
Nihil ingreditur mali: puertas y portones en la literatura emblemática barroca

Emilio Blanco

- 1 Si bien es cierto que durante un tiempo la literatura emblemática formó parte de una sección de los estudios literarios que podríamos calificar de esotérica, hace ya bastantes años que la academia ha centrado sus esfuerzos en este tipo de libros, que mezclan texto e imagen casi siempre con una finalidad didáctica evidente. Por decirlo en dos líneas, el emblema es una composición tripartita formada por una figura (la *pictura*), un título (el *mote* o lema, en latín habitualmente *inscriptio*) y un texto explicativo o glosa (*subscriptio*, *epigramma* o *declaratio*)¹. Así las cosas, la imagen recogida en el centro de la *pictura* adquiere un poder simbólico evidente: cualquier elemento allí situado puede cargarse de sentido, lo tuviese o no de antemano. Hay algunos de esos motivos que la tradición clásica y medieval había explotado casi de forma abusiva: animales como el león o el águila; plantas y árboles;² objetos como la balanza, la espada o la cruz; partes de la anatomía humana como el corazón o la mano³, en fin, van a formar parte del amplio muestrario ideado por los emblematistas altomodernos para transmitir su mensaje moral, político o religioso. Los elementos arquitectónicos no escaparon al interés general señalado⁴, y así se han estudiado castillos y fortalezas⁵, muros y otras partes de edificaciones. Dado el carácter simbólico de la puerta, también, sobre todo porque desde las primeras colecciones de emblemas se señaló que la puerta era lugar idóneo para adornarse con textos procedentes de las colecciones de jeroglíficos⁶.
- 2 No es de extrañar, por todo ello, que la emblemática reparase también en la puerta, tanto por su relevancia arquitectónica como por su sentido ritual, al adaptarse a la perfección a los rituales de paso. En efecto, simboliza desde antiguo un sitio de paso entre dos estados, o entre dos mundos. Como señaló Gaston Bachelard, la puerta esquematiza dos posibilidades fuertemente simbólicas: puede estar cerrada, incluso bloqueada con cerrojos y cerraduras, o puede estar abierta de par en par⁷. El sentido es obviamente distinto en ambos casos, pues impide o permite el acceso a lo que oculta,

como expusieron los alquimistas, quienes se sirvieron de este símbolo como de llave o entrada a los “modos de operar” en el arte de la transformación⁸. Cabe incluso una tercera posibilidad, no apuntada por Bachelard pero sí en la literatura emblemática y en la narrativa: que se encuentre entreabierta, con lo que ni veda el paso ni lo permite claramente, sino que fía el acceso a la discreción y/o prudencia del sujeto que se encuentra ante ella.

