



Revista Digital Interdisciplinar de Estudios Escenográficos
Número 1 | 2025 | e61

Mnemosyne

<https://doi.org/10.33732/bomarzo.61>

Piramidal, funesta, de la tierra nacida sombra. El obelisco y la tradición hispana de la vanitas

*Pyramidal, ominous, born from the shadow of the
earth. The obelisk and the Hispanic tradition of
vanitas*

Fernando R. de la Flor
Catedrático Emérito (USAL)
frflor@usal.es

Resumen

Semiótica de la iconografía del obelisco.

Palabras clave

Obelisco; Iconografía simbólica.

Abstract

Semiotics of the iconography of the obelisk.

Keywords

Obelisk; Symbolic iconography.

Cómo citar: De La Flor, F. R. (2025). Piramidal, funesta, de la tierra nacida sombra. El obelisco y la tradición hispana de la vanitas. *Bomarzo, Revista Digital Interdisciplinar de Estudios Escenográficos*, 1, e61. <https://doi.org/10.33732/bomarzo.61>

Propongo un tratamiento no reduccionista de la tradición religiosa y teológica, un tratamiento que respete el sentido de la complejidad y la belleza de los constructos metafísicos sin desautorizar la labor de trescientos años de deconstrucción y crítica.

Peter Sloterdijk, *El imperativo estético*.

"Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra...". Estos son los versos con los que inicia sor Juan Inés de la Cruz el más famoso poema teocosmológico que haya sido escrito nunca en el idioma castellano: el *Primero sueño*. Compuesto a finales del siglo XVII –concretamente publicado en Sevilla en 1692, pero concebido entre los años 1685 y 1690, cuando Newton publica sus *Principia*–, el gran poema de factura cultorano-conceptista (y no solo apéndice de una suerte de "gongorismo colonial") es el producto de una sociedad que ha podido ser definida como "letrada"², cual es la mexicana de la época, y nos debe servir ahora para introducir el asunto de los obeliscos.

En efecto, después de los versos que hemos citado, en la misma obertura del poema, vienen los siguientes: "...Al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva." Ello consolida a sor Juana como parte de un movimiento que afectó a los intelectuales hispanos en torno a lo que podríamos denominar la egiptomanía, o egiptofilia³.

Las referencias a las formas arquitectónicas egipcias, tanto pirámides como obeliscos y, sobre todo, el hecho mismo de que la llamada "décima musa" y "Fénix de México"⁴ sitúe el adjetivo calificativo "vanos" detrás de la mención a obeliscos⁵, nos pone ya en camino hacia lo que me

¹. Si no producto de una oscuridad voluntariamente provocada que remite a Góngora, como ha visto Rosa Perelmuter, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en El Primero Sueño*. México, UNAM, 1982.

². Ángel Rama, *La ciudad letrada*. (Hannover, N.H. Ediciones del Norte, 1984). O, incluso, la floreciente ciudad de México en el XVI-XVII es leída como una "fortaleza docta", véase Magdalena Chocano, *La fortaleza docta. Élite letrada y dominación social en México colonial (siglos XVI-XVII)*. Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2000.

³. Véase de Jurgis Baltrusaitis, *En busca de Isis. Introducción a la egiptomanía*. Madrid, Siruela, 2006.

⁴. Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México*. México, UNAM, 1963.

⁵. Sor Juana en el villancico 318 vuelve a repetir la vinculación entre formas arquitectónico-funerarias egipcias y vanidad: "No las pirámides vanas / que labraron sus abuelos", pero también lo repite el poeta barroco Bartolomé Leonardo de Argensola, (BAE, t. 42, 353): "Y la bárbara Menfis se vio ufana / con sus altas pirámides tesoro / inútil...".

he determinado a que sea objeto de este texto⁶. Estrictamente limitado, como es posible leer en el título, a la colusión entre esa forma arquitectónica, a la que denominamos “obelisco”, y el pensamiento de la Contrarreforma española, a la cual se le puede achacar –para decirlo con el *Eclesiastés*– la idea misma de que *Omnia est vanitas vanitatis*⁷. En efecto, como escribe Pérez Amador, “Así el poema [de sor Juana], a manera de obelisco, tiene su base en la profundidad de la tradición hispánica⁸”.

Son cinco los escenarios que planteo, todos ellos situados en el siglo XVII hispano, en cuanto que me parecen son los ideales para describir esta relación que une al obelisco y, en general, a los restos puramente arquitectónicos de la civilización egipcia, de los cuales las más famosas son las pirámides⁹, con los sentimientos nihilizadores, con las ideas de impotencia humana y vanidad extrema que caracteriza al pensamiento neo-estoico hispano y, ya dicho más ampliamente, con la ideología de la Contrarreforma y lo que supone esta en la estética del barroco hispano.

⁶. La relación del antiguo Egipto con los pueblos mesoamericanos fue una idea que sedujo a muchos intelectuales en el “antiguo régimen”, entre ellos a sor Juana Inés. La Atlántida habría servido como puente en medio de Egipto y América, como piensa, por ejemplo, José Pellicer de Ossau, en el *Aparato a la monarchía antigua de las Españas*, de 1673.

⁷. Sobre la influencia que el sentimiento del *Eclesiastés* tuvo sobre el arte español de los siglos XVI y XVII, véase mi texto: “La sombra del *Eclesiastés* es alargada, “vanitas” y desconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580”. R. Zafra y J. J. Azanza (eds.), *Emblemata aurea*. (Madrid, Akal, 2000, 337-352). Además, está el texto de Luis Vives-Ferrándiz, *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid, Encuentro D.L., 2011.

⁸. En Alberto Pérez Amador, *El precipicio de Faetón*. (Frankfurt, Iberoamericana; Vervuert, 1996, 16). En efecto, los obeliscos y el sentimiento de acabamiento hispano no han cesado de entrelazarse en la tradición poética. Tenemos al poeta cordobés del siglo XIX, Guillermo Belmonte Müller, con su obra *Obeliscos y fosas*. (Córdoba, Ayuntamiento, 1975).

⁹. Pirámides y obeliscos comparten la misma idea de elevación, y son identificados como de igual sustancia por los lexicógrafos del barroco español, como Sebastián de Covarrubias Horozco quien dice que no se distinguen sino en que los obeliscos están hechos de una sola piedra mientras las pirámides se componen de varias. *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611]: “Una columna que se va rematando en punta, que por otro nombre se llama aguja, como el obelisco de Roma. La diferencia que hay entre obelisco y pirámide es que la pirámide es mucho mayor, y consta de muchas piedras, y el obelisco es pequeño en su respeto y de sola una pieza. Destos obeliscos había muchos en Egipto, y créese haberlos dedicado al sol, representando en ellos uno de sus rayos. Díjose del nombre latino *obeliscus*, del griego “obeliscos”, diminutivo de “obelos”, que significa “asador”. (I. Arellano; R. Zafra –eds.– Pamplona, Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert; RAE, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006). En *El Pastor de Filida*, de Luis Gálvez de Montalvo [1582] (Madrid, Bailly-Baillière, 1907), hay un pasaje que aclara la confusión obelisco/ pirámide: “No faltaba el obelisco de Semíramis, a manera de Pirámide, salvo que era todo de una pieza”.

A todo lo cual hay que añadir algo que no aparece expreso en la mayoría de las *vanitas*, pero que es propio de los obeliscos: junto a la idea misma de las cenizas y de la muerte, la inmediata reposición de una esperanza superior; esta vez depositada en la otra vida¹⁰.

Son estos los cinco diferentes géneros que estudio, y donde los obeliscos están presentes con significado de conformar una especial *vanitas*: primero la alusión a esto que se manifiesta en la propia obra de Sor Juana, el *Primero sueño*; también en el registro anatómico, que incluye grabados de los atlas con descripciones minuciosas del cuerpo. En tercer lugar, en la emblemática hispana; así mismo en los catafalcos dedicados a los reyes de España y, finalmente, también en la producción libelista de los holandeses que identificaron el obelisco con la tiranía hispana.

Podríamos asegurar, pues, del sentimiento del obelisco lo que el poeta comparable a la misma Sor Juana en la fortuna que alcanzan sus versos, Francisco de Quevedo, escribió: “Y no halle cosa en que poner los ojos que no fuera recuerdo de la muerte¹¹”. A lo que debe añadirse, en lo que respecta a las pirámides/obeliscos¹², que con eso se hace una clara alusión a una trasvida empírea; vale decir el que para el hombre no se termina todo con la muerte.

En definitiva, lo que muestra es la fascinación por el arte egipcio como arte supremo de lo arquitectónico-sepulcral¹³; además de otra connotación, esta óptica, que queda relacionada con lo que es la estructura *piramidal* de la visión. Las imágenes de las pirámides y de los obeliscos, indiferenciadas en el período barroco, y productos ambas de lo que es una errónea interpretación de las tradiciones funerarias del antiguo Egipto, configuran, asociadas a la idea de muerte y resurrección, uno de los centros de la epistemología barroca hispana. Determinando, con su

¹⁰. Peter Sloterdijk ha escrito sobre ello en el *Imperativo estético*. (Madrid, Akal, 2020, 305), “Museos y pirámides-tumba son los más obvios equivalentes terrenos de la eternidad metafísica”.

¹¹. Francisco de Quevedo, “Enseña como todas las cosas son recuerdo de la muerte”. En Red.

¹². Se produce una confusión entre obeliscos y pirámides en el XVI, XVII, momento en que no se conocen de primera vista las pirámides del valle de Menfis. Por ejemplo, las confunde F. Van Aelst (Roma, 1580) en el grabado donde aparecen las tres pirámides de Gizeh, y dos de ellas son, en realidad, obeliscos. Ya antes había representaciones de la “Torre de Babel” rodeada de obeliscos, según un grabado de Maarten van Heemskerk de 1572. La reproducción de ambos grabados se encuentra en el libro de Juan Antonio Ramírez, *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*. Málaga, Universidad, 1981.

¹³. Hugo Ball, en su libro *Cristianismo bizantino*. (Madrid, Berenice, 2015, 347) denomina a Egipto como “el país de la muerte”.

fuertísima implicación visual, aquello que las hace aparecer en multitud de escenarios y representaciones. Como es a este respecto la mnemotecnía o “Arte de la Memoria” de Robert Fludd¹⁴.

Estas distintas motivaciones están expresas y se hacen presentes ya en Góngora (“De funerales bárbaros trofeos / que el Egipto erigió a sus Ptolomeos”), y, por supuesto, también sacuden con su imaginario la sociedad hispana del siglo XVII; pero junto a ello se sitúa la esperanza puesta en –como dice de nuevo el poeta– que algo escape a los rigores de la muerte¹⁵.

