *Companion to emblem studies*. Brooklyn (Nueva York), AMS Press, 2008, p. 87.

Horapolo del Nilo¹⁴. Aun así, este ambiente esotérico sobre el que surgió la emblemática, pronto será reconducido por la iglesia hacia una nueva tendencia dentro de este género que optó por crear emblemas “para todos”, es decir, emblemas didácticos. En concreto, es bien conocido el caso de los jesuitas que crearon y recomendaron la creación de emblemas dentro de su programa de estudio del “Ratio Studiorum”.

Junto con esta filosofía para las imágenes, también se dio otro hecho clave para el éxito y para la configuración de este género emblemático. El editor del “Emblematum liber”, Henrich Steyner, con buen criterio, tanto comercial como artístico, consideró conveniente que los emblemas creados por Alciato fueran ilustrados, ya que en un primer momento el padre de la emblemática no los compuso con tal finalidad. Aun así, ciertos estudiosos del tema consideran el papel primordial que pudo tener la imagen y el conocimiento de Alciato sobre este hecho, como indica Dennis L. Drysdall¹⁵. La tarea de ilustración fue encargada al pintor y grabador Jörg Breu de ascendencia alemana.

Entorno a la cuestión de la primacía de la imagen o del texto dentro del emblema han surgido voces discordantes entre los estudiosos. Albrecht Schöne, quien junto a Jöns empezó con los estudios sobre emblemática en Alemania, da primacía a la imagen, ya que considera que es el elemento que primero se ve en un emblema y el que más potencia tiene¹⁶. Podemos considerar que esta visión es compartida por los estudios que realizaron Santiago Sebastián y sus discípulos. Desde el campo de la filología, no obstante, se ha defendido la posición contraria, amparándose para ello en el deseo ya mencionado de la primacía del texto que dio Alciato en su libro fundacional. Otros estudiosos, tales como Dieter Sulzer, han defendido posiciones intermedias, definiendo el emblema como un “juego híbrido”¹⁷, una especie de arte mixto en el que cobran igual importancia imagen y texto.

Por tanto, debido a este suelo resbaladizo sobre el que se erigió la emblemática, será difícil dar definiciones cerradas de lo que es un emblema. En el prólogo de sus “Empresas morales”, el emblemista Juan de Borja (1581), ya nos advierte de esta

¹⁴ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: “Grammata hieroglyphica...”, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵ L. DRYSDALL, D., *op. cit.*, pp. 79-99.

¹⁶ M. DALY, P.: “Emblem theory: modern and early modern” en M. DALY, P. (ed.): *op. cit.*, p. 50.

¹⁷ *Íbid.*, p. 52.

dificultad¹⁸. Siguiendo a Santiago Sebastián, llegamos a la conclusión de que no es posible dar una definición unívoca del significado de emblema, pues cada autor lo ha definido según sus propósitos¹⁹, opinión compartida por otro de los grandes especialistas en el tema como es Peter M. Daly²⁰.

Aun así, podríamos dar ciertos datos formales de cómo se construye un emblema. Generalmente, se considera emblema aquel que entra dentro de la configuración del *emblema triplex*: formado por una máxima (o *motto*) o algo calificativo de la imagen, una figura grabada considerada el cuerpo del emblema (*pictura*), y un texto explicativo en prosa o en verso (*epigrama o suscriptio*)²¹. La estructura del *emblema triplex* sufrirá diferentes variantes a lo largo de los siglos no pudiendo reducir la basta creación emblemática a este esquema tripartito.

3. BIOGRAFÍA.

Se tienen pocos datos acerca de Francisco de Monzón. Sabemos que fue hijo de Fernán González de Monzón, miembro del “Consejo” de los Reyes Católicos. Nació en Madrid, a finales del siglo XV o inicios del XVI y en la década de 1520-1530 estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, donde se licenció como Doctor en Artes y Teología. Destacó Monzón como predicador y pedagogo, y fue en Madrid, donde alcanzó la fama que lo pondría en contacto con la realeza²². En 1535 fue enviado a la corte de Juan III de Portugal por la Emperatriz Isabel, donde prosiguió su carrera como catedrático. Enseñó en la Universidad de Lisboa, y a partir de 1537 en Coímbra como “catedrático de sancta theologia”²³. Aquí pudo entrar en contacto con colegas españoles como Alonso de Prado, Juan Fernández, Luis Alarcón o Martín de Azpilicueta. Más tarde regresaría a Lisboa en calidad de canónigo de la Catedral de Lisboa. Además ostentó los títulos de capellán y predicador del rey, que mantendría incluso con la llegada de don Sebastián, combinando estos cargos con el de calificador del Tribunal Inquisitorial

¹⁸ DE BORJA, J.: *Empresas morales*. Bruselas, Francisco Foppens, 1680, f. 5.

¹⁹ SEBASTIÁN, S.: *Emblemática...*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ M. DALY, P.: “Emblems: an introduction” en M. DALY, P. (ed.): *op. cit.*, p. 1.

²¹ SEBASTIÁN, S.: *Emblemática...*, *op. cit.*, pp. 13-14.

²² *Íbid.*, p. 14.

²³ *Íbid.*

de Lisboa²⁴. Muere en la capital portuguesa el 20 de marzo del año 1575, “lleno de años”²⁵.

Dentro de su producción literaria destacan los libros orientados a la pedagogía y a la educación. El libro que más fama le otorgó fue el “Libro primero del espejo del Príncipe Christiano...” (Luis Rodríguez, 1544)²⁶, ejemplo de compendio moral para la educación del príncipe, tipología que será muy divulgada en época moderna. En el texto además se trata los más diversos temas tales como el vino, la música, las bibliotecas, la pasión amorosa, etc., concluyendo la obra con una descripción elogiosa de la villa de Lisboa²⁷. En la misma línea, le seguirán “Libro segundo del espejo del Príncipe Christiano”²⁸ y un “Espejo de la Princesa Cristiana”.

Destaca también el libro de “Norte de Confesores” editado en 1546, para el uso práctico de los ministros del culto, con el fin de acentuar el alcance del sacramento de la confesión²⁹. Este libro guarda relación con el “Manual de Confesores” del navarro Martín de Azpilicueta ampliamente difundido a partir de 1554³⁰.

En 1563 el teólogo madrileño libro publicará junto a “Norte de Ydiotas” un tratado sobre el sueño llamado “Avisos Spirituales que enseñan cómo el sueño corporal sea provechoso al espíritu”³¹. María Jordán, la autora que ha investigado este libro, nos dice que “Monzón traduce un imbricado problema teórico en una pragmática sobre el buen dormir, mostrando, así, la habilidad de algunos teólogos españoles, de resumir, simplificar, delimitar y compatibilizar las teorías oníricas con la vida de un buen cristiano, según las definiciones prescritas por la Iglesia”³².

²⁴ GÓMEZ DEL VAL, F.: "Francisco de Monzón", *Real Academia de la Historia*. <http://dbe.rah.es/biografias/90227/francisco-monzon> [Consultado en 16/01/21]

²⁵ CIVIL, P.: *Image et devotion*, *op. cit.*, p. 14.

²⁶ FERNÁNDEZ TRAVIESO, C.: "La reelaboración del Libro primero del espejo del príncipe cristiano de Francisco de Monzón (1544-1571)", *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2017.

²⁷ CIVIL, P.: *Image et devotion*, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ FERNÁNDEZ TRAVIESO, C.: "La erudición de Francisco de Monzón en el Libro segundo del Espejo del perfecto príncipe cristiano", *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 2010, pp. 743 - 753. <http://hdl.handle.net/2183/14204> (Consultado el 13/11/2020)

²⁹ CIVIL, P.: *Image et devotion*, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ *Íbid.*

³¹ JORDÁN ARROYO, M.: "Francisco Monzón y «el buen dormir»: la interpretación teológica de los sueños en la España del siglo XVI", *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 26, 2001, pp. 169-184.