- 3 Es obvio que uno de los primeros significados simbólicos de la puerta es el religioso, ya que invita a pasar de lo profano a lo sagrado⁹. Es, pues, la antítesis del muro, o de la pared, que impiden el acceso¹⁰. Así sucede en las catedrales y en las entradas de los templos, donde la puerta da entrada a la revelación. Son numerosas las iglesias y catedrales que figuran a Cristo en sus pórticos, al ser él mismo la puerta por la que se accede al reino de los cielos (conforme a un pasaje bíblico bien conocido y citado en repetidas ocasiones –*Jn.*, 10, 9– al que habremos de volver irremediablemente). Se establece así una relación entre la puerta y lo sagrado, porque Cristo es también la Puerta de la Justicia (*Ps.*, 118, 19, 10). Y si san Pedro es el guardián de las puertas del Cielo, Satanás lo es de las del Infierno, como veremos también reflejado en distintos tipos de emblemas. Sin salir de los textos bíblicos, que recogen unas trescientas cincuenta referencias a puertas y portones, no es difícil descubrir el polisimbolismo de este elemento arquitectónico. Pero hay también otras tradiciones de tipo esotérico que inciden igualmente en la importancia de la puerta, como el inframundo griego, cuyas puertas son custodiadas por el Cancerbero.
- 4 Junto a este significado religioso, la puerta se carga desde bien pronto de un sentido militar: se levantan muros para defender la ciudad, que se convierte en infranqueable salvo por la puerta, paso obligado para acceder al interior. A ese carácter evidente se le añaden otros relacionados con su sentido arquitectónico, unos de tipo político y otros de naturaleza comercial, ya que en torno a las puertas de las ciudades se establecen negocios y distintas ocupaciones, por lo que este elemento servirá desde la propia Biblia para denunciar la corrupción¹¹. A partir de esa panoplia de sentidos básicos, la imagen de la puerta se va cubriendo de todo tipo de significados por traslación, y encontramos puertas de la muerte, de la vida, de la justicia, del sueño¹². Incluso las artes liberales serán puerta de acceso a otras realidades superiores, y la primera de todas ellas, la gramática, será vía de acceso a las demás, como recordará Cervantes¹³. Veámoslo con mayor detención.
- 5 Si nos acercamos más al Renacimiento, habría que señalar que desde la Edad Media las fuentes literarias han hablado frecuentemente de las puertas monumentales que impiden la salida de las almas del infierno, aunque por lo general no se describen en los textos de la antigüedad, pero sí en la literatura e iconografía cristianas, que suelen representarlas de gran tamaño y siempre completadas con grandes cerrojos y cerraduras para impedir escapar de la condena eterna¹⁴. A comienzos del Renacimiento la pintura va a dar claro testimonio de estas puertas infernales, bien en los propios edificios de la época, bien en la pintura, donde esas puertas suelen cerrar y proteger la entrada de grutas que conducen hasta ese mundo inferior. La imagen de la puerta, pues, se había cargado claramente de un sentido simbólico ya a fines de la Edad Media, y así lo demuestran también las vírgenes abrideras. Si en el caso anterior, la puerta se convertía en yunque de demonios, en este otro producto artístico la puerta vela un mensaje secreto. Se trata en todos los casos de esculturas y tallas que genera la devoción mariana de los últimos siglos medievales, sobre todo entre 1300 y 1500,

aunque persistirán al menos hasta el tiempo de Felipe II, quien tenía una entre sus propiedades. Realizadas en madera o en marfil, consistían en un ingenioso artilugio que funcionaba en torno a dos batientes móviles en la parte frontal, que al ser abiertos descubrían frontalmente un tríptico con diversas escenas¹⁵. Como señala Irene González Hernando, su importancia no radica tanto en los temas escogidos como en las interrelaciones que se generan entre los tres paneles, que aumentan el simbolismo cristiano, “constituyendo un programa coherente con una compleja red de significados”¹⁶. Para lo que nos interesa aquí, intensifican también el simbolismo de la puerta, pues es la apertura de esta, que puede incluir en su cara vista un determinado mensaje simbólico, la que permite acceder a la red de sentidos oculta tras ella. La puerta separa aquí, pues, el mundo visible del mensaje sobrenatural incluido en su interior.

- 6 Para centrar de alguna manera un asunto que toma en la Edad Moderna centenares de soluciones, podría decirse que los tres grandes sentidos de que se carga simbólicamente la puerta arrancan de los tres grandes grupos de entradas objetivables en los textos sagrados, y especialmente en el que da origen a todos ellos después, la Biblia. Reduciéndolo a lo esencial, se descubren tres conjuntos de puertas en el Antiguo y Nuevo Testamento: puertas de las ciudades, puertas de los templos y palacios, y puertas de las casas¹⁷. El correlato de cada uno de estos grupos sería el sentido esotérico/religioso de la puerta (en el caso del templo), la significación política (en el caso de la ciudad y del palacio, con una cierta especialización colectiva/individual) y la interpretación moral que se verá en las puertas de las casas. Con menor relevancia simbólica, la puerta adquiere, finalmente, un sentido erótico en algunos libros de emblemas. Sin ánimo de agotar en este primer asedio un tema que se revela especialmente complejo, sirvan las líneas siguientes como hipótesis de trabajo, como avisos futuribles para una próxima monografía que preparo sobre el asunto¹⁸. Podríamos decir, con Don Quijote, que no hay refrán que no sea verdadero, “especialmente aquel que dice: ‘Donde una puerta se cierra, otra se abre’”¹⁹. Y es que, *mutatis mutandis*, la apreciación del hidalgo sobre la multiplicidad de puertas y sus posibles salidas es aplicable al asunto que hoy nos ocupa. Distinguiré, pues, por simplificar en esta ocasión, el valor genérico y moral de la puerta en un primer momento, para continuar con las ricas interpretaciones sugeridas en la emblemática de naturaleza religiosa y política, que se llevan la parte del león. Finalmente, para aligerar tanta doctrina moral, concluiré con una retorsión ingeniosa, pues los últimos estertores del género emblemático, hastiados tal vez de tanta erudición y tanta moralidad, dieron entrada a la puerta como elemento de acceso u ocultación de la relación erótica. El panorama que ofrezco dista sin duda de estar completo, pero permitirá al lector – confío – percibir la inmensa riqueza del símbolo analizado.