Es este modelo de experiencia al que ahora nos llama el propio texto de sor Juana; la referencia clara a este tipo de construcción egipcia en los comienzos de su poema nos pide aclarar el sentido, indudablemente enigmático, de esas presencias “vanas”, y de esa sombra que proyectan los obeliscos en forma de pirámide¹⁶. Pues es preciso recordar aquí, que ambas estructuras arquitectónicas se confunden en el siglo XVII ante la falta de experiencia visual y representaciones fiables de las mismas. De este modo los versos de Sor Juana han de constituir el más importante y enigmático de entre los escenarios o “teatros” en que aparecen los obeliscos en la tradición hispana; en razón de ello, le dedicaré un mayor espacio y notas críticas.

¹⁴. Quien en su *Ars memoriae* se había interesado por los obeliscos, alguno de los cuales reproduce en su obra. Véase Jocelyn Godwin, *Robert Fludd. Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*. (London, Thames and Hudson, 1979). José Pascual Buxó ha estudiado las interacciones entre el *ars memoriae* y el *Primero Sueño*, en “El Arte de la Memoria en el *Primero sueño*. Introducción al estudio de un poema enigmático”. VVAA, *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. (México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995, 309-350). Véase a este respecto, mi *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnía española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.

¹⁵. El tema egipcio le llega a sor Juana desde el neoplatonismo renacentista (y más antiguo: Proclo que asegura que Jámblico en el siglo IV redactó los *Mysteria Aegyptiaca*), asegurando la vía hermetica. Como ha establecido María Mercedes Álvarez Lires, “El paradigma hermetista y Kircher en la obra de sor Juana Inés de la Cruz (México 1648-1695)”. *Boletín das Ciencias*, 16/53 (2003), 239-244. La importancia de las referencias al mundo egipcio en sor Juana son notables, y en su *Neptuno alegórico*, Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Madrid, Seix Barral, 1982) llegó a encontrar en el poema de la monja jerónima hasta treinta y una referencias al tema egipcio. Es por ello que el asunto de las pirámides resulta ser decisivo en el *Sueño*, así como en toda la tradición europea, esto según Erik Iversen, *The Myth of Egypt and his Hieroglyphs in European tradition*. (Princeton, University Press, 1993), quien considera a la cultura egipcia como la “cuna” de la sabiduría oculta y del saber místico ejemplificado en sus jeroglíficos.

¹⁶. Finalmente, Rocío Olivares Zorrilla es quien ha dilucidado la idea de unas construcciones humanas dedicadas a la divinidad en las obras de Sor Juana, en “Sor Juana Inés de la Cruz y la arquitectura sagrada”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 34 (2007). En red.

Aquella sombra –la cual, sin duda, pertenece al “régimen nocturno”¹⁷–, poseyéndose de la mitad del globo no iluminado por el sol, y en forma piramidal con su atezado ceño perfora las auras terrenales, no logrando llegar a la primera cubierta u órbita donde está situada la luna¹⁸. Tal lectura del cosmos sobre la que medita la monja-poeta, resulta producto de un pensamiento para el cual por más que se alarguen las construcciones de los hombres, y su propio soñar, estos permanecerán siempre acogidos dentro de un *régimen sublunar*. Resultando condenados a una tierra que ocupa un espacio central en un universo que todavía es ptolomeico¹⁹. Pues es desde la forma piramidal, como escribe sor Juana, que de los obeliscos es lo propio que: “La sutil punta / que al primer Orbe *finje* que se junta”²⁰.

El asunto de la estructura piramidal, tiene en sor Juana una lectura que proviene directamente del hermetismo: la *tétrade-pyramide* es “el fundamento de la naturaleza y del mundo intelectual”²¹. La pirámide resulta ser la imagen del espíritu humano; y este para sor Juana está relacionado

17. Gilbert Durand, *Estructuras simbólicas del imaginario*. (Madrid, Taurus, 1981). Todo el poema de sor Juana entra, pues, en la categoría de un *sommium imago mortis*. O, como escribe Pere Gimferrer siguiendo al clásico: “Tristissima noctis imago”.

18. “Atezado ceño”, “noche”, “sueño...” todo conduce hacia un sentimiento de melancolía por el bien perdido o inalcanzable, que se corresponde con ciertas actitudes de los más de los artistas simbólicos hispanos, y de cuyas producciones he dado cuenta en mi *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. (Palma de Mallorca, UBA/Juan de Olañeta, 2007). Véase sobre la idea misma de “atezado” el modo en que esta cualidad colorista se encuentra recepcionada, en cuanto perteneciente al área misma de la tristeza, en Felice Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*. (Madrid, Biblioteca Nueva, 2008). Para el estudio de cómo la melancolía resulta definitoria de la actitud de las mas reconocidas élites novohispanas, y correspondientemente se hace presente en el *Sueño* de sor Juana, véase de Roger Bartra, *Trasgresión y melancolía en el México colonial*. (México, UNAM, 2004). Y, también: Rocío Olivares Zorrilla, “De la *tristitia salutífera* a la elocuencia circumspecta: texturas de la simbólica espiritual en el *Primero sueño* de sor Juana”. *VVAA, IX Coloquio de Etudos Barrocos. O eterno retorno do Barroco*. Natal, Universidad Federal do Rio Grande do Norte, 2014, 119-167.

19. Se trata del modelo geocéntrico ptolomaico, distinto del heliocentrismo galileano. El primero tiene once cielos, cuya primera órbita es la de la luna. Los cristianos identifican la última esfera con el empíreo, la morada de Dios, el *primum mobile*. Véase de Alexandre Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito*. México, Siglo XXI, 1974.

20. *Primero sueño*, vv. 360-361. Las lecturas posibles que en el barroco se hicieron del cosmos están prefiguradas en la conferencia de Aby Warburg, ahora reeditada en *Per monstra ad sphaeram. Terror y armonía de las esferas*. D. Stimilli; C. Wedepohl (eds.). Madrid, Sexto Piso, 2021, 47-113.

21. André Jean Festugière, “La Pyramide hermétique”. *Hermétisme et mystique paienn*. París, Aubier Montaigne, 1967, 131-137.

con el fuego. Pero algo más: la estructura piramidal es el modo y la manera de visualizar el espacio y los objetos que tiene a su alcance el ser humano: es decir, que todo sujeto tiene una *visión geometrizable* cuyo emblema es la figura piramidal²². Siendo la pirámide, finalmente, una forma de construcción teocósmica que se mantuvo en todo el período en que Dios gobernaba el mundo.

Es esta la escenografía "impotente" compuesta por Sor Juana para su ópera ²³, en la que se pone en juego el destino del hombre bajo las estrellas; y en la que hace figurar a aquel mismo hombre en tanto habitante de un cosmos eminentemente "barroco", donde debe desplegar su mente (mente que viene de mensura: que es *medida*) para conocer las fronteras de su mundo²⁴. Universo donde, al decir de Leibniz, Dios está en todas partes y la circunferencia de sus límites no se encuentra en ninguna ("*Deus est sphaera infinita cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*"), haciendo suyo un pensamiento que avaló Nicolás de Cusa en la obra *De visione dei*²⁵. El modo de ver Dios es la *visio circulariter*, mientras que lo propio del hombre es que nuestra vista "ve solo desde la magnitud de cierto ángulo": se trata de la *visio angulariter*. En sustancia, todo se debe

²². Martin Kemp, "Leonardo and the Visual Pyramid". *JWCI*, 40 (1977), 128-149.

²³. Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz: la femme et la culture au XVII^e siècle...*, ha escrito: *Le Sueño est l'expression d'une impuissance intellectuelle*.

²⁴. Mario Perniola ha aproximado la idea de que Egipto fue un lugar importante para los cristianos, como símbolo del mundo que era ("el país del enigma": lo llama Hegel), y esto lo hace confluir con la idea de barroco, hasta asegurar a través de esta noción que vivimos un "momento egipcio", un "efecto egipcio", lo cual implica la transición entre una estética europea a la estética que encuentra sus modelos en eras pre-clásicas y extra-europeas, como resulta ser la egipcia misma. Todo ello en *Enigmas. Egipto, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia, CENDEAC, 2006.

²⁵. Para una idea precisa de este universo infinito de la cosmología de la segunda fase de la Era Moderna, véase la obra de Giordano Bruno, y el análisis que de la misma ha realizado recientemente Miguel Ángel Granada, *Entre Petrarca y Descartes. El umbral de la modernidad*. (Barcelona, Herder, 1993). Y, en otro sentido, Brian Vickers, "Introducción". B. Vickers (comp.), *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*. (Madrid, Alianza, 1990). Por otra parte, la filosofía de Sor Juana es plenamente barroca, como argumentó Mauricio Beuchot en su *Sor Juana: una filosofía barroca*. (México, UNAM, 2001) y, como tal, ostenta huellas claras del neoplatonismo hermético, como la alusión a las pirámides egipcias ejemplifica suficientemente. Véase de Marie-Cécile Bénassy Berling, "Sobre el hermetismo de sor Juana Inés de la Cruz". M. Bosse et alii. (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispano*. (Erfurt, Edition Reichenberger, 1999, II, 629-638). No obstante es evidente también el influjo que en la poesía de la monja ha dejado fray Luis de León, y en lo que consiste la cristianización que, dentro de un cierto neoplatonismo, este poeta realiza de Virgilio en su poema "A Felipe Ruiz".

a la “pirámide visual” de la que habla Alberti, en sus *Elementa picturae*, cuando se refiere a la invención de la perspectiva²⁶.

Dentro de este marco o cosmos así delimitado, el destino de la humanidad es conceptuado como incapaz de llegar con su propia potencia y dimensión a conocer la obra y creación de las cosas²⁷. Fiado de sus propias fuerzas –entre ellas la capacidad de su vista limitada por la “pirámide visual”, que reconoce las formas de las cosas que se perciben a través de un punto óptico, el ojo, desde donde se despliega esta–, el hombre, que está pegado a la tierra en donde todo se resuelve en polvo, sueño y vanidad, pretende alcanzar la *intencio autoris*, la *visio circulariter*. La cual caracteriza al principio divino, que es la razón de la fábrica celestial y auténtico “templo”, y, dentro de él, de la propia existencia del hombre que será ayudado por la ciencia y por la religión. Teología, óptica-teológica y cosmología se unen a propósito de la estructura piramidal de los obeliscos²⁸. Como el frontispicio del texto, diseñado por Theodor de Galle para la obra de Francisco Aguilón, el cual certifica que asistimos a la vinculación entre óptica y astronomía con la pirámide visual que la reina Óptica señala con un dedo²⁹. El jesuita Aguilón considerará que este es el único medio para la averiguación de los astros y del firmamento: “*Opticen unicam esse Astronomiae viam, oryge picto (quo mathematicum notant) Aegypti indicarunt*”³⁰.