³² *Íbid.*, p. 172.

4. NORTE DE YDIOTAS

El *Manual del librero hispanoamericano* de Palau nos indica: “Norte de Ydiotas. Compuesto y revisto por... Francisco de Monçon. A donde se trata un ejercicio muy espiritual y provechoso... Impresso en Lixboa, en casa de Ioannes Blavio de Colonia. Año 1563, 8.º, 28 fols. grabados. (Bibl. de D. Francisco de Mello Manuel) 400 pts. Fr. Vindel 1923”. También nos señala que junto a sus “Avisos Spirituales” fueron propiedad del “Marqués de Jerez y encuadernadas juntas se hallan en la Biblioteca Nac. de Madrid”³³. Según nos indica el propio Monzón, esta debe ser la segunda edición de este libro³⁴, por lo que, siguiendo a Pierre Civil, sería razonable pensar en una primera edición posterior a 1559³⁵, aunque no ha llegado hasta nosotros.

El tratado consta de cinco partes. La primera de ellas es el “Prólogo” que dedica “Ala muy magnífica señora María de Silva, muger de S. Francisco de Sousa Tavares. Su devoto orador el Doctor Francisco de Monçon”³⁶. La segunda parte se titula “Prólogo a los píos lectores. A donde el author declara su intención y el título del Tratado” (ff. 4v-5v) y es una clara apología de la imagen en contra de las herejías iconoclastas que habían surgido en el siglo XVI. El autor señala que “Loable costumbre fue desde el principio de la iglesia Christiana, aprobada por muchos Concilios generales, y loada por la doctrina delos sagrados Doctores: de tener y reverenciar ymages corporales que representasen a Christo nuestro Redenptor”³⁷.

No hay que olvidar que este libro fue publicado en tiempos de la Contrarreforma. Sabemos, como apunta Emile Mâle, que “el papado afirmó lo que la herejía [protestante] había negado”³⁸. Por tanto, desde posiciones católicas, se defenderá el papel de las “ymages corporales” en contra de la aniconicidad protestante que destruyó y proscribió el arte religioso. Y para justificar el uso de las imágenes que “muchos Concilios generales” habían aprobado, Monzón hace referencia al II Concilio

³³ PALAU Y DULCET, A.: *Manual del librero hispanoamericano. [Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos]*. Barcelona, Librería Palau, 1957.

³⁴ DE MONZON, F.: *Norte de Ydiotas, compuesto y revisto[...]* A donde se trata de un ejercicio muy espiritual y provechoso. Lisboa, imprenta Blavio de Colonia, 1562, f. 3v.

³⁵ CIVIL, P.: *Image et dévotion...*, *op. cit.*, p. 31.

³⁶ DE MONZON, F.: *op. cit.*, f. 2r.

³⁷ *Íbid.*, f. 4v.

³⁸ MÂLE, E.: *El barroco [Arte religioso del siglo XVII]*. Madrid, Encuentro, 1985, p. 46.

de Nicea³⁹, donde se puso fin al primer periodo iconoclasta bizantino. Esto es debido a que “para los controversistas católicos de fines del siglo XVI, (...) los protestantes que rompían las estatuas y quemaban los cuadros no hacían más que resucitar la vieja herejía de los iconoclastas”⁴⁰. Todos estos argumentos a favor de las imágenes estarán presentes en la obra del portugués Francisco de Holanda, que publicó en 1548 su “Da pintura antigua”, traducido al español en 1563⁴¹. Este clima a favor de las imágenes se sistematizará en el Concilio de Trento.

En diciembre de 1563, en la última sesión del Concilio de Trento –sesión XXV–, se abordó el papel del arte dentro del plan de la Contrarreforma. Aquí se dictaminó que las artes podrían ser muy útiles para la enseñanza religiosa. En el decreto de dicha sesión se dictamina que “por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, descritas en pinturas o en otras representaciones, el pueblo sea instruido y confirmado en el hábito de recordar y meditar continuamente los artículos de fe”⁴². A partir de ahora, las representaciones artísticas estarán condicionadas por la estricta supervisión clerical⁴³. Siguiendo a Wittkower, podríamos resumir las conclusiones de la sesión XXV en tres apartados: “(i) claridad, sencillez y comprensibilidad; (ii) interpretación realista; (iii) estímulo sensible a la piedad”⁴⁴. Como veremos, la obra de Monzón coincide con estos presupuestos. Posteriormente, Ignacio López de Ayala, publicará las resoluciones del concilio en su “El sacramento y ecuménico concilio de Trento”⁴⁵, publicado en 1787.

Como indica el escritor, la obra va dirigida a las “personas simples y sin letras que no tengan lección de libros”, y es esta es una definición clásica del término “ydiota” que vemos en el título del tratado⁴⁶. El mismo Monzón aclara más adelante que “llamamos a este Tratado Norte de Ydiotas, porque todas las personas, (por más simples que sean) que se guiaren por este exemplo que aquí ponemos, sacarán muchos provechos

³⁹ DE MONZON, F.: *op. cit.*, f. 4v.

⁴⁰ MÂLE, E.: *El barroco, op. cit.*, p. 48.

⁴¹ CIVIL, P.: *Image et dévotion...*, *op. cit.*, p. 37.

⁴² WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia*. Madrid, Cátedra, 2019, p. 21.

⁴³ Aunque, como Emil Mâle nos indica, la iglesia no llegó a ser tan severa con los artistas como parecía en un principio. MÂLE, E.: *El barroco, op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ WITTKOWER, R.: *op. cit.*, pp. 21-22.

⁴⁵ LÓPEZ DE AYALA, I.: *El sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, Imprenta Real, 1787.

⁴⁶ CIVIL, P.: “Imagen y devoción: el Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)”, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, 1996, p. 111.

espirituales”⁴⁷. La pintura –el grabado en este caso–, es, pues, el lenguaje universal para “idiotas”. En este sentido se refirió Borghini en “Il Riposo” haciendo alusión a que la pintura sacra enseña a los idiotas lo que el papel a los estudiosos⁴⁸. Además, esto entra dentro de la tradición gregoriana de las imágenes para los iletrados, y encontramos su justificación teológica en la escolástica medieval con autores como San Buenaventura o Santo Tomás que justifica la existencia institucionalizada de las imágenes en la Iglesia para la “instrucción de los analfabetos, que podrían aprender en ellas como en los libros”⁴⁹. En este mismo sentido habla el portugués Francisco de Holanda cuando dice que la “Pintura (...) [es] viva escritura y doctrina para los indoctos”⁵⁰. Asimismo, podemos encontrar el precedente más antiguo del título y propósito “Norte de Ydiotas” en Gregorio de Nisa (s. IV) que hablaba de las pinturas como los *libri idiotarum*⁵¹, es decir, los libros para analfabetos.

El siguiente apartado es el denominado “Proposición del caso” (ff. 6r-7v). Aquí se establece la ficción que se usará de pretexto para el recorrido espiritual que nos propone el libro⁵²: un hombre religioso que “puso los ojos”⁵³ en una mujer devota y analfabeta, que hizo “pintar aquí unas ymágenes para inflamar mi tibieza”⁵⁴. No es casualidad que se haya elegido una mujer para representar a los “ydiotas”, ya que, como refleja Pierre Civil, en esta decisión se perfila “no solo la realidad sociocultural de la inferioridad femenina frente al saber, sino también el problema de aquellas beatas y otras santas mujeres sin letras que, a falta de formación religiosa, habían caído en las desviaciones del alumbradismo o del iluminismo, corrientes en las que la relación directa con Dios prescindía de la mediación de ceremonias o de imágenes”⁵⁵.