Sentido moral

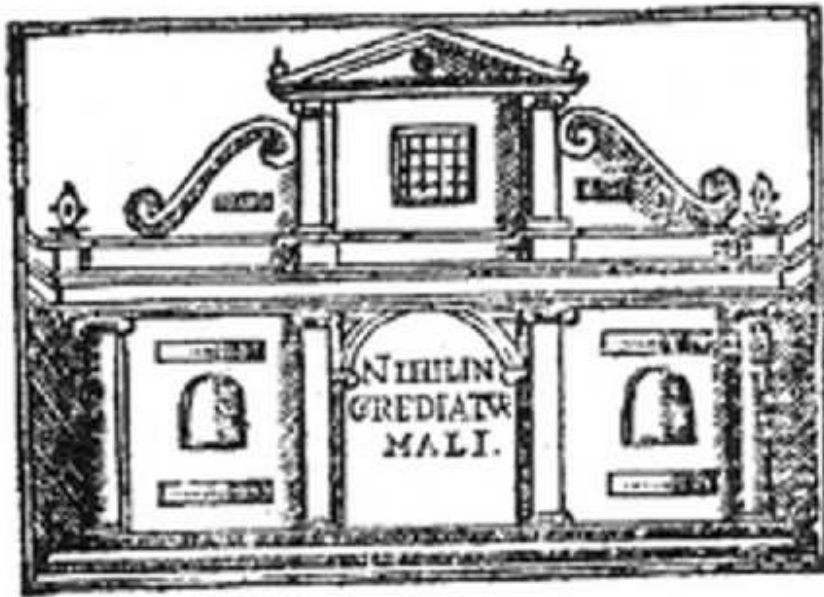
- 7 El sentido más evidente, por la generalidad aplicable a cualquier lector, de la aparición de este elemento iconográfico en los libros de emblemas, es el moral. La potencia simbólica de la puerta es tan grande que permite representar la cuna y la sepultura, para decirlo en términos quevedescos: así sucede en el que cierra la primera centuria de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, que figura dos edificios enfrentados con las puertas abiertas, mientras que en el campo intermedio se observa

un bastón de peregrino clavado en el suelo con un sombrero y un par de zapatos. Los estandartes de las fachadas (un hombre joven a la derecha y una calavera a la izquierda) permiten descubrir que las puertas representan el nacimiento y la muerte, y que somos peregrinos entre una y otra, al estilo que había señalado también John Donne: “En el nacer y el morir todos entramos por una misma puerta de luz y salimos por otra de tinieblas”, y tan solo los caminos son diferentes por los discursos y los estados de los hombres²⁰. No era la primera vez que el maestro Covarrubias acudía a la imagen de la puerta para representar la muerte, porque en el emblema 25 de esa misma primera centuria, bajo el significativo mote “*Nulla retrorsum*”, ‘Ninguna va hacia atrás’, se acumulaban más de una docena de calaveras ante la puerta de un edificio (tal vez una posada, o taberna): también allí la puerta del mesón equivalía a la muerte²¹. A ese sentido habitual se le van superponiendo otros desde bien pronto: sin salir del libro citado de Covarrubias, el emblema 58 de la segunda centuria descubre una gran torre con una puerta protegida por tres candados, con un mote horaciano alusivo a la imposibilidad de saberlo todo (“*Nec scire fas est omnia*”)²²: el objetivo es censurar el exceso de curiosidad, especialmente en lo tocante a la religión; pero no solo, sino también en lo político, como demuestra la historia que narra Covarrubias en la glosa, que no es otra que el desprecintado de la torre de Hércules que llevó a cabo el rey Rodrigo, como consecuencia del cual sobrevino la invasión árabe en España, en historia mítica bien conocida por los lectores coetáneos, pues había sido referida por varios cronistas. Como puede apreciarse, los sentidos se recubren con facilidad ante ciertos elementos iconográficos, y la misma imagen puede tener una lectura ética que deviene rápidamente en religiosa o política.