Ante su imaginación y su “sueño”, conducidos ambos por los humores que exhala el cuerpo (sangre, bilis, flema y melancolía), se despliega una visión enigmática del cosmos, pues la problemática mas importante del XVII es la de la indagación de los cielos siguiendo la óptica visual. Y sor

²⁶. Cito el extraordinario artículo de Linda Báez Rubí, “*Visio circulariter-visio angulariter*. Modelos de visión y reflexión en Nicolás de Cusa y sor Juana Inés de la Cruz”. C. Bargenelli y P. Díaz Cayeros (eds.), *El renacimiento italiano desde América latina*. México, UNAM; Instituto de investigaciones Estéticas, 2018, 211-236.

²⁷. Este es el sentido general del *Primero Sueño*, según sus analistas más perspicaces como Andrés Sánchez Robayna, en su obra: *Para leer el Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. México, FCE, 1991.

²⁸. Esta conjunción de ciencia y religión es característica del siglo XVII, que en México conoce una suerte de movimiento alrededor de la aparición cometaria ocurrida en 1680 y la correspondiente “desmitificación de los cielos”, dilucidada en buena parte por el libro clásico de Elías Trebulse, *Ciencia y religión en el siglo XVII*. México D.F., El Colegio de México, 1974.

²⁹. Todo lo que viene del Imperio (la Monarquía Católica, en este caso) o de Dios emite estos “rayos piramidales”. Es lectura de Lope de Vega que, en su *La mañana de san Juan de Madrid*, escribe: “¡Oh! gran Felipe, ¿Quién cantar se atreve / los rayos de tu sol piramidales”. Cit. por Ricardo del Arco, *La idea de Imperio en la política y la literatura españolas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1944, 302.

³⁰. Francisco Aguilón, *Opticorum libri sex...*, (Amberes, ex oficina Plantiniana, 1613, 8. v.). La referencia, de nuevo, en Linda Báez, “*Visio circulariter-visio angulariter...*”.

Juana siente en su interior que está llamada a una vida superior, a formar parte del diseño divino, a una vida que aspira al paraíso y al absoluto; pero esto sucederá cuando ceda en ella la pasión de la tierra, la cual viene precedida del sueño³¹.

Es a este preciso sentido, al que el obelisco (así como las pirámides³²), como estructuras que reflejan una verticalidad que trata de elevar las realizaciones humanas por encima de sus propias fuerzas, remiten sin duda. Como escribe Georgina Sabat de Rivers, "Montes, ruinas o torres altas son símbolo del desengaño inherente al ser humano y llamada a la vida eterna"³³.

Algo más dice de ellas sor Juana en los versos 340 a 411 de su magno poema, en lo que se ha denominado "el intermezzo de las pirámides" ("Las Pirámides dos ostentaciones / de Menfis vano, y de la Arquitectura / último esmero..."³⁴). Estas pirámides de Menfis representan la estructura íntima del alma (son, en realidad, como la "pirámide mental" según

³¹. En tanto que este es prefigura de la muerte, pero al mismo tiempo es figuración de la vida eterna, porque acerca el misterio del *deus absconditus*. Sobre el asunto de los sueños en la cultura barroca hispana, véase Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo de un género*. (Madrid, Cátedra, 1999) y María V. Jordán Arroyo, *Entre la vigilia y el sueño. Soñar en el Siglo de Oro*, particularmente el capítulo VI: "Fue mi maestro un sueño" (en Madrid, Iberoamericana; Vervuert, 2017, 223-26). Ya sobre sor Juana y su obra mas significativa, de José Gaos hay que ver: "El sueño de un sueño". *Historia Mexicana*, 37 (1960), 54-71. Según cuenta la propia sor Juana en la *Respuesta a sor Filotea*, fue en su dormitorio mirando al techo cuando observó que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, y que forman una pirámide visual. Encuentro la noticia en el artículo de Linda Báez, "Visio circulariter-visio angulariter...", que ha puesto de relieve el interés de sor Juana por la óptica y los *ludi mathematici*; por ejemplo: los *ludi rerum mathematicarum* que hacia 1450 publicó Alberti, y que tienen recepción en el campo teológico a través de Nicolás de Cusa y de sor Juana.

³². Ambas estructuras arquitectónicas aparecen correlacionadas en el diccionario de Covarrubias, lo que distingue una de la otra es nada más que la composición unitaria de la piedra, en el caso de los obeliscos, pero alcanzan junto a la pirámide las mismas implicaciones simbólicas. "*Obeliscus et pyramis... figura habent eadem significationem*", dice Antonii Ricciardi Brixiano en su *Commentaria Symbolica*. Venecia, Franciscum de Francischi, 1591, II, 95 b.

³³. En *El sueño de sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. London, Tamesis Books Limited, 1977.

³⁴. Así denominó a esta zona del poema de sor Juana, Méndez Plancarte en su edición del *Primero sueño*. Y así también titula su capítulo quinto Alejandro Soriano, *El Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*. (México UNAM, 2000, 149-213). Sor Juana las denomina "gitanas glorias; ménficas proezas" a las pirámides de Kéops y Kefrén en Menfis, las cuales según Herodoto son pendones y tumbas, simultáneamente. Sobre el carácter de vana ostentación, también Juan de Jáuregui (*Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, t. 42 p. 109) que escribe sobre las pirámides de Menfis: "No Menfis generosa / sus bárbaras pirámides ostente".

la propia sor Juana³⁵), y simbolizan los esfuerzos de aquella por llegar y sobrepasar todas las alturas de la tierra, apuntando hacia el creador³⁶. Por ello encontramos su referencia precisa en los primeros versos del poema que define el fracaso de la razón (constructiva o no) a la hora de descubrir el secreto del cosmos³⁷. Son los versos en que la poeta mexicana hace exacta referencia a los obeliscos, cubiertos de un lenguaje todavía indecifrabable en aquella época, y denominándoles como “altivas y blasfemas” torres; ello en razón de las referencias a divinidades plurales, efectuadas en un tiempo donde todavía no estaba actuante la *lex gratiae*.

Luego la emergencia de tales “obeliscos vanos” en un poema que trata, fundamentalmente, de la incapacidad humana de elevarse por encima de su propia constitución y fábrica, nos alienta a pensar que la dirección está bien tomada, y que la articulación que se produce entre *vanitas*, tal y

³⁵. Quizá recordando en ello la “pirámide transparente” que Leibniz ofrece en su teodicea (*La teodicea o tratado sobre la libertad del hombre y el origen del mal*). Y más probablemente acordándose sor Juana Inés de la Cruz de las estructuras mentales, esta vez en forma de “castillo”, que utiliza santa Teresa de Jesús en sus “moradas”. Los versos 399-407 son explícitos en cuanto se refieren a esa similitud de la pirámide con el alma humana y las ansias de eternidad; fuera parte del error que señala Rocío Olivares (en su “Refracción e imagen emblemática en el *Primero Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz”, *Estudios Latinoamericanos*, 4 –1996–, 263) en la atribución de la idea a Homero, siendo Platón en el *Timeo* quien la enuncia: “Según de Homero, digo, la sentencia, / las Pirámides fueron materiales / tipos solos, señales exteriores / de las que, dimensiones interiores, / especies son del alma intencionales: / que como sube en piramidal punta / al cielo la ambiciosa llama ardiente, / así la humana su figura trasunta”. (*Primero sueño*. vv. 590-598). El diseño piramidal se constituye así en un signo exterior del modo de conocer humano, adaptándose a la forma del alma. Hay que recordar como en la obra de Emanuele Tesaurus, *Il cannocchiale aristotélico*, de 1654, una figura cónica preside el frontispicio de la obra, donde se leen las palabras, indudablemente referidas a una tradición mística, de *Omnis in unum*. Véase Rocío Olivares Zorrilla, “Sor Juana y la tradición mística”. Isaias Lerner et alii., *Actas del XIV Congreso Internacional de Hispanistas*. Newark DE, Juan de la Cuesta, 2004, IV, 487-493.

³⁶. Elevadas por los hombres son exacta reproducción a contrario del llamado “rayo de Júpiter” en que los mitógrafos antiguos (por ejemplo, Plinio) interpretaron la elevación de estos monumentos, que se creían alzados en homenaje al empiro y la morada de los dioses. Escribe Rocío Olivares, en su “Refracción e imagen emblemática de el *Primero Sueño*, de sor Juana...”, es preciso “observar que la pirámide no es solamente la primera figura emblemática del poema, sino que también lo alegoriza integralmente, como símbolo o *figura figurans*, que expresa la triple relación entre Dios, el hombre y la naturaleza” (260).

³⁷. Y más de pretender el recorrerlo, como el ejemplo de Icaro suscita en el poema que lo acoge entre los versos 454 a 494. En similar caso, alegorizando la vana presunción, está el caso de Faetón aludido en los versos 809-810. Y de lo que se hace eco la lectura del *Primero Sueño* de Plancarte y el libro de Alberto Pérez Amador, *El precipicio de Faetón...* También, naturalmente, José Pascual Buxó, “El *Sueño* de sor Juana: alegoría y modelo del mundo”, en *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México, FCE, 1984.

como la entiende el pensamiento hispano inspirado en el tomismo³⁸, y las formas egipcias de dar sentido al mundo son, en esencia, equivalentes. Y, de hecho, eso mismo lo vemos citado en el poeta Baltasar de Cepeda del siglo XVII, que en *Flores de poetas ilustres* escribe: "Cuando levantan las sublimes frentes / al cielo, amenazando y las estrellas, / las pirámides altas y obeliscos, / .../ que siendo tan caducas como bellas..."³⁹.

Por otra parte, la conexión de la monja-poeta con el saber enciclopédico de los jesuitas de su tiempo está acreditada por la crítica que se ha ocupado de sor Juana Inés de la Cruz⁴⁰. En el retrato que le hace Miguel Cabrera en su biblioteca, entre la proliferación de volúmenes que había en su celda jerónima, aparece la obra de Kircher (*Kircheri Opera*), el enciclopedista y polímata que dedicó buena parte de su gigantesca labor escribiendo hasta cinco tratados en los cuales establece el papel de los restos arquitectónicos egipcios; además de conectar estos con los jeroglíficos, y con lo que se pensaba eran los orígenes mismos de la sabiduría universal: siempre dotada de un carácter misterioso y enigmático⁴¹.