A continuación, en esta “Proposición del caso”, se revelará el grueso de lo que consistirá “Norte de Ydiotas” y que ocupará la parte principal de este estudio. Y no es otra cosa que la explicación de “ocho diversas figuras en ocho hojas” contenidas en la siguiente parte del tratado: las “Declaraciones”. En esta sección (ff. 8r-25v) se

⁴⁷ DE MONZON, F.: *op. cit.*, f. 5v.

⁴⁸ GÁLLEGO, J.: *op. cit.*, p. 182.

⁴⁹ FREEDBERG, D.: *op. cit.*, p. 197.

⁵⁰ CIVIL, P.: *Image et dévotion...*, *op. cit.*, p. 40.

⁵¹ FREEDBERG, D.: *op. cit.*, p. 198.

⁵² CIVIL, P.: “Imagen y devoción...”, *op. cit.*, p. 111.

⁵³ DE MONZON, F.: *op. cit.*, f. 6r.

⁵⁴ *Íbid.*, f. 6v.

⁵⁵ CIVIL, P.: “Imagen y devoción...”, *op. cit.*, p. 114.

desarrollará el sermón entorno a ocho imágenes que formarán el recorrido visual y semántico que este libro propone.

Las “hojas” que componen la obra están estructuradas siguiendo un esquema tripartito de los libros de emblemas a los que antes hice mención, aunque en este caso en lugar de un texto en verso existe un comentario. Primero, lo que se ha llamado el *motto*, nos indica el tema sobre el que se desarrollará la “declaración”. Después, en la parte central, nos muestra la imagen que se conoce como cuerpo –o *pictura*– del emblema, donde una entalladura “algo tosca”⁵⁶ se establece como parte principal del discurso. Finalmente, en lo que correspondería con la *suscriptio*, se desarrolla la exhortación moral que pretende explicar esta imagen. Aun así, como luego comentaré, esto no queda del todo claro para algunas autoridades en el estudio de la emblemática.

Finalmente, como corolario de la obra, se añade la última parte (ff. 26r-28r) que es la denominada “Oración que hizo el Rey Manases” cuando estuvo cautivo en Babilonia. Según nos sugiere Monzón, este rey “ydolatra y matador de Prophetas”⁵⁷, realizó “estos ocho ejercicios que hemos puesto en este Tratado, para que sepamos usar de ellos y aprovecharnos para ser verdaderos penitentes”⁵⁸

5. ¿LIBRO DE EMBLEMAS O DEVOCIONARIO ILUSTRADO?

Pedro F. Campa, autoridad dentro de los emblemas hispanos, en su bibliografía sobre los libros de emblemas españoles titulada “Emblemata Hispanica”, incorpora el tratado de Monzón con una breve descripción sobre este. El autor sitúa la obra como precursora de los libros de emblemas, ya que los grabados en madera se integran y desarrollan cuidadosamente en el comentario en prosa⁵⁹. Por lo tanto, pese a estar ligada al género emblemática, no sería propiamente un libro de emblemas.

Otra autoridad en el campo emblemática como es John Landwehr, en su libro de 1976 “French, italian, spanish and portuguese books of devices and emblems (1534-1827)”, recoge 789 libros de emblemas entre los cuales se encuentra el “Norte de Ydiotas”. Lo describe como un libro religioso que contiene breves ensayos sobre temas religiosos y

⁵⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁷ DE MONZON, F.: *op. cit.*, f. 26r.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ F. CAMPA, P.: *Emblemata Hispanica. An annotated bibliography of spanish Emblem literature to the year 1700*. Londres, Duke University Press, 1990, p. 58.

ocho oraciones con un grabado por cada una de ellas, a lo que añade que el libro ha sido vagamente descrito como un libro de emblemas ("Loosely described as an emblem book")⁶⁰.

En la recopilación de emblemas españoles más completa, publicada en 1999 por Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, titulada "Emblemas Españoles Ilustrados", también se inserta el libro de Monzón como uno de los libros de emblemas hispanos⁶¹. En su análisis de los emblemas, estos autores indican que los emblemas de Monzón no tienen ni *lema* ni *suscriptio*⁶², por lo tanto, propiamente no formarían parte de la estructura del *emblema triplex* que mencioné anteriormente. Aun así, hay que señalar que hay autores que vinculan la palabra "lema" escrita en latín con la que sería su traducción española "declaración"⁶³, lo que haría que los emblemas de Monzón sí que tuviesen lema.

Estos mismos estudiosos de la emblemática, en su artículo sobre la literatura emblemática hispánica recogidos en el libro titulado "Companion to emblem studies" publicado en 2008, estudian también el libro de Monzón, ya que de acuerdo con su cronología podría ser uno de los primeros –sino el primero– los de emblemas originales en español. Aun así, estos estudiosos indican que la relación recíproca entre imagen y texto ciertamente pueden acercar al "Norte de Ydiotas" al género de los libros emblemáticos, pero no llega a ser propiamente un libro de emblemas⁶⁴.

Por lo tanto, vemos cómo la opinión de la mayoría de estudiosos de la emblemática sitúan a este libro cercano a los libros de emblemas, aunque admiten que no es propiamente un libro de emblemas.

Aun así, debemos tener en cuenta la clasificación de los libros de emblemas que realiza Peter Daly en ese mismo libro al que me acabo de referir. El investigador inglés distingue cinco grandes grupos, y el cuarto de ellos es el referido a los libros de devoción y meditación ilustrados emblemáticamente donde el grabado se convierte en

⁶⁰ LANDWEHR, J.: *French, italian, spanish and portuguese books of devices and emblems (1534-1827)*. Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert Utrecht, 1976.

⁶¹ BERNAT VISTARINI, A. y T. CULL, J.: *Emblemas españoles ilustrados*. Madrid, Akal, 1999, p. 24.

⁶² *Ibid.*, p. 253.

⁶³ ANDRÉS, G.: "Estrategias de emblemización de los componentes del ciclo festivo del barroco valenciano" en ARELLANO AYUSO, I. y MARTÍNEZ PEREIRA, A.: *Emblemática y religión en la Península Ibérica*. Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 22.

⁶⁴ BERNAT VISTARINI, A. y T. CULL, J.: "The emblem in Spain: History and Characteristics" en M. DALY, P. (ed.): *op.cit.*, p. 87.

una parte integral del mismo⁶⁵. Siguiendo esta clasificación, “Norte de Ydiotas” podría estar cercano a ese cuarto grupo de libros de devoción o meditación ilustrados emblemáticamente.

En resumen, creemos que la obra donde se encuentran los grabados que vamos a analizar, puede que no pertenezca propiamente a la categoría de libro de emblemas, pero aun así cabe la posibilidad de incluir “Norte de Ydiotas” dentro de esos libros devocionales emblemáticamente ilustrados. También cabe la posibilidad que el libro de Monzón se vea influenciado por lo que Pedro F. Campa llamó el “hábito emblemático”: “el libro de emblemas se revela como un utilísimo vehículo de formato para obras especializadas como los libros infantiles, los devocionarios, los manuales de gobierno (...)”⁶⁶. Es decir, a nuestro juicio, la obra forma parte del género de los devocionarios surgidos en el siglo XV, pero, ineludiblemente, se ve atravesada por el género emblemático tan de moda en los siglos XVI y XVII. De la interacción de estos dos géneros sale nuestro libro.

6. “DEVOTE GHETIDEN...”

Pierre Civil vincula el “Norte de Ydiotas” con el ““Exercicio de la vida espiritual” del benedictino García de Cisneros que tuvo, a partir del 1500, múltiples ediciones, ofrecía un sistema de determinados ejercicios para los días de la semana asentando la primera vía espiritual, “la vía purgativa, materia de temor”, en las sucesivas memorias de los pecados, de la muerte, del infierno, del juicio, de la Pasión, de Nuestra Señora y de la Gloria. Al adoptar este esquema estructural, Monzón intercala una octava figura, la del Rey David que desarrolla el tema del castigo divino y hace hincapié en el temor a Dios”⁶⁷. Es, pues, esta, la clasificación de los temas que Monzón tratará en cada una de sus “hojas”.