³⁸. Pues que todo el poema de Sor Juana se inscribe de modo natural en ese neoescolasticismo en el que viven las órdenes religiosas católicas, ateniéndose a él en el período barroco. Véase, de nuevo, Alejandro Soriano, *El Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas...*: que escribe: "El medio intelectual en que se desarrolló nuestra poetisa fue, indudablemente, el aristotélico-tomista de la Contrarreforma" (174). "Torres, pirámides, faro, águila, todos los tópicos que iremos encontrando en el *Sueño* y que representan un impulso hacia lo alto, terminan según la tradición poética, en fracaso y consiguiente desengaño" (Georgina Sabat de Rivers, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz...*, 68). Lope de Vega escribe en *El peregrino en su patria*. (Madrid, Castalia, 1973): "Este monte, pirámide, obelisco..."

³⁹. Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*. B. Molina Huete (ed.). Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, I, 118.

⁴⁰. En concreto, Athanasius Kircher fue leído en toda América del Sur. Véase de Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginada. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. (México, UNAM, 1993); Maurice Beuchot, "Kircher y algunos filósofos mexicanos en el siglo XVII", *Intersticios*, 1/ 8, 1994, 87-95 y, también, Paula Findlen, "A Jesuit's books in the New World. Athanasius Kircher and his American Reader's". P. Findlen (ed.), *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*. London, Routledge, 2004, 329-364.

⁴¹. Los cinco libros de Kircher dedicados al asunto egipcio son el *Prodomus Aegyptiacus sive Aegyptiacus*, la *Lingua Aegyptiaca restituta*, el *Obeliscus Aegyptiacus*, la *Sphinx Mystagoga* y el *Oedipus Aegyptiacus*. *Itinerario del Éxtasis, o las imágenes de un saber universal*, de Athanasius Kircher, le ha llamado a la producción de imágenes sobre Egipto, como editor de un libro-catálogo de imágenes de Kircher (Madrid, Siruela, 1986), Ignacio Gómez de Liaño. Otro libro con las imágenes egipcias de Kircher, es el de Jocelyn Godwin, *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. (London, Thames and Hudson, 1979). Kircher considera que la doctrina jeroglífica de los egipcios es "ciencia secreta", y que su importancia proviene de haber sido esculpida en la piedra de los obeliscos. (*Oedipus Aegyptiacus*). Véase de Carmen Fernández Galán, "Jeroglíficos egipcios en el Barroco novohispano". M. Pérez y A. Ortiz (eds.), *Crónica, retórica y discursos en el Nuevo Mundo*. Zacatecas, Universidad, 2014.

En concreto, el jesuita Athanasius Kircher dedicó una de sus obras, el *Oedipus Aegyptiacus*⁴², a definir los restos ctónicos que había dejado en su pasaje por la historia el arte egipcio, que a la sazón se presentaba (y todavía lo es) como la más desconocida entre las grandes culturas universales que habrían accedido a lo que Kircher denomina “la antigua sabiduría”⁴³. Los grabados de esta obra del jesuita algo dicen ya de ese carácter arruinado, melancólico, y compuesto exclusivamente de vestigios y huellas funerales al alcance solo de sus descubridores. La región de Gizeh es un verdadero “valle de signos”, en donde las pirámides y obeliscos son señales del alma de la humanidad penitente por la historia.

Hay algo de espectralidad y de fantasmagoría en otros grabados del *Esfinge*, los cuales están llenos de obeliscos y de pirámides que cumplen una función de recuerdo de la variabilidad del mundo, y que, al suprimir el contexto civilizatorio del que, insisto, nada se sabe en su época, dejan solo a los arqueólogos los restos arquitectónico-textuales como objeto de su especulación inevitablemente melancólica. Vale decir: son –en su tiempo, que es el tiempo del barroco⁴⁴–, las pirámides, los obeliscos y el lenguaje jeroglífico, las únicas supervivencias de lo que fue el entero mundo egipcio, del cual constituyen un símbolo plurimilenario y lleno de secretos.

La pasión por los obeliscos fue determinante en Kircher, hasta el punto de que trasladó uno de ellos al denominado “museo Kircheriano”, primer museo arqueológico de Roma⁴⁵. Siguiendo los conocimientos de Athanasius Kircher, “kirkerizando”⁴⁶ sor Juana entiende estos testimonios,

⁴². (Roma, Vitale Mascardi, 1652-54). El *Oedipus* y también el *Obeliscus Phamphilus* (o *Aegyptiacus*) le valieron a Kircher la crítica de los jesuitas. Véase Daniel Stolzenberg, “Utility, Edification, and Superstition: Jesuit Censorsiph and Athanasius Kircher’s *Oedipus Aegyptiacus*”. J. O’Malley et alii. (eds.), *The Jesuits. Cultures, Sciences and the Arts 1540-1773*. (Toronto, University Press, 1999, I, 336-354). Y del mismo Stolzenberg, su *Egyptian Oedipus. Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity*. Chicago, University, 2006.

⁴³. “Pero, al leer la historia de los obeliscos que acompañaba las ilustraciones, aprendí que aquellas figuras eran el testimonio de la antigua sabiduría egipcia”. Athanasius Kircher, *Vite admodum Reverendi Patris Athanasius Kircheri...* Cit. por Leandro Sequeiros, “El geocosmos de Athanasius Kircher. Una imagen organicista del mundo en las ciencias de la naturaleza del siglo XVII”. *Llull* 24 (1001), 755-807.

⁴⁴. Mauricio Beuchot, *Sor Juana una filosofía barroca...*

⁴⁵. Dedicó a los obeliscos algunas de sus obras: por ejemplo, el que se halla ahora en la Piazza Navona, el *Obeliscus Pamphilus*. (Roma, Ludovico Gragnini, 1650).

⁴⁶. Es expresión de Marie-Cécile Bénassy-Berling, quien la utiliza en su *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII siècle...* Para la influencia de Kircher en sor Juana, véase: Gerhard F. Strasser, “Out of synk: Athanasius Kircher’s influence on sor Juana’s writings”. *Barroco Journal*, 1/2 (2007). http://www.revistabarroco.com/volumen_12.

provenientes de la cuna civilizatoria, como intentos arruinados y vanos en sí mismos de comprender la obra del creador, a la vez que son testigos de un afán desesperado de anudar en una "cadena del ser"⁴⁷ la existencia del hombre y la del cosmos. Lo cual es fundamento de toda la filosofía hermética derivada del *Corpus hermeticum* y, asimismo, de las reflexiones retratístico-pictóricas del humanismo renacentista: como las de León Battista Alberti y, más lejano en el tiempo, Giovanni Piero Valeriano⁴⁸.

Aspiración imposible de alcanzar sus metas, como fracasados intentos de escalar los cielos resultan ser las pirámides y los obeliscos en el mundo sublunar. Lugar este de cierto condenado al deshacimiento y a la presunción de vanidad; tal y como el *annus mundi* ("ínfimo globo de la tierra", como le llama Kircher) que es. Enterrada en lo profundo del cosmos, el alma que sueña lanza su punta aguda (cual la de los obeliscos) hacia el espacio estelar (Figura 1⁴⁹), asomándose a la obra del creador, de la misma manera que las pirámides proyectan la sombra, siempre piramidal, de un sueño-muerte imposible, dado que, derrotada el alma –tanto como los obeliscos y las estructuras piramidales–, se ve precisada de retornar a la propia esfera de vida a la que se encuentra condenada a no escapar. Cuando menos, en espera de una parusía final donde el enigma del hombre y del cosmos en el que vive quede desvelado⁵⁰. Sor Juana explica la determinación que tuvo en su *Sueño*, el cual

47. La "cadena del ser" es una metáfora adecuada a los tiempos barrocos; la ha expuesto Arthur O. Lovejoy, *La gran cadena del ser. Historia de una idea*. Barcelona, Icaria, 1983.

48. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque Gentium literis*. Basilea, s.e. 1556.

49. "Punta aguda del alma...", la imagen de Kircher algo dice sobre la pirámide y su sombra. Según el jesuita, dios mismo es quien introduce en el seno del alma su vértice y de la misma manera, el hombre puede llegar a tocar con su punta la morada de Dios, sin por ello abarcarla, como se cifra en el sello de Kircher de la doble pirámide. Sabat de Rivers, cita a Vossler, en su edición del *Primero Sueño*, diciendo que Kircher expone el modo en que los antiguos egipcios solían distinguir "entre una pirámide de luz que descende del cielo hacia la tierra, y otra de sombra que aspira a elevarse desde la tierra al cielo." (106). Sobre la "punta aguda del alma humana", que supone una especie de geometrización de la mirada interior, o que, incluso, hasta que sea Dios mismo el que se represente por figuras geométricas, véase: Manuel Morales Borrero, *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*. (Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, 1975), y mi capítulo de libro: "El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro". *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Forma, 1995, 233-256.

50. En definitiva, el *Primero sueño* y el *Iter extaticum coeleste* de Kircher son relacionables en algunos puntos, como ha demostrado Héctor Garza en "*Iter extaticum coeleste* de Athanasius Kircher y *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz. Convergencias particulares, divergencias integrales". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2 /104 (2004), 59-73.



Figura 1. “Fide et Vide”. Empresa de Enrique de Navarra, Salomón Neugebauer, *Selectorum Symbolorum Heroicum*. Francfort, 1619.

vincula la vanidad a la necesidad del empeño en una suerte de “lectura del universo”: “Que como sube en piramidal punta / al cielo la ambiciosa llama ardiente / así la humana mente / su figura trasunta / y a la Causa Primera siempre aspira⁵¹”.

Pirámides de luz, pues, y pirámides de sombra (*tenebrarum pyramis*⁵²), que Kircher interpreta como un doble cono cuyas puntas avanzan hacia la base del otro, y que los egipcios entienden como pirámide de luz, la que eleva el alma, y pirámide de sombra la que proyecta el cuerpo

⁵¹. Son versos similares a los del poeta Fernando de Herrera: “¡Oh! Quién en las regiones celestiales / termina el vuelo, y de su cumbre, mira / la vanidad i cosas de mortales”. Cit por Antonio Ramajo, *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*. Salamanca, Universidad, 2022, 89.

⁵². Es definición de Plinio (*Historia natural*, LII, cap X): “Pero la figura de la sombra, es semejante a un mantón o peonza vuelta al revés porque solamente entra en forma de pirámide y nunca excede el alto de la luna”.

(microcosmos); todo según el teólogo que fue Nicolás de Cusa en el *De docta ignorantia*⁵³, al cual fielmente sigue sor Juana.

El segundo escenario del que aquí querría hablar, y que resume la ilación que vengo postulando entre *vanitas* y obeliscos, afecta a un grabado de índole anatómica, que revelan la conexión entre prácticas científicas y mundo artístico que se produce en los dibujos osteológicos del español Crisóstomo Martínez (Figura 2). El discurso anatómico, desde Vesalio y el médico español Valverde de Amusco, exhibe en sus tratados toda una suerte de lo que se ha llamado “anatomías moralizadas” y “teatros anatómicos”⁵⁴, constituyéndose en una suerte de “civilización de la anatomía”, la cual ostenta una especial narrativa visual que es consecuencia del procedimiento “ex figurarum”, y no de la práctica “ex corporum”⁵⁵.

En todas estas anatomías se contiene un sentido fugaz, en extremo frágil de la vida humana que, en estos grabados, así como en la obra entera de Crisóstomo Martínez, microscopista valenciano, llega a su culmen y apogeo. Texto realizado hacia 1680, que es la misma década de redacción del poema de Sor Juana⁵⁶. “Hay mucha ciencia en la *vanitas*

⁵³. Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII siècle...*

⁵⁴. Véase de Alvar Martínez Vidal y José Pardo Tomás, “Anatomical Theatres and the Teaching of Anatomy in Early Modern Spain”. *Medical History*, 49 (2005), 251-280.

⁵⁵. Destaquemos un libro que informa de esta preeminencia de la anatomía, el de Rafael Mandressi, *La mirada del anatomista. Disecciones e invención del cuerpo en Occidente*. México, UIA, 2012.

⁵⁶. El tratado de Crisóstomo Martínez ha sido objeto de ediciones y estudios. De entre las primeras hay que destacar la de José María López Piñero, *El Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez, grabador y microscopista del siglo XVII*. (Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1964). Y, después, la de José María López Piñero y de Felipe Jerez Moliner, *La imagen científica de la vida: la contribución valenciana a la ilustración médica y biológica (siglos XVI-XIX)*. (Valencia; Organismo Público Valenciano de Investigación, 1999). De los estudios en los que se contempla el aspecto simbólico de la representación de Martínez: María José López y Felipe Jerez, “El Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez como ejemplo de *Vanitas*”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 56 (1994), 5-34, y de Nuria Valverde, “Small Parts: Crisóstomo Martínez (1638-1694). Bone Histology and the Visual Making of Body Wholeness”. *Isis*, 100/3 (2009), 505-536. El último estudio sobre la obra de Crisóstomo, y en concreto del papel que en ella juega el grabado que analizamos (el que hace el número XVII), es el de Juan Pimentel en su capítulo tercero, “La mirada del ángel”, en *Fantasmas de la ciencia española*. (Madrid, Marcial Pons, 2019), donde el trabajo de Crisóstomo Martínez se vincula a las *vanitas* de Antonio Pereda, y donde se hace presente el sentimiento del desengaño, según lo ha visto Ana Iglesias, *La idea del desengaño y la pintura de vanitas de Antonio de Pereda*. Barcelona, UBA, 2013.



Figura 2. Crisóstomo Martínez, *Atlas anatómico*. Lamina nº 17. BNE.

tanta como cultura del desengaño en la imagen anatómica”, ha escrito Juan Pimentel, aproximando los grabados anatómicos a las *vanitas* de, por ejemplo, el pintor madrileño Antonio Pereda⁵⁷.

En el grabado de Martínez hasta catorce esqueletos⁵⁸, vistos a través de gestos teatrales barrocos, son los que rodean la estructura arquitectónica que podemos denominar como “obelisco”. Los catorce hombres descarnados portan símbolos de la caducidad (manzanas, plumas...), recordando el carácter efímero de la vida. En los comentarios que ha suscitado este extraño grabado, en ningún momento se menciona el sentido que puede alcanzar a tener la estructura piramidal en torno a la cual aparecen dispuestos estos esqueletos, y que se convierte en un centro de semanticidad. Su significado funeral es de por sí evidente, y hace referencia (como los propios huesos) a una supervivencia vana del hombre y de sus huellas o vestigios memorativos sobre la tierra.

En cierto modo, se podría decir que el obelisco alzado sobre esa misma tierra alcanza a tener el mismo sentido que el hombre –y se halla allí representando sus aspiraciones–. Hombre y producto arquitectónico de una cultura desaparecida, cuya fábrica es objeto de estudio por los pre-ostiólogos, en el caso de los huesos, y por los pre-arqueólogos, como Kircher, como Robert Fludd antes, en el de los obeliscos.

La estructura íntima del tratado de Crisóstomo Martínez, y la de este grabado que es el número XVII, se sitúa a medio camino entre el espíritu de la Contrarreforma –aparte de la huella que en esta representación haya dejado Séneca y el neo-estoicismo español–⁵⁹ y el amanecer de una

⁵⁷. Juan Pimentel, *Fantasmas de la ciencia española...*, 100. Es importante a estos efectos el libro de Luis Vives-Ferrándiz, *Vanitas. Retórica visual de la mirada...*

⁵⁸. Los esqueletos entran en los libros anatómicos al mismo tiempo que en el teatro y en las iglesias. En la palabra “esqueleto”, que se documenta hacia mediados del siglo XVI coincidiendo con el concilio de Trento, se produce una revaluación del valor de los restos de los santos, aunque como tales *reliquias* habían entrado mucho antes. Los huesos revelan un decaimiento de la carne y una fragmentación del cuerpo cara a la Contrarreforma, aun cuando hagan siempre referencia a una vida ultraterrena para la cual serán valiosos, igual que los obeliscos. Sobre las reliquias, hay que consultar la fuente debida a Sancho Dávila, *De la veneración que se debe a los cuerpos de los Sanctos y sus reliquias*. (Madrid, Luis Sánchez, 1611). El frontispicio de la obra sitúa unos huesos y unas calaveras bajo los símbolos de la pasión y el motto: “*Sub altare Dei custodita quasi in fasciculo viventium*”. (*Samuel* 25: 29).

⁵⁹. Sobre la huella de Séneca en la cultura española del momento barroco y en la Contrarreforma, véase Karl Bühler, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Seneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII: fundamentos y condiciones para la revitalización*. Madrid, Gredos, 1969.

ciencia experimental, producida sobre todo por la actividad científica de los *novatores* en la ciudad de Valencia⁶⁰.

Pero algo distingue a esta representación puesta en grabado de lo que es el *memento mori* de origen medieval: y es que esqueletos y obelisco confirman al mismo tiempo la dimensión terrena inevitable, junto con el destino celeste al que todo se ordena. La banda de abajo, debida al grabador valenciano, parece dedicada al progreso de la actividad científica, a la *rhopografía* y a la *micrografía* con lo que es una explícita exaltación del aparataje técnico –el microscopio–, objeto que permite observar las estructuras interiores o *mundus minimus*, mientras que la de arriba, o *megalografía*, en su *compositio* osteológica evoca el momento de la resurrección en la espera del Juicio Final. Este ha de ser un momento en el cual, según Martínez son los ángeles psicopompos los que acudirán al valle de Josafat para rearmar los huesos y recomponer la carne y la piel; eso conforme a la profecía de Ezequiel.

El grabado del anatomista sitúa los huesos en espera de la resurrección de la carne y de la llegada de Cristo, en un paisaje del que se han suprimido los signos jeroglíficos (pues son, según sor Juana, como hemos visto: “bárbaros jeroglíficos de ciego error⁶¹”), y solo queda la desnuda estructura de un obelisco (no de un “padrón” que es una columna de piedra con una lápida o inscripción de alguna cosa) y de unos edificios arruinados. Es decir, que las huellas dejadas por aquellos que vivieron se comportan como *reliquias*, al modo de relicarios del mundo humano, despojados de esa connotación sagrada y al servicio de la ciencia. Por lo tanto, no se trata de una simple consideración del desengaño, aquel “despeñarse” del que se hace eco Sor Juana⁶². Como escribe de nuevo Juan Pimentel: “El individuo] es capaz de recobrar la identidad para ingresar en el reino de los cielos, pero también la de la comunidad como polis y como iglesia, capaz de no desmembrarse y de sostener el cuerpo místico de Cristo⁶³”.

⁶⁰. Respecto a la relación de Martínez con los círculos de médicos y anatomistas valencianos, véase José Vives, *Bosquejo biográfico del pintor y grabador valenciano Crisóstomo Martínez y Sorlí*. (Valencia, Real Academia de Bellas Artes de Valencia, 1890). También Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid, CSIC, 2002.

⁶¹. Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero Sueño*. vv. 381-382.

⁶². Sobre este concepto, tan presente en la vida cultural española, y desde el que ha sido entendido el grabado de Miguel Martínez, véase: Antonio Quirós Casado, “El tema del desengaño”. A. Heredia Soriano (ed.) *Actas del V Seminario de Historia de la Filosofía Española*. Salamanca, Universidad, 1988, 567-595.

⁶³. *Fantasmas de la ciencia española...*, 130.

El papel del obelisco se encuentra en la misma posición semántica que los esqueletos de los que abunda el grabado de Crisóstomo; se trata de una *danza de la muerte*, y de un triunfo de la aniquilación alrededor de la estructura arquitectónica que sobresale entre las humanas, y que expresa, junto a la idea de final, la aspiración a la trasvida. El grabado estimula la creencia en lo sagrado como último depósito de las esperanzas de los hombres, una vez han sido borradas de tales arquitecturas las estructuras lingüísticas de los jeroglíficos, o reducidas estas a su incomprendibilidad.

Aquí encontramos una similitud con el grabado del obelisco de Maarten van Heemskerk de 1572, donde se presenta como zócalo o base del obelisco unas plataformas que son las que también graba Crisóstomo Martínez. Exorcizado –como lo fue el obelisco que se alza frente a San Pedro– de toda huella egipcia, es decir, *cristianizado*, sobrevive en esta estructura conmemorativa la pulsión de firmeza, el deseo de mirar a lo alto. Es un símbolo cósmico, solar. Y obviamente apunta hacia las esferas, hacia el cosmos.