Hemos encontrado un ejemplo anterior del que García de Cisneros pudo servirse para configurar su manual. El libro es el “Devote ghetiden vanden leven ende passie Jhesu Christi” (“Devotas horas de la vida y pasión de Jesucristo”) publicado en Amberes 1483

⁶⁵ M. DALY, P.: “Emblems: an introduction” en M. DALY, P. (ed.) *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶ F. CAMPA, P.: “La génesis del libro de emblemas jesuita” en LÓPEZ POZA, S. (ed.): *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, p. 40.

⁶⁷ CIVIL, P.: “Imagen y devoción...”, *op. cit.*, p. 113.

(con diferentes ediciones en 1484 y 85) por el impresor Gerard Leeu⁶⁸. El libro empieza con un prólogo y continúa con textos e imágenes divididos en los siete días de la semana, correspondiendo un tema a cada día. Los temas son: Muerte, Juicio Final, Infierno, Amor de Dios, Pasión de Cristo, Confesión y Cielo⁶⁹. Como vemos, es obvia la vinculación tanto con el tratado de Cisneros como con el de Monzón. Pero, al contrario que el manual de García Cisneros, el “Devote Ghetiden” sí que estaba ilustrado, y como veremos muestra un gran parecido formal con las entalladuras de Monzón. Por tanto, deberemos tener presentes estos manuales para la creación del “Norte de Ydiotas”. Desde la vinculación con los manuales de meditación y el “Devote ghetiden”, a la emblemática quien le otorgará su configuración gráfica final.

7. SUMARIO

El propio Monzón nos ofrece un sumario de las imágenes que van a componer el libro y que intentaremos analizar:

“La primera hoja era negra, y tenía muy feas y disformes figuras.

En la segunda estaba la muerte pintada (...)

La tercera hoja, tenía un juez assentado en su silla (...).

En la quarta hoja estaba la boca del infierno (...)

La quinta tenía una imagen de nuestra Señora, que dizen dela Misericordia.

En la sexta estaba David puesto delante de Dios (...)

La séptima hoja tenía a Christo crucificado (...)

En la octava estaba la coronación de nuestra Señora, a donde la Sanctísima Trinidad le da la Corona eterna dela gloria”⁷⁰.

Aun así, debido a las características de tiempo y espacio, analizaremos cinco de ellas.

⁶⁸ DLABACOVÁ, A.: "Religious Practice and Experimental Book Production: Text and Image in an Alternative Layman's "Book of Hours" in Print and Manuscript", *Journal of historians of netherlandish art*, vol. 9, 2017, p. 1.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁰ DE MONZON, F.: *op. cit.*, f. 6v-7r.

7.1. DECLARACIÓN PRIMERA.

El primer emblema [fig. 1] lleva como mote “Declaración dela primera hoja. A donde se propone la malicia del peccado”⁷¹ y muestra en su *pictura* un rectángulo negro con muchas “disformidades”⁷². La suscriptio nos aclara el sentido de esta imagen, ya que la devota mujer se sirve de este rectángulo negro para entrar dentro de ella misma, “y a revolver en my spiritu que con mis pecados he ennegrecido y afeado mi anima”⁷³.

Por tanto, esta figura negra, que es la materialización del alma pecadora⁷⁴, le sirve como “puro artificio que inicia la fase preparatoria de la meditación, [y] su función es [la de] llevar a la inmaterialidad”. Este proceso de introspección guarda relación con la vía meditativa de autoconocimiento que propusieron en los siglos XII y XIII Hugo de San Victor y San Buenaventura⁷⁵. Esta doctrina cristalizará en el pensamiento de Santa Teresa (s. XVI) o en Bernardino de Laredo (s. XVI) que “conociéndose y yendo de su vida exterior a la interior, alcanzaba a reconocer los dones recibidos y la verdad representada como lucha, hasta llegar a la transformación”⁷⁶. A su vez, guarda relación con los *compositio loci* ignacianos como modos interiores de visión, donde es necesario “ver con los ojos que le quedaron a Demócrito después de habérselos arrancado”⁷⁷.

Como señaló Pierre Civil, una de las fuentes literarias de este emblema podría el tratado de Francisco de Holanda titulado “De la pintura antigua” escrito en 1548. En el capítulo dedicado a “la pintura de las imágenes invisibles”, aconsejaba la representación de



Fig. 1: Mote y Pictura de la primera declaración de Francisco de Monzón

⁷¹ DE MONZÓN, F.: *op. cit.*, f. 8r.

⁷² *Íbid.*

⁷³ *Íbid.*

⁷⁴ CIVIL, P.: “Imagen y devoción...”, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁵ EGIDO, A.: “«Como de dibujo a la verdad» Santa Teresa representada por ella misma en el Libro de la vida” en BALLESTER MORELL, B. et al. (ed.): *Encrucijada de la palabra y de la imagen simbólicas*. Barcelona, Medio Maravedí, 2017, p. 7.

⁷⁶ *Íbid.*, p. 8.

⁷⁷ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas [Lecturas de la imagen simbólica]*. Madrid, Alianza, 1995, p. 203.

vicios y pecados “pintados en sus disformidades y quimeras monstruosos y enormes”⁷⁸. Cabe destacar que tanto Monzón como Francisco de Holanda utilizan la palabra “disformidades” para definir la representación de esos pecados.

Fernando R. de la Flor en su libro “Barroco [Representación e ideología en el mundo hispánico]” dedica un capítulo a las “*Vanitas* y cuadros metafísicos en la pintura del Siglo de Oro”, donde pone en relación este emblema de Monzón con un emblema posterior de Diego Saavedra Fajardo que lleva como mote “*Ad Omnia*”⁷⁹. Además, siguiendo con los paralelismos, el autor enlaza estos dos emblemas con los fondos negros “trascendentales” que muestran los bodegones de Sánchez Cotán⁸⁰. Algo similar pasa con el grabado de Zoan Andrea (c. 1460-1523) –recogido por Bartsch– que muestra un esqueleto sobre un pedestal y un fondo negro⁸¹, datada entre 1494-1505, y podría guardar cierta relación la imagen que estamos comentando. A su vez, el tema que recoge la estampa del grabador italiano será reflejado por Monzón en la segunda de sus “hojas” como a continuación veremos. Sabemos que Zoan Andrea fue uno de los grabadores más difundidos en el siglo XVI español⁸².

7.2. DECLARACIÓN SEGUNDA.

Este emblema segundo [fig. 2] lleva como mote “Declaración dela segunda hoja, delas penalidades que la Muerte trae consigo”⁸³ y presenta en su cuerpo a la Muerte en forma de transido que camina señalando hacia delante con su mano izquierda mientras que en su hombro derecho descansa una guadaña. Detrás de ella, se observa un ataúd abierto con un cadáver en su interior⁸⁴.

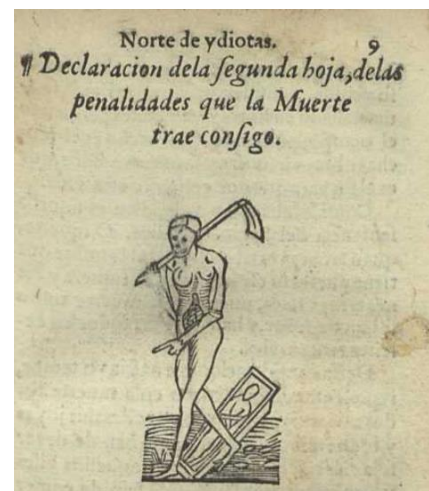


Fig.2.: Mote y Pictura de la segunda declaración de Francisco de Monzón

⁷⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Barroco [Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)]*. Madrid, Cátedra, 2002, pp. 82-84.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁸¹ ZUCKER, M.: *The Illustrated Bartsch [Early Masters: Zoan Andrea]*. Zaltbommel (Países Bajos), Van Haren Publishing, 1984, p. 267.