Se trata de una *vanitas* especial la que aquí se ofrece, a la que podemos denominar “*vanitas* didáctica”, pues al sentimiento de deshacimiento y fragmentación inevitable de la vida humana, se le superpone la creencia inveterada –lo que es la fortaleza misma de la piedra⁶⁴– en una trasvida aludida en la durabilidad del obelisco, recuerdo de esa misma ambición antes de la “era de la gracia” (*lex gratiae*). Además, está el hecho mismo de la recomposición de los huesos del esqueleto preparados para su segunda y trascendente vida, puesto que, según la hipótesis católica, la de la recomposición de los huesos y su revestimiento de carne es tarea exclusiva de los ángeles. Por ello mismo en la imagen de Salvator Rosa, *Democritus in meditation*, Demócrito observa con melancolía la dispersión en fragmentos de los huesos y la no-venida del ángel, mientras la sombra de un obelisco se sitúa a sus espaldas. Los esqueletos deben ser reconstruidos armados de su carne, y eso solo es posible desde una perspectiva ontológica y resurreccional, puesto que esa función únicamente la pueden hacer los emisarios de Dios.

Quiere decirse que la escena preparada por Martínez, sitúa una vista sobre las partes y el todo del esqueleto humano; aquello que puede verse

⁶⁴. La fortaleza, tal y como se intuye por ejemplo en el grabado de Maerten van Heemskerck, “El mausoleo de Halicarnaso”, es una virtud contrarreformista muy alabada en la época, véase mi texto: “La fortaleza: de virtud cardinal en el pensamiento barroco hispano a tecnología del control del territorio”. M. González; H. Castignani (eds.), *Filosofías del Barroco*. Madrid, Tecnos, 2020, 236-263.

(desagregación) y aquello que es invisible a los ojos (recomposición). Los procesos de muerte y descarnación, que los huesos desnudos representan como un *memento mori*, están aquí firmemente aludidos. Pero simultáneamente también cabe la esperanza y la espera de Cristo, y esto es lo que certifican los esqueletos en vislumbre de su futura recomposición, y el mismo obelisco –eso sí: depurado de su ganga lingüística–, borrados que han sido los “barbaros jeroglíficos de ciego / error” de que se cubría su superficie. Todo ha pasado por la muerte y, de modo singular, los cuerpos están en su proceso de renacimiento y en espera de una nueva vida como cuerpos gloriosos. La muerte es el fiel de la balanza (hablando solo a los ojos), que se presenta al modo de los pasos o pasajes de un mismo proceso. El obelisco se alza como representación del mundo de aspiraciones religiosas, que siempre han poseído a la humanidad, y que en ese mismo caso cumple con la función de ser un rayo del empíreo (*coelum empireum habitaculum*). Vale decir: una promesa solidificada, una aspiración hacia un mensaje de los dioses y para los dioses a través de sus moradas. Todo lo cual era coincidente con la postura de la Iglesia Católica ante lo que se conoce como “astrología judiciaria”⁶⁵.

La ciencia aquí no contradice el mensaje teológico que Crisóstomo Martínez le dirige, más bien se produce una armonización de ambas, distribuidas en planos⁶⁶. Lo que pretenden los grabados de Martínez es contravenir el mensaje luterano, que no cree en el papel de las reliquias, que considera un cuento la resurrección de la carne, y que reserva para los testimonios arquitectónicos de la antigüedad una idea de mundo ya aniquilado, al alcance solo de los anticuarios.

Mundo que se desenvolverá en adelante exclusivamente desarrollando el *novum* descubierto: es decir: el pensamiento científico, objetivista y práctico, que el obelisco no puede ya representar, así como el “sueño” o el paisaje inexistente cuyas fronteras la ciencia impide flanquear. Crisóstomo Martínez combina en sus grabados la experiencia del anatomista con la del cristiano. Y reúne todo lo que destacable hay en el mundo sublunar: los huesos y las estructuras funerarias pos-vida que alzaron primitivas civilizaciones. La carne y el alma. Reconciliando en un mismo plano la referencia a la ley antes de la gracia, y después de ella. Es la última vez que con autoridad esto se representa en escena, y ello

⁶⁵. Los exploradores del universo en la época del barroco son, al mismo tiempo, astrólogos y astrónomos. Como demuestra el libro de Gerard Simon, *Kepler: astronome astrologue*. París, Gallimard, 1979.

⁶⁶. Ambos discursos aparecen unidos en la obra de José Ramón Marcaida, *Arte y ciencia en el Barroco español...*, que, de hecho, vincula las representaciones científicas a las vanitas.

coincide con el cierto retroceso experimentado por España misma y por lo que, bajo la dinastía de los Austria, ella misma significa en la historia de la humanidad: el intento fallido de armonizar bajo una perspectiva católica el mundo sublunar.

1. EMBLEMÁTICA

El tercer escenario que elijo, dentro de los límites del barroco hispano, para la emergencia de los obeliscos y, en general, para lo que es la referencia egipcia a lo funéreo, y a la aspiración a una suerte de pos-vida que desvaloriza y viene a convertir en sombra de una sombra la vida misma, se produce en el ámbito de la emblemática hispana. Este es el género que soporta una literatura simbólico-ilustrada⁶⁷, y que expande los valores depositados en los iconos; realizando una suerte de epistemología visual y pictórica. Debemos decir de este registro, el que los grabados de los emblemas no distinguen bien entre pirámides y obeliscos, y en varias ocasiones los confunden, llegando desde este género a pensar que en las pirámides hay escritura jeroglífica en su exterior⁶⁸. Un emblema de todo ello lo anotamos en las *Empresas morales* de Juan de Borja, cuyo *motto* es *Sic itur ad astra*, que nos debe recordar el *Iter extaticum* de Athanasius Kircher. De Juan de Borja y de sus empresas tenemos otro ejemplo de confusión entre pirámides y obeliscos, al suponer Borja que los egipcios grababan en sus pirámides la letra “tau”, que es la cruz donde se lee en la *subscriptio* lo siguiente: “Todo lo que hay en la vida no puede henchir el vacío que le falta; esto no puede ser en esta vida, sino en la que está por venir”.

La presencia de los jeroglíficos (o “escritura sagrada”), de los que aparecen cubiertos los obeliscos en la cultura icónico-literaria a partir de la obra de Horapolo⁶⁹ y, antes, en la *Hypnerotomachia Polifili*, algo dice

⁶⁷. Véase mi *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Forma, 1995.

⁶⁸. Juan de Borja, *Empresas morales*. Bruselas, Francisco Foppens, 1680.

⁶⁹. Me refiero a los *Hieroglyphica*, en edición de Jesús María González de Zarate (Madrid, Akal, 1991). Este mismo González de Zarate es autor del estudio “La herencia simbólica de *Los hieroglyphica* en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco”. *Boletín de Museo e Instituto Camón Aznar*, 38, 1990, 33-52. Hay que recordar como esos mismos *hieroglyphica* fueron traducidos tempranamente por Juan Palmireno. Véase también, de José Julio García Arranz, “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones”. A. Bernat; J. Cull (eds.), *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2002.

acerca de la ilación que en aquella cultura se sitúa con relación al mundo enigmático de lo egipcio⁷⁰.

Quiero decir con esto que es la forma piramidal la que está presente en la emblemática española. Hay que comenzar por situar los dos emblemas de Saavedra Fajardo relativos a esa figura, que también aparece en el *Primero sueño* de Sor Juana. Son dos los jeroglíficos dedicados en las *Empresas políticas* debidas al politólogo del barroco, el doce y el trece, *Excaecat candor* y *Censurae patent* (Figura 3), y en ellos es la tierra misma la que produce una pirámide de sombra que apenas roza el mundo lunar, recordando el sello hermético de Fludd y de Kircher.

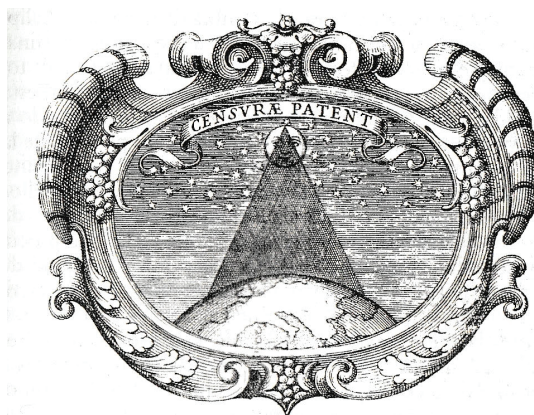


Figura 3. "Censura patent". Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe Político Christiano representada en cien empresas*. Monaco, 1640.

También en el emblema cien de Saavedra Fajardo, "*Qui legitime*", situado poco antes del epitafio final del libro de la *Idea de un príncipe político-christiano en cien empresas*⁷¹ ("¿Qué os arrogáis, ¡Oh príncipes! ¡Oh reyes!, / si en los ultrajes de la muerte fría / comunes sois con los demás mortales?"), nos sitúa plenamente en un contexto de vanitas didáctica; aprovechando la idea de que los romanos situaban tres obeliscos al final del circo para significar que la carrera había concluido. Con esta referencia

⁷⁰. Lo egipcio fue entendido en el barroco español como fuente de todo el saber hermético, simbolizado en esa figura del Harpócrates o dios del silencio místico y de la idea de que toda palabra es vanidad. Véase Pilar Pedraza, "El silencio del príncipe". *Goya. Revista de Arte*, 187-188 (1985), 37-46.

⁷¹. *Empresas políticas*. S. López (ed.) Madrid, Cátedra, 1999.

a los obeliscos, que en la antigüedad clásica servían para señalar la última meta, Saavedra Fajardo declina todo el alfabeto del desengaño y del estoicismo que debe presidir la vida humana; pues ciertamente las estructuras egipcias marcan el fin de una vida: "Y así, en este anfiteatro de la vida, no basta haber corrido bien si la carrera no es igual hasta el fin", dice la *subscriptio* de la empresa.

Núñez de Cepeda, en sus *Empresas sacras* dedicadas a los obispos⁷², sitúa la imagen VII, *Colligit umbram* ("Recoge la sombra"), que está dedicada a un obelisco. Allí se dice que así debe ser la conducta del pastor de almas, fijada en el "polo de la divinidad el hilo de oro de su recta intención". Núñez de Cepeda en el exergo que acompaña la imagen habla de la vanidad como el pecado mayor que puede poseer a un príncipe de la iglesia ("Le inclina [la vanidad] a oír con agrado las blandas voces de la lisonja, a complacerse en la celebridad o aplausos del mundo").

También el emblema LXXIX por Juan de Solórzano, *Sic docti á potentibus sublimandi* de sus *Emblemas regio-políticos*⁷³, reproduce un obelisco coronado de vid y rematado en una corona. La conclusión del exergo es evidente: los príncipes deben guiarse por la recta intención y deben tender con claridad a su último fin, que es la integración con dios conforme a su plan. Todo ello sirve a que su memoria sirva de ejemplo.

Sebastián de Covarrubias Horozco en la *subscriptio* de su emblema moral *Immota flectitur umbra*, que representa un obelisco bañado por la luz del sol, escribe: "Poco teme los golpes de fortuna / ningún adverso caso le lastima / las penas sombras son de su menguante, / ellas se mudan, y el está constante". Juan de Horozco y Covarrubias, dedica su emblema moral al obelisco alzado en homenaje a su tío, Diego de Covarrubias y Leyva⁷⁴. En él denomina "pirámide" a la estructura que está representada en el grabado con la luna en cuarto menguante, y que, sin embargo, como dice el autor de literatura simbólica ilustrada: "Estando ella primero / obscura, obscurece amargamente. / Más no su nombre y fama merecida...". Horozco sitúa al frente de sus emblemas este motivo.

*Las empresas de los reyes de Castilla y de León*⁷⁵ están dedicadas a los héroes de la civilidad que ha cosechado la propia España. En efecto, el emblema dedicado a la memoria del rey Enrique IV habla acerca de la necesidad de que las acciones de los príncipes se sustraigan a la corriente

⁷² Hay edición de Rafael García Mahiques en Madrid, Tuero, 1988.

⁷³ Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio-política...* [1653]. J. María Zarate (ed.). Madrid, Tuero, 1987, 124.

⁷⁴ Segovia, Juan de la Cuesta, 1591.

⁷⁵ Francisco Gómez de la Reguera. Ms. Hacia 1670. Hay edición moderna de C. Hernández Alonso, de la Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

del tiempo, mientras ponen sus miras en la eternidad de su fama y en la gloria que les espera, a condición de que hayan actuado virtuosamente: "Las cenizas de los varones heroicos se conservan en obeliscos eternos del aplauso común". De este modo, no les sucederá, guiados como están por la ley de la gracia, lo que a las pirámides egipcias, de las cuales "se ignora por quién se levantaron... borrados los nombres de quien por eternizarse puso en ellas sus cenizas".

Otto van Veen, en el emblema IX y, especialmente, en el CIII (*Mors ultima línea rerum est*) de su *Theatro moral de toda la filosofía de los antiguos y modernos...*⁷⁶, utiliza las tres columnas cónicas u obeliscos, que se ubicaban en los límites de los circos romanos, como emblema de que la vida humana ha llegado a su final, mientras crecen las esperanzas de una vida eterna.

2. CASTRUM DOLORIS

Abandonemos este contexto emblemático, que sirve como una guía de conducta para las élites del barroco hispano, y en el cual los obeliscos funcionan como recuerdos de una vida ya extinta que debe tener su recompensa en la tras-vida. El cuarto escenario que se abre respecto a estas peculiares formas constructivas que son los obeliscos, es el de la utilización de estas estructuras para los *castrum doloris*, o los catafalcos y estructuras tumulares que se consagran concretamente para las exequias de los reyes españoles en el período que va de Carlos V⁷⁷ a Carlos IV. Es decir: durante más de tres siglos de permanencia de estos obeliscos en función funeraria, y a través del paso entre la dinastía Austria y la borbónica en España⁷⁸.

Es una afirmación corriente entre los historiadores del arte, el que las estructuras funerarias del barroco hispano pertenecen por entero a los vocabularios tipológicos del mundo romano, siendo así que, en concreto, estas estructuras en pirámide u obelisco provienen del mundo egipcio, y son referencia peculiarmente suya como lenguaje que es de la egíptofilia

⁷⁶. Bruselas, Foppens, 1669.

⁷⁷. Antonio Bonet Correa, "Túmulos del emperador Carlos V". *Archivo Español de Arte*, 33 (1960), 55-65.

⁷⁸. Véase de María José Mejías Álvarez, *Fiesta y muerte regia. Las estampas de túmulos reales del AGI*. (Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos; CSIC, 2002). Y en lo que respecta al continente americano: Víctor Mínguez, "Sombras e imágenes de la muerte en la América Virreinal: arte y emblemática fúnebre". *Jornadas sobre Antropología de la muerte. Identidad, creencias y ritual*. Madrid, Sociedad General Museos Estatales, 2012, 189-218.

que sacudió la época⁷⁹. La razón por la que la pompa funeral empieza por ser una marca, al menos de la dinastía habsbúrgica que modeliza el desarrollo social de tales actos y que alcanza una vertiente netamente española⁸⁰, estriba en un comentario de Diego de Saavedra Fajardo a propósito de ello: "La pompa funeral, los mausoleos magníficos [...] no se deben juzgar por vanidad de los príncipes, sino por generosa piedad, que señala el último fin de la grandeza humana⁸¹".

Quizá el remate de los arcos triunfales, tal y como estos se ven en las entradas reales de Carlos V y de Felipe II, fueran el comienzo de la traslación de estos elementos arquitectónicos en la forma de catafalcos-obeliscos, que vemos proliferar en el renacimiento-barroco funerario hispano, precisamente a partir de la muerte del emperador Carlos V en 1558. Ya que unos sirven para las entradas jubilosas y otros para la despedida final de un reinado (Figura 4).

Es su valor simbólico el que aquí nos debe llamar la atención; dado que a las funciones puramente decorativo-formales que el obelisco pueda cubrir, se le une ahora una connotación cultural que atañe particularmente a señalar la vanidad misma de la vida terrena y la aspiración a la trasvida⁸². Es decir, que la evidencia de que estas estructuras están no solo para señalar la nihilificación que afecta al mundo sublunar (como así ha sido entendido tradicionalmente), sino que se interpretan también como un signo de confianza en la existencia de una otra vida empírea, al modo en que lo creían los antiguos egipcios o, en otro plano, como revela el pensamiento católico. No todo es, pues, deshacimiento y nihilismo, y precisamente el obelisco con su connotación de verticalidad apunta a una vida *después de la vida*. Es de esta manera como los obeliscos o "torres", los catafalcos arquitectónicamente contruidos en forma turriforme frente a los catafalcos-baldaquino, que responden a una manera arquitectónica arqueologizante y realizada *all'antica* –como las denomina el poeta

⁷⁹. Aun cuando lo sean pasadas por el mundo romano, como acontece en la pirámide de Cayo Cestio en Roma, que constituye todo un ejemplo para lo que va a ser la arquitectura renacentista.

⁸⁰. Véase de Ada Allo Manero, "Origen, desarrollo y significado de las decoraciones fúnebres. La aportación española". *Lecturas de la Historia del Arte*. Vitoria, Ephialte, 1989, I, 89-104.

⁸¹. *Empresas políticas...*, 1045.

⁸². En efecto, los túmulos y toda la parafernalia fúnebre han sido interpretados como una denuncia clara de la vanidad del mundo. Sobre este asunto: Elisa García Barragán, "La exaltación efímera de la vanidad". AAVV, *El arte efímero en el mundo hispánico*. México, UNAM, 1983, 277-303.

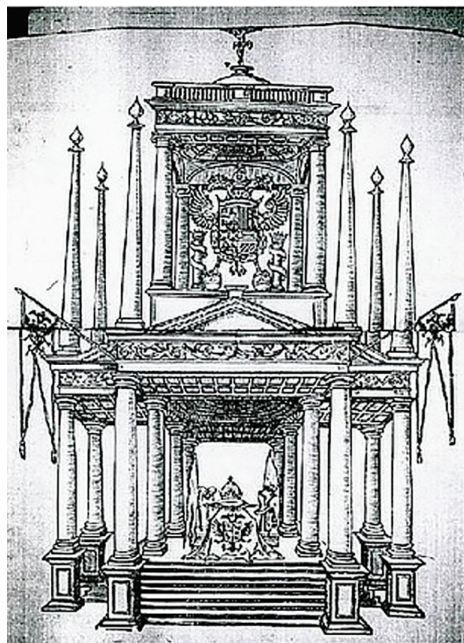


Figura 4. Exequias de Carlos V. Iglesia de San Francisco. México. 1558.

Gabriel Bocángel en el texto sobre la muerte de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV–, sirven a la doble idea de deshacimiento del mundo material humano y, al mismo tiempo, de confianza en que el alma del difunto se dirige a su destino celeste:

Dos torres hagan rostros eminentes,
 a las nubes, pues de ellas son confines,
 cifren el desengaño en sus dos frentes,
 que pronuncien sus cóncavos clarines
 su altura, pues las partes excelentes
 de la reyna que al cielo de sus fines,
 divulge y el clamor su soberana
 mortalidad deshecha al fin, y vana⁸³.

⁸³. *Templo cristiano de la serenísima reina Isabel de Borbón*. T. J. Dadson (ed.). Madrid, Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert, 2000. II, 832.

Puesto todo en estricta comparación con la que aguarda al vencido por la muerte en la otra vida, a la que siempre se encaminan estas arquitecturas del dolor. Todo será recompuesto, reorganizado cuando lo ángeles sicopompos reúnan los cuerpos rotos y fragmentados, y los testimonios de una era anterior a la *lex gratiae* sean todos recogidos: momento este en que la humanidad se encamine al día del *Juicio Final*. El túmulo pues, tiene una función votiva, resulta un gran emblema de trascendencia e inmortalidad⁸⁴, como resulta evidente en los dispositivos funerarios de Felipe II en Aquila (Figura 5). Donde hay que observar que el orden ascensional de los cuerpos piramidales se combina con los obeliscos-candelabros, haciendo clara referencia al mundo egipcio. La pira-pirámide, con su vieja geometría sagrada del triángulo isósceles, trae el recuerdo de irradiación solar proyectada sobre el globo, y es entendida en los funerales regios como un signo de distinción empírea.