⁸² SEBASTIÁN LÓPEZ, S.; BUENDÍA, J. R. y GAINZA, M. C. G.: *El Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 16.

⁸³ DE MONZÓN, F.: *op. cit.*, f. 9r.

⁸⁴ <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/FindEmblems4Work.do?action=Search&startIndex=1&count=3&first=2&author=MONZ%D3N,%20Francisco%20de&briefTitle=Norte%20de%20Ydiotas&startIndexEmblem=2>

La glosa abunda en el sentido de la *pictura*, ya que la imagen de la Muerte sirve de reflexión ante la vanidad de los placeres temporales e incide en la necesidad de “cessar de cometer más vicios, antes que ellos me dejen a mí”⁸⁵. La imagen de la muerte se presenta como *memento mori*, es decir, como meditación acerca de las postrimerías y de la fatuidad de los deleites mundanos.

La primera fuente de este emblema la podemos encontrar en “Los triunfos” (1351-1374) del poeta italiano Francesco Petrarca. Son muchos los estudios que han demostrado la dependencia de los “Triunfos” de Petrarca en las artes figurativas en general, y en la emblemática en particular⁸⁶. En las ilustraciones del triunfo de la Muerte se muestra a esta en forma de esqueleto con la guadaña como atributo. A sus pies descansa un cuerpo sin vida con las manos cruzadas, siguiendo un esquema compositivo similar a la de la entalladura del emblema de Monzón.

Cabe destacar, que la figura de la Muerte está representada en forma de transido, es decir, en forma de cuerpo humano descarnado en el que se deja ver ciertas partes del esqueleto. Otros ejemplos de este motivo los podemos encontrar en el sepulcro de Pedro Vélaz de Guevara en Oñate⁸⁷ o en un “Speculum humanae salvationis” de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich⁸⁸. Es además un motivo muy común en las “Biblia Pauperum” alemanas del siglo XV.

Considero que por el diseño formal de los emblemas y el tema tratado, esta “hoja” puede guardar algún tipo de relación con las entalladuras de la “Danza de la muerte” realizadas por Hans Holbein (1523-1525) que posteriormente serán recogidas por el emblemista Gilles Corrozet. Pero, sin duda, la entalladura con que más relación guarda es la que encontramos en el libro mencionado del “Devote Ghetiden”, siendo la *pictura* de Monzón una esquematización de la flamenca.

Finalmente, me gustaría señalar algún ejemplo pictórico posterior similar a la entalladura de Monzón. A mi juicio, una obra que continúa la tradición de los “Triunfos” y de las “Danzas de la muerte” es el cuadro famoso “In ictu oculi” realizado

⁸⁵ DE MONZÓN, F.: *op. cit.*, f. 10r.

⁸⁶ MANERO SOROLLA, M. P.: “Petrarquismo y emblemática”, en LÓPEZ POZA, S. (ed.): *op. cit.*, p. 181.

⁸⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.; ARRAIZA, J. C. y LÓPEZ DE MUNAIN, G.: “Iconografía del sepulcro de Pedro Vélaz de Guevara. Señor de Oñate”. pp. 317-368

⁸⁸ http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00088606/image_114

por Valdés Leal para el Hospital de la Caridad de Sevilla en 1672⁸⁹. Otra obra semejante, esta vez en escultura, es la que encontramos en la Catedral Nueva de Salamanca, donde el esqueleto es de nuevo un transido y sujeta un ataúd.

7.3. DECLARACIÓN QUINTA

La “Declaración de la quinta hoja”⁹⁰ es la referida a la Misericordia [fig. 3]. La *pictura* muestra la advocación mariana de la Virgen de la Misericordia, sentada y coronada, con el Niño Jesús en su regazo, mientras que a ambos lados sendos ángeles sujetan el manto que cobija a una serie de personajes. Estos personajes aparecen arrodillados y en actitud orante, y gracias a sus atributos podemos identificarlos como un Papa (tiara) y un cardenal (capelo) en el lado derecho, mientras que en izquierdo aparecen un emperador (corona imperial) y un monarca (monarca real)⁹¹. El comentario atestigua su confianza en la Virgen de la Misericordia que “debaxo del manto de su amparo, recoge todo genero de personas de justos y pecadores”⁹², ante las consideraciones del castigo infernal.

Declaracion dela quinta hoja,
dela Misericordia.



Fig. 3.: Mote y Pictura de la quinta declaración de Monzón

Como ya he indicado, la imagen representa el tema de la Virgen de la Misericordia, que también se corresponde con otras advocaciones marianas⁹³, todas ellas unidas por el manto como vehículo “simbólico-psicológico”⁹⁴. Siguiendo a Manuel Trens, podemos señalar que “si Jesucristo era Rey de Justicia, María era la Reina de la Misericordia” (recordemos que en el emblema anterior se mostró a Cristo Juez). El historiador vincula el tema con la “antífona de la Salve (siglo XI, atribuida a Hermanus Contractus), en

⁸⁹ SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza, 1981.

⁹⁰ MONZÓN, F.: *op. cit.*, f. 14r.

⁹¹ <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/FindEmblems4Work.do?action=Search&startIndex=1&count=3&first=2&author=MONZ%20D3N,%20Francisco%20de&briefTitle=Norte%20de%20Ydiotas&startIndexEmblem=5>

⁹² MONZÓN, F.: *op. cit.*, f. 14r.

⁹³ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*. Donostia, Etor, 1988, p 363.

⁹⁴ *Íbid.*

cuyo texto primitivo faltaba la palabra Mater, y María era aclamada simplemente Regina misericordiae"⁹⁵. Esto mismo nos apunta Francisco de Monzón indicando que “con razón se llama Reyna de Misericordia, según canta la yglesia en la Antifona de la Salve, que cada día se canta en fin de las Completas”⁹⁶.

Trens atribuye a un relato de Cesario de Heisterbach, monje cisterciense de la diócesis de Colonia (siglo XIII), en su "Dialogus miraculum" (1220-1230) la fuente de la expresión plástica definitiva de la Virgen de la Misericordia. La leyenda cuenta la visión de un monje que fue "raptado en espíritu" y admitido a contemplar la gloria celestial, en donde vio a los miembros de su orden bajo el manto protector de la Reina del Cielo⁹⁷. Hans Belting nos indica al respecto: “La idea estaba asociada a la reliquia del manto, que se custodiaba en la iglesia de Blaquernas de Constantinopla”⁹⁸.

Según este último historiador, la primera noticia documental de esta virgen es de 1267, “cuando una hermandad coloca la figura de María “que toma a sus miembros bajo el manto (*pallium*)”, en su estandarte (*gonfalone*), a saber, en Santa María Maggiore de Roma”⁹⁹. En ese mismo siglo XIII encontramos en el sudeste mediterráneo las primeras representaciones de la Virgen de la Misericordia amparando con su manto a los protegidos¹⁰⁰. Este modelo llegará a Italia y podremos encontrar en Duccio o Simone Martini. Sin embargo, la gran difusión de esta iconografía podría estar vinculada “al hecho de haber entrado en el ingente catálogo de temas iconográficos que fue el famoso libro "Speculum humanae salvationis"”¹⁰¹.

La Virgen de la Misericordia, que en un inicio solo concedió la protección a los monjes cistercienses, pronto fue extendiéndose a más estratos de la sociedad, y en el siglo XV, se convirtió en refugio universal de creyentes, creándose el tema de la Mater Omnium, Madre de Todos, “bajo cuyo manto se reúne la humanidad entera, ansiosa de

⁹⁵ TRENS, M.: *María. [Iconografía de la Virgen en el arte español]*. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946, pp. 255-256.

⁹⁶ MONZÓN, F.: *op. cit.*, f. 14v.

⁹⁷ TRENS, M.: *op. cit.*, p. 257.

⁹⁸ BELTING, H.: *Imagen y culto. [Una historia de la imagen anterior a la era del arte]*. Madrid, Akal, 2009, p. 475.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 475.

¹⁰⁰ KALOPISSI VERTI, S.: "Representations of the Virgin in Lusignam Cyprus", en VASSILAKI M.: *Images of the Mother of God. [Perceptions of the Theotokos in Byzantium]*. Norfolk, Routledge, 2005, p. 307.

¹⁰¹ TRENS, M.: *op. cit.*, p. 261.

Salvación"¹⁰². Es esta Mater Omnium la que se representa en la entalladura del emblema quinto de Monzón. También podemos encontrar un ejemplo similar en un retablo encargado a Hans Holbein¹⁰³. Esta obra de Holbein fue creada en un momento convulso, en tiempos de la Reforma, y siguiendo a Réau sabemos que esta iconografía no fue del gusto de los protestantes y la hicieron desaparecer¹⁰⁴. “Un tema como el de la Virgen de la Misericordia”, explica el autor, “se encontraba expuesto también a los sarcasmos y las críticas de los artistas del Renacimiento, ya que chocaba con su sentido estético por la desproporción entre la Virgen y sus protegidos”¹⁰⁵.

Una de las características que presenta la imagen de Monzón es que los personajes cobijados bajo el manto de la Virgen se dividen entre el “poder terrenal” con el emperador y el monarca en el lado izquierdo y “poder espiritual” con el Papa y el cardenal en su lado derecho. Con esto, el emblemista ha dado la supremacía de la una sobre la otra, del poder eclesial sobre el poder civil. Esta distinción se pone en relación con la “Doctrina de las dos espadas” o “teoría gelasiana”¹⁰⁶ promulgada por el Papa Gelasio I. Esta doctrina postulaba la división social de los fieles entre los que siguen fines de índole espiritual, y los que buscan fines de índole mundano¹⁰⁷. En esta separación diferentes autores medievales se mostraron a favor la superioridad de la primera sobre la segunda. Podemos encontrar ejemplos anteriores que presentan este tipo iconográfico en el retablo de Martín Bernat de la Catedral de Tarazona.

El tipo iconográfico que nos presenta Monzón tiene la particularidad de mostrar al Niño Jesús en brazos de su madre, de quien recibe su poder como intercesora. Esta iconografía la podemos encontrar en grupo escultórico de la Virgen de la Misericordia en el Museo Diocesano de Barcelona (siglo XV)¹⁰⁸ o en un Libro de horas de origen flamenco o francés de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (siglo XV)¹⁰⁹.

¹⁰² TRENS, M.: *op. cit.*, p. 265.

¹⁰³ VERDON, T.: *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁴ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. [Introducción general]*. Barcelona, Serbal, 2008, p. 544.

¹⁰⁵ *Íbid.*, p. 545.

¹⁰⁶ MIR, L. y DALCER, I.: “¿Una diarquía medieval? El combate ideológico entre las dos espadas (500-800)”. *Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad de Tucumán (Argentina), XI, 2007, p. 2.

¹⁰⁷ *Íbid.*

¹⁰⁸ TRENS, M.: *op. cit.*, p. 268

¹⁰⁹ *Íbid.*, p. 269.

7.4. DECLARACIÓN SEXTA

El emblema sexto hace alusión a la “Justicia divina”¹¹⁰ [fig. 4] y muestra en su imagen al rey David, barbado y con indumentaria militar, que se arrodilla sobre una pierna y proyecta sus brazos hacia delante mientras contempla en las alturas a un ángel. Gracias al texto podemos identificar a este ángel con Dios. Éste se muestra con tres flechas en la mano izquierda mientras señala a David, junto al cual se observan en el suelo un arpa y una calavera. En este caso, no se encuentra la corona, atributo que lo identifica como rey¹¹¹. En el comentario se desarrolla un discurso a partir de los pecados cometidos por el rey David y el justo castigo que recibió, pues Dios no deja “mal por castigar, como no deja bien sin que reciba galardón”¹¹². De estas consideraciones, surge el temor al castigo divino.

¶ Declaracion dela sexta hoja dela justicia diuina.



Fig. 4.: Mote y Pictura de sexta declaración de Monzón.

La iconografía entorno al rey David es excepcionalmente rica desde los siglos medievales hasta los barrocos. Primeramente, porque el monarca aparece como una prefiguración del Salvador, al igual que Sansón¹¹³. Pero, además, contiene la particularidad de ser antepasado directo de Cristo, nacido a partir de Jesé, padre de David¹¹⁴. En épocas posteriores, se crearán libros de emblemas centrados únicamente en la figura de este monarca¹¹⁵.

El tipo iconográfico que se muestra en la entalladura es el de David penitente ante el ángel en el momento que le comunica la elección entre las tres plagas. La fuente escrita la podemos encontrar en la Biblia, en el Segundo libro de Samuel, en concreto, en el capítulo veinticuatro. En este pasaje se narra el momento en el que David ordenó

¹¹⁰ MONZON, F.: *op. cit.*, f. 17r.

¹¹¹ <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/FindEmblems4Work.do?action=Search&startIndex=1&count=3&first=2&author=MONZ%D3N,%20Francisco%20de&briefTitle=Norte%20de%20Ydiotas&startIndexEmblem=6>

¹¹² MONZON, F.: *op. cit.*, f. 18v.

¹¹³ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. [Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento]*. Barcelona, Serbal 1996, p. 300.

¹¹⁴ DOMÉNECH GARCÍA, S.: “Lamentos al son del arpa”. La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco”, *Boletín de Arte*, nº 36, 2015, p. 74.

¹¹⁵ Como, por ejemplo el "David pecador" de Fray Antonio de Lorea (1674, impreso por Francisco Sanz).

realizar un censo sobre el pueblo de Israel y es castigado por Dios que le ofrece la elección entre tres plagas: la peste, la guerra y la hambruna (2 Sam 24:13). El censo siempre ha sido mal recibido por el pueblo judío que lo llegó a considerar un sacrilegio¹¹⁶. El texto de Monzón nos lo aclara: “Peca David gloriándose en mandar contar las innumerables gentes que en su Reyno tenía: Castigale Dios con apocárselas, con una grave pestilencia que embia, matando en breve espacio, matando en breve espacio de tiempo aquellos sus vasallos sin numero”¹¹⁷.

Siguiendo a Réau, se pueden identificar las tres flechas que el ángel lleva en sus manos con las tres plagas que Dios ofreció a David¹¹⁸. La calavera que aparece en el suelo podemos relacionarla con la peste¹¹⁹, ya que “el Señor envió la peste a Israel, desde esa mañana hasta el tiempo señalado, y murieron setenta mil hombres del pueblo” (2 Sam 24:15). El arpa, es, sin duda, el atributo iconográfico que identifica al rey David¹²⁰. Podemos encontrar una clara fuente gráfica de este tipo iconográfico en el grabado de Lucas de Leyden (1520) conservado en el Rijksmuseum. No obstante, en este grabado no aparece la calavera.

Este tipo iconográfico que narra el suceso de las tres plagas, puede ponerse en relación con otro tipo muy cercano que muestra a David, con un esquema compositivo similar, en el momento en el que implora por el hijo que va a tener con Betsabé¹²¹. Se diferencia del tipo iconográfico que nosotros proponemos en el hecho de que, en la entalladura de Monzón, el ángel porta tres flechas, sin embargo, en el tipo iconográfico del David penitente por su hijo, el ángel muestra una espada y una calavera.