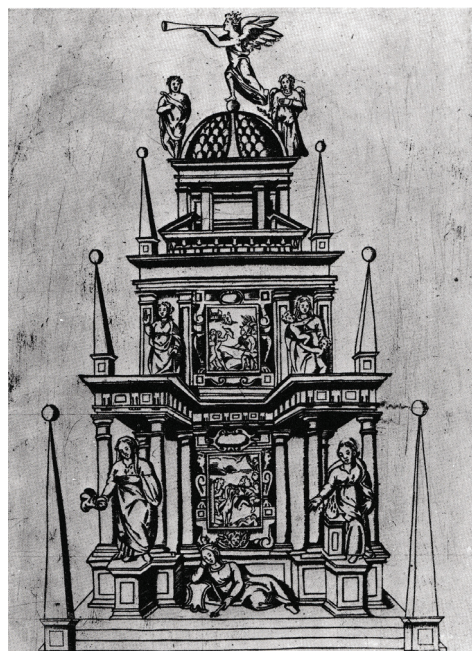


Figura 5. Felice Benedetti, *L'Imprese della M.C. di Filippo d'Austria*. Aquila, 1599.

⁸⁴. Según la visión que de estas estructuras tiene Jaime Cuadriello, en "Los jeroglíficos de la Nueva España". AAVV, *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, 1994, 84-117.

Entre tanto, los capelardentes, con su estructura piramidal, reflejan también otras determinaciones, cual es la del rechazo activo de toda funcionalidad de dimensión utilitaria⁸⁵. La estructura piramidal, como ya observara George Bataille refiriéndose a las egipcias, es el símbolo, por encima de cualquier otro, de la cultura de la afirmación de una actividad enigmática que tiene el carácter de un testamento funerario que debe operar en el otro mundo⁸⁶. Es esto lo que sucede en el *Llanto de Occidente*, la obra de Isidro de Sariñana, que contiene una traza del túmulo dedicado a Felipe IV⁸⁷, donde los obeliscos se alzan en una promesa de vida tras de la muerte⁸⁸. Fernando Marías describe el monumento mortuario, dedicado a Felipe IV por Herrera Barnuevo en la Encarnación de Madrid, y escribe acerca de este caso que la estructura funeraria está “suplementada por el carácter ascensional que adquiere todo el conjunto por medio del recurso de los obeliscos y pirámides...”⁸⁹. La mujer de Felipe IV, Isabel de Borbón, también tiene un catafalco rodeado de obeliscos. Cosa que asimismo sucede en el *castrum doloris* de la catedral de Méjico, perteneciente a Carlos II en 1701, el cual aparece rodeado de 12 pirámides⁹⁰.

Un ejemplo que llega hasta 1724, con motivo de la muerte de Luis I, es el obelisco que Manuel Rivera de Bernardes alza en la plaza mayor de Zacatecas, el *obeliscus zacatecanus*, traducido en el *Obelisco para el ocaso de un príncipe*⁹¹. Luego vendrán los de Carlos III y el de Carlos IV.

⁸⁵. Victoria Soto, *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid, UNED, 1991.

⁸⁶. Georges Bataille, “Le paradoxe de la mort et la pyramide”. *Critique*, 74 (1953), 623-641. Esto será previo paso de la muerte y la resurrección de la carne, que canta Francisco de Quevedo en su poema *Enseñame, cristiana musa mía*, y que dice: “De los funestos túmulos se alzarán / los que largo y mortal sueño durmieron...”.

⁸⁷. Véase de C. Fernández; M.I. Terán (coord.), *In hoc túmulo. Escritura en imagen: la muerte y México*. Zacatecas, Policromía Servicios Editoriales, 2012.

⁸⁸. Sobre Felipe IV, quizá el rey más llorado de todos los Austria, y cuyas exequias fueron celebradas en todo el orbe hispánico, véase: Adita Alló Manero, “Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica”. *Cuadernos de Investigación. Historia*, 7 (1981), 73-91.

⁸⁹. “El túmulo de Felipe IV y el barroco madrileño”. <https://cipripedia.com/2016/11/04/>

⁹⁰. Resulta interesante, a los efectos de estas pirámides y obeliscos que fueron utilizadas en los funerales de Carlos II, ver el libro de Víctor Mínguez titulado: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid, CEEH, 2013.

⁹¹. C. F. Galán (ed.), *Obelisco para el ocaso de un príncipe*. (Zacatecas, Texere/UAZ, 2011). Véase también de Robert Ricard, “Manuel Bernardes, sor Juana Inés de la Cruz et le Père Kircher”. *Revista de la Faculdade de Letras de Lisboa*, 13 (1971), 5-9.

3. LA DERROTA DE LAS ESPERANZAS HISPANAS

Es el quinto y último escenario en donde los obeliscos encuentran representación en los grabados que se producen con respecto al siglo XVII español, la época del barroco. Pero no son propiamente grabados españoles, sino que provienen de la producción libelista de los Países Bajos, como parte que son de sus luchas por la independencia a través de la guerra que mantuvieron con España a lo largo de ochenta largos años. Los historiadores son claros sobre este punto: fue la incapacidad de España para prolongar aquello que se llamó *Pax Hispanica*, y que fue celebrada en 1609 elevando una columna de piedra conmemorativa (importante para lo que luego diremos), lo que determinó la ruina misma del diseño imperial hispano en Europa. *Pax Hispanica* que, a partir de 1621, dejó de ser efectiva introduciendo la llamada “Guerra de los Treinta Años”. Esta ruptura de la paz precipitó al país en una serie larga de enfrentamientos y luchas llevadas a cabo por toda la extensión de su imperio⁹², cuyo inmediato final fue en 1648, en la llamada Paz de Westfalia, y que, luego, en Utrech en 1714 tendría su punto conclusivo con la independencia de España de todos los Países Bajos.

Antes de ello, la referencia a los obeliscos –y al fondo a la columna, pronto quebrada, que se alzó para celebrar aquellas paces– sirven de término de comparación y de paradigma a lo que lograron los españoles en las conquistas llevadas a cabo en toda la Europa del Norte. De este modo, escribe Lope de Vega en su soneto 49 dedicado al Duque de Alba, gran gestor de estas victorias: “Divino sucesor del nuevo Alcides / que puso en Francia, Italia, África y Flandes / pirámides mas altas, y tan grandes, / que fueron gloria de cristianos Cides⁹³”.

Es a aquel período en el que una titubeante *pax* con las doce repúblicas que configuran hoy Holanda, con su capital en Amsterdam, al que todas unas obras icónicas del libelismo y de la propaganda antiespañola se van a referir, haciendo de los obeliscos (en que ha sido transformada icónicamente la erigida columna de Treves) un signo de poder finalmente o quebrado y roto o balanceándose peligrosamente, como la propia monarquía católica y su dispositivo militar. Monarquía a la que todavía

⁹². Véase de Carmen Sanz Ayán, “De la *Pax hispánica* a la guerra contra todos. Apuntes sobre la evolución de paradigmas historiográficos relativos al período 1600-1659”. D. García Hernán (ed.), *La historia sin complejos. La nueva visión del imperio español. Estudios en honor de J.H. Elliott*. Madrid, Actas, 2010, 176-203.

⁹³. BAE, 38, p 375.

le quedaban algunos triunfos por venir, y sobre todo los relativos al año 1625, *annus mirabilis* para el imperio global hispano.

He elegido una imagen situada al comienzo de la *Pax Hispanica* en 1614 y otra en su final, hacia 1620, siendo infrecuente en ellas el que, en ambas, aparecen los jeroglíficos puestos en espiral sobre los obeliscos. Cuestión esta que debemos situar como referencia al infinito de las pretensiones hispanas⁹⁴. En la primera estampa o grabado se sitúa una alegoría compleja sobre Juliers-Cléveris, que fue realizada en 1614. Esta constituyó la primera amenaza seria a la paz, cuya columna en forma de obelisco se ve escorarse hacia su izquierda, en recuerdo de la columna de la paz en Treves, cargada en una barcaza que el dios Marte está sosteniendo con un aparato hidráulico para que no amenace con la ruina definitiva (Figura 6).



Figura 6. Grabador anónimo. Norte de Países Bajos, 1614.

⁹⁴. Para ver la singular simbólica en que, en todas las épocas, se mueve la espiral, véase de Theodore Andrea Cook, *The Curves of Life. Being and account of spiral formations and their application to growth in Nature, to Science and to Art*. New York, Dover Publications, 1979.

El segundo grabado alegórico, situado en lo que fue el final de la tregua o de la *Pax Hispanica*, es decir hacia 1620, se compone de un cielo arrebatado por la destrucción, las armas y las llamas y una tierra donde un soldado de los tercios se yergue con su pica desafiante en una actitud prototípica de "lo bizarro"⁹⁵ (Figura 7). Lo hace sobre los restos de un obelisco roto que se mantiene todavía en pie con la ayuda de Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, mientras que su marido, el archiduque Alberto, despedaza a los súbditos holandeses. El obelisco está apuntalado, pero ya roto en pedazos como la propia *pax*.



Figura 7. Grabador anónimo. Norte de Países Bajos, 1614.

Los dos grabados hacen alusión, por lo tanto –y en el contexto que le suministra la Guerra de los Treinta Años–, a la vanidad de las aspiraciones españolas por controlar un mundo del que definitivamente deben despedirse en el año 1648, con la paz de Westfalia. La cual supone el fin de las aspiraciones hispanas a controlar el conjunto de los países Bajos, y que, en general, acaba con la presencia española en el Norte de Europa.

⁹⁵. Sobre tal categoría, propia de la conducta española, particularmente en los Países Bajos, véase mi artículo: "Lo bizarro. El cuerpo grotesco del soldado español en su *Siglo de Oro*". I. Rodríguez; V. Mínguez (eds.), *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*. Gijón, Trea, 2021, 183-211.

El obelisco, confundido en no pocas ocasiones con la pirámide, debido a los pocos registros visuales objetivos que se producen en la época de su vigencia representativa, repletan los espacios que hemos revisado, y que son los propios de la cultura barroca hispana. En ellos emerge con fuerza una significación de duelo y vanitas, deshacimiento de la vida humana y sus realizaciones; pero al mismo tiempo en ellos, en los obeliscos, siempre que estén alzados todavía, y no rotos o bamboleantes como hemos visto reflejado en los libelos nórdicos, permanece depositado un principio aspirativo. Hay una esperanza relacionada con la óptica, con la geometría, con la matemática divina y con el cosmos, y se produce una confianza en que un destino enigmático aguarda al alma.

No todo se termina con la muerte: el obelisco y la pirámide lo certifican. Y, como diría a estos efectos Shakespeare mismo (y recordamos con ello a sor Juana y su filosofía barroco-cristiana):

Hay más cosas en el Cielo y en la Tierra, Horacio, que todas las que pueda soñar tu filosofía⁹⁶.

⁹⁶. *Hamlet*. Acto primero; escena quinta.