Sin embargo, no creemos que Monzón buscara representar un episodio u otro. Aunque la imagen se identifique con el primer tipo iconográfico propuesto, el fin del emblemista era el de mostrar a David penitente e incidir en la equidad de la justicia divina que cae sobre él, incluso siendo David monarca y “grande amigo”¹²² de Dios.

¹¹⁶ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. [Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento., op. cit., p. 328.*

¹¹⁷ MONZON, F.: *op. cit., f. 18v.*

¹¹⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. [Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento], op. cit., p. 329.*

¹¹⁹ *Íbid.,*

¹²⁰ DOMÉNECH GARCÍA, S.: *op. cit., pp. 76-77.*

¹²¹ *Íbid., p. 78.*

¹²² *Íbid., f. 18v.*

7.5. DECLARACIÓN OCTAVA

La “Declaración de la octava hoja”, es decir, el último de los emblemas, es el referido a la “Gloria Celestial”¹²³. Su entalladura muestra a la Virgen María sentada sobre un trono de nubes con el Niño Jesús desnudo apoyado en su regazo. En el cielo, a ambos lados de la Virgen, aparecen dos ángeles niños portando una corona que están a punto de

colocar en la cabeza de la María¹²⁴. Según nos indica el comentario del “Norte de Ydiotas”, en esta octava hoja se halla “pintada la ymagen de la Reyna del Cielo, como toda la sanctísima Trinidad la coronavan de una corona de Gloria de inestimable valor”¹²⁵. Después del recorrido penitencial de las páginas anteriores, en el último de los emblemas se llega a la visión de la Gloria que vivirán los Bienaventurados “con el norte y guía de la gracia divina”¹²⁶.

Podemos vincular la escena con la Coronación de la Virgen. Esta escena no es descrita en la Biblia¹²⁷, y según nos indica Emil Mâle, la Leyenda Dorada es la que hace referencia al pasaje sin describirlo¹²⁸. Según Réau, este tema popularizado por la Leyenda Dorada, encuentra su fuente en un relato apócrifo atribuido a Méliton (s. II), obispo de Sardes, que fue recuperado por Gregorio de Tours en el siglo VI¹²⁹.

Es importante señalar al respecto la distinción que hace Réau entre dos temas que guardan relación: la Coronación propiamente dicha y la Glorificación simbólica¹³⁰.

En relación con el tema de la Coronación propia del gótico, Mâle nos señala que es a partir del siglo XII cuando “se tuvo la idea de traducir en piedra”¹³¹ las palabras de los

¶ *Declaracion dela octava hoja, dela Gloria Celestial.*



Fig. 5.: Mote y Pictura del emblema octavo de Monzón

¹²³ MONZON, F.: *op. cit.*, f. 22r.

¹²⁴ <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/FindEmblems4Work.do?action=Search&startIndex=1&count=3&first=2&author=MONZ%D3N,%20Francisco%20de&briefTitle=Norte%20de%20Ydiotas&startIndexEmblem=8>

¹²⁵ MONZON, F.: *op. cit.*, f. 23r.

¹²⁶ *Íbid.*, f. 25v.

¹²⁷ RÉAU, L.: *Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento (Tomo I, Vol. II)*. Barcelona, Serbal, 2000., p. 643.

¹²⁸ MÂLE, E.: *El Gótico. [La iconografía de la Edad Media y sus fuentes]*. Madrid, Encuentro, 1986, p. 268.

¹²⁹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. [Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento]*, *op. cit.*, p. 643.

¹³⁰ *Íbid.*

teólogos. El historiador francés distingue tres tipos iconográficos que se presentaron en el transcurso del siglo XIII. El ejemplo más antiguo conservado con este tema, el de la Catedral de Senlis, constituye el primero de estos tipos iconográficos, donde "la Virgen tiene ya la corona sobre su cabeza y su Hijo se contenta con levantar la mano para bendecirla"¹³². El segundo de los tipos, surgió con la Coronación de Notre Dame de París. En este caso "no es Cristo quien corona a su Madre, sino un ángel que viene del cielo para ponerle la corona en la cabeza"¹³³. Finalmente, la tercera de las fórmulas explicada por Mâle, las podemos encontrar en Sens, Auxerre o Reims, y "no son ya los ángeles quienes ponen la corona en la cabeza de la Virgen, sino Jesucristo mismo"¹³⁴. A estos tres tipos iconográficos, Réau añade el de "La Virgen coronada por Dios Padre"¹³⁵ –fórmula que se ve especialmente en la pintura italiana del siglo XV– y el de "La Virgen coronada por la Trinidad"¹³⁶. Monzón en su texto nos indica que "toda la santísima Trinidad le dio aquella corona de gloria"¹³⁷, por lo tanto, nuestra entalladura debería coincidir con este último tipo iconográfico que he mencionado. Sin embargo, la *pictura* muestra un elemento que no coincide con el resto de representaciones que entran dentro de este tipo: ninguno muestra al Niño Jesús.

Según Réau, este hecho –el que tenga al niño Jesús en sus rodillas– vincula nuestro grabado con el segundo tema al que he hecho mención: la Glorificación de la Virgen¹³⁸. Este tema representa "una *glorificación simbólica*, intemporal, de la Madre de Dios, representada como Virgen de Majestad", que se diferencia del tema de la Coronación en que este último "es un acontecimiento de la vida celestial de la Virgen, que sigue inmediatamente a la Asunción"¹³⁹. Según señala, este tema tendría origen oriental, en concreto, en un mosaico bizantino del siglo VI, ubicado en la basílica de Parenzo en Istria¹⁴⁰. Otro de los ejemplos que señala el historiador de Poitiers, es un cuadro del Museo de Colonia, pintado cerca de 1460 por un maestro anónimo, conocido como *Maestro de la Glorificación de la Virgen*, donde se "presenta a la Virgen sentada sobre un trono, coronada por dos ángeles, entre Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo,

¹³¹ MÂLE, E.: *El Gótico...*, *op. cit.*, p. 268.

¹³² *Íbid.*

¹³³ *Íbid.*

¹³⁴ *Íbid.*, p. 269.

¹³⁵ RÉAU, L: *Iconografía del arte cristiano. [Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento]*, *op. cit.*, p. 645.

¹³⁶ *Íbid.*

¹³⁷ MONZON, F.: *op. cit.*, f. 23r.

¹³⁸ RÉAU, L: *Iconografía del arte cristiano. [Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento]*, *op. cit.*, p. 643.

¹³⁹ *Íbid.*

¹⁴⁰ *Íbid.*

mientras que encima de ella, aparece Cristo simbolizado por el Cordero que vierte su sangre en un cáliz”¹⁴¹. Como vemos, nuestra imagen muestra gran afinidad con el esquema compositivo visible en este tipo iconográfico, que, además, presenta las personas de la Trinidad a los lados, que se puede poner en relación con el texto de Monzón al que he aludido más arriba. Este modelo, con el Niño Jesús y coronada por ángeles, lo volveremos a encontrar en grabados de Durero pertenecientes a la Real Colección de grabados de El Escorial, como el buril realizado en 1518 titulado “la Virgen coronada por dos ángeles”¹⁴², o la entalladura conocida bajo el título de “La Virgen María como Reina de los Ángeles”¹⁴³ fechada también en 1518, o incluso en el cuadro conocido como “La Fiesta del Rosario” (1506) de este mismo autor.

8. CONCLUSIONES

Para finalizar presentaremos una serie de conclusiones que hemos podido extraer a lo largo del estudio realizado sobre el libro “Norte de Ydiotas” de Francisco de Monzón.

- Podemos encontrar y aportar una posible fuente gráfica de las entalladuras en el llamado "Devote ghetiden vanden leven ende passie Jhesu Christi" ("Devotas horas de la vida y pasión de Jesucristo") (Amberes, 1483), manual de meditación ilustrado, en el que tanto los temas como los esquemas compositivos muestran gran semejanza con nuestro libro, aspecto que ofrecemos como una novedad.
- Otra de las posibles fuentes gráficas más utilizada por el grabador la podemos encontrar en Durero, grabador difundido por toda Europa cuyos libros autoeditados sobre la Pasión hacia el año 1511 encajan muy bien con el libro que hemos estudiado. Además, contaba con numerosas estampas albergadas en la colección Real que posteriormente daría lugar a la Real Colección de estampas de El Escorial, por lo que el contacto podría haber sido cercano.
- Podemos observar la presencia constante de lo áulico en los diferentes emblemas (como en los protegidos de la Virgen de la Misericordia, en el Rey David o en la Coronación), quizá vinculada a la relación que unía a Francisco de Monzón con la

¹⁴¹ *Íbid.*

¹⁴² PANOFKY, E.: *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza, 1995, p. 207.

¹⁴³ *Íbid.*, p. 206.

monarquía hispana, tal y como hemos aludido en la biografía. A su vez, en esta presencia áulica encontramos un constante recuerdo de la primacía del poder espiritual sobre el terrenal, aspecto que coincide con la “Doctrina de las dos espadas”.

- El Norte de Ydiotas se ha considerado por diferentes autores de la emblemática como un libro limítrofe de lo que es propiamente el género de la emblemática, pero, aun así, podemos admitir que partiendo de la tradición de los devocionarios ilustrados bajomedievales, se ve en cierta manera condicionado por la emblemática, que le servirá como vehículo de expresión, adquiriendo conciencia gráfica del arte mixto surgido a partir de 1531.

- Finalmente, cabe destacar el papel que tienen las imágenes en este libro. Los ocho grabados que componen "Norte de Ydiotas" serán la base sobre la cual se desarrollará todo el discurso espiritual que nos propone Francisco de Monzón. De este modo, este tratado será un reflejo del nuevo estatus e importancia que la imagen irá adquiriendo a lo largo del siglo XVI, tomando como hecho clave las resoluciones del Concilio de Trento, contemporáneas a la publicación de la obra de Monzón.

9. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

ANDRÉS, G.: "Estrategias de emblemización de los componentes del ciclo festivo del barroco valenciano" en ARELLANO AYUSO, I. y MARTÍNEZ PEREIRA, A.: *Emblemática y religión en la Península Ibérica*. Madrid, Iberoamericana, 2010, pp.9-26.

BELTING, H.: *Imagen y culto. [Una historia de la imagen anterior a la era del arte]*. Madrid, Akal, 2009.

BERNAT VISTARINI, A. y T. CULL, J.: *Emblemas españoles ilustrados*. Madrid, Akal, 1999.

CIVIL, P.: *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*. París, Publications de la Sorbonne, 1996.

CIVIL, P.: "Imagen y devoción: el Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)", *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, 1996.

DE BORJA, J.: *Empresas morales*. Bruselas, Francisco Foppens, 1680.

DLABACOVÁ, A.: "Religious Practice and Experimental Book Production: Text and Image in an Alternative Layman's "Book of Hours" in Print and Manuscript", *Journal of historians of netherlandish art*, vol. 9, 2017.

DOMÉNECH GARCÍA, S.: "'Lamentos al son del arpa". La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco", *Boletín de Arte*, nº 36, 2015, pp. 73-83.

EGIDO, A.: "«Como de dibujo a la verdad» Santa Teresa representada por ella misma en el Libro de la vida" en BALLESTER MORELL, B. et al. (ed.): *Encrucijada de la palabra y de la imagen simbólicas*. Barcelona, Medio Maravedí, 2017, pp. 1-24.

F. CAMPA, P.: *Emblemata Hispanica. An annotated bibliography of spanish Emblem literature to the year 1700*. Londres, Duke University Press, 1990.

F. CAMPA, P.: "La génesis del libro de emblemas jesuita" en LÓPEZ POZA, S. (ed.): *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 43-60.

FERNÁNDEZ TRAVIESO, C.: "La erudición de Francisco de Monzón en el Libro segundo del Espejo del perfecto príncipe cristiano", *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 2010, pp. 743 – 753.

FERNÁNDEZ TRAVIESO, C.: "La reelaboración del Libro primero del espejo del príncipe cristiano de Francisco de Monzón (1544-1571)", *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2017, pp. 81-96.

FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra, 2011.

GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Aguilar, 1972.

GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.): *Los tipos iconográficos y la tradición cristiana. La visualidad del Logos*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2015.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: "Grammata hieroglyphica. Génesis de una literatura visual y semántica: la Emblemática" en GARCÍA ARRANZ, J. J. y GERMANO LEAL, P. (ed.): *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*. A Coruña, SIELAE, 2020, pp. 19-128.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Real colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria-Gasteiz, Ephialte.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, J.: *Emblemas morales de don Iuan de Horozco y Covarrubias, Arcediano de Cuellar en la santa Iglesia de Segouia...* Zaragoza, Alfonso Rodriguez, 1604.

KALOPISSI VERTI, S.: "Representations of the Virgin in Lusignam Cyprus", en VASSILAKI M.: *Images of the Mother of God. [Perceptions of the Theotokos in Byzantium]*. Norfolk, Routledge, 2005, pp. 305-319.

LANDWEHR, J.: *French, italian, spanish and portuguese books of devices and emblems (1534-1827)*. Utretch, Haentjens Dekker & Gumbert Utretch, 1976.

LÓPEZ DE AYALA, I.: *El sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, Imprenta Real, 1787.

M. DALY, P. (ed.): *Companion to emblem studies*. Brooklyn (Nueva York), AMS Press, 2008.

MANERO SOROLLA, M. P.: "Petrarquismo y emblemática", en LÓPEZ POZA, S (ed.): *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 175-201.

MÂLE, E.: *El barroco [Arte religioso del siglo XVII]*. Madrid, Encuentro, 1985.

MÂLE, E.: *El Gótico, la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, Encuentro, 1986.

MIR, L. y DALCER, I.: "¿Una diarquía medieval? El combate ideológico entre las dos espadas (500-800)". *Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad de Tucumán (Argentina), XI, 2007.

PALAU Y DULCET, A.: *Manual del librero hispanoamericano. [Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos]*. Barcelona, Librería Palau, 1957.

PANOFSKY, E.: *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

PANOFSKY, E.: *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza Forma, 1995.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Barroco [Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)]*. Madrid, Cátedra, 2002.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas [Lecturas de la imagen simbólica]*. Madrid, Alianza, 1995.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. [Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento]*. Barcelona, Serbal 1996.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. [Introducción general]*. Barcelona, Serbal, 2008.

RÉAU, L.: *Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento (Tomo I, Vol. II)*. Barcelona, Serbal, 2000.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Emblemática e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1995.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval. Donostia*, Etor, 1988.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.; BUENDÍA, J. R. y GAINZA, M. C. G.: *El Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

TRENS, M.: *María. [Iconografía de la Virgen en el arte español]*. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946.

VERDON, T.: *María en el arte europeo*. Barcelona, Electa, 2005.

WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia*. Madrid, Cátedra, 2019.

ZUCKER, M.: *The Illustrated Bartsch [Early Masters: Zoan Andrea]*. Zaltbommel (Países Bajos), Van Haren Publishing, 1984.

BIDISO (Biblioteca digital de Emblemática Hispánica):
<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/NonConditionalSearch.do?action=Open&author=MONZ%20N%2c+Francisco+de&briefTitle=Norte+de+Ydiotas&startIndex=1&count=3&first=2> [Consultado en 17/03/21]

GÓMEZ DEL VAL, F.: "Francisco de Monzón", *Real Academia de la Historia*.
<http://dbe.rah.es/biografias/90227/francisco-monzon> [Consultado en 16/01/21]