- 8 Si en vez del edificio militar pensamos en uno religioso, y una vez más sin dejar el ámbito del libro citado, son las puertas del templo de Hércules las que aparecen frontalmente en el emblema décimo de la segunda centuria, puertas en donde se ha colgado el escudo de Veyano, el gladiador romano que se retiró de la competición. El sentido traslaticio, aquí, es claramente anticortesano, como atestiguan los dos primeros versos del epigrama: “Los que vivís en corte pretendiendo, / cuando tenéis el pie en la sepultura...”²³. La puerta del templo invita, pues, a la retirada de la vida activa o cortesana antes de perder la reputación. Otros templos también tienen distintos elementos a las puertas, con el consiguiente significado simbólico: así en el emblema 59 de Juan de Borja, en el que las dos vasijas situadas a la puerta simbolizan los males y los bienes, respectivamente, repartidos de forma caprichosa por Júpiter, lo que debe llevar a una vida recatada a quienes gozan de buena suerte y servir de consolación a quienes la tienen mala²⁴. Horozco y Covarrubias es también un buen aficionado a los simbolismos de la puerta: si en el libro primero recuerda la costumbre de los antiguos de poner un león a las puertas de los templos para denotar “la perpetua guarda” o vigilancia²⁵, se hace eco igualmente de la existencia, a la entrada de la casa del Sueño, de dos puertas, una de cuerno y otra de marfil, la primera transparente para descubrir lo que hay dentro y la otra no, lo que simboliza que “algunos sueños se dejan entender y otros no”²⁶.
- 9 El sentido más evidente, el de la puerta como custodia, estaba ya en Alciato, por lo que su interés es relativo, pero no tanto en otros emblemistas, que estriban en la puerta como barrera para detener la entrada de males, como sucede en Hernando de Soto, el segundo de cuyas *Emblemas moralizadas* representa la fachada de un edificio en cuya

puerta puede leerse, grabada, la siguiente inscripción: “*Nihil ingrediatur mali*”, esto es, ‘Que no entre nada malo’ (fig. 1)²⁷.

Figura 1: Hernando DE SOTO, *Emblemas moralizadas*, Madrid: Juan ñíguez de Lequerica, 1599, emblema 2, fol. 3rº.



- 10 El epigrama alude a la fuente clásica que lo inspira: un “hombre malo y vulgar”, al construir su casa, grabó la inscripción citada, y el filósofo Diógenes, que pasaba por allí, preguntó socarronamente: “Y el dueño, ¿por dónde?”. Los dos últimos versos dan clara muestra del sentido ético que anima el emblema del madrileño, que debió conocer este tipo de situaciones como hijo que fue de un Contador del rey Felipe II:

Que es hipócrita el que esconde
aquello que no mostró²⁸.

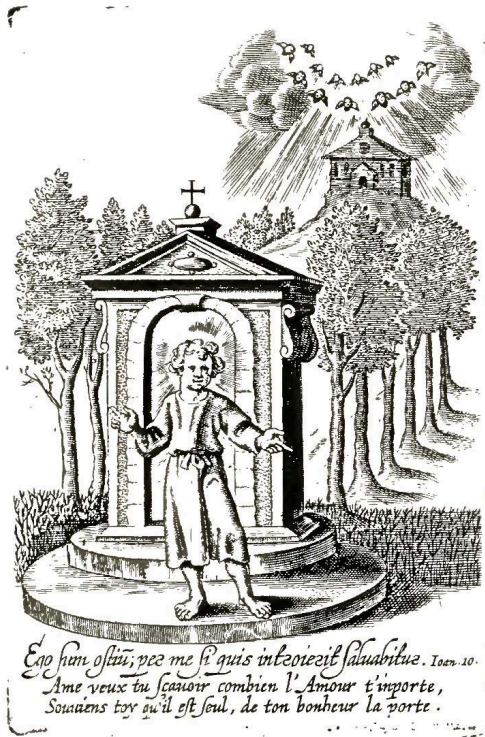
- 11 Como aseguran los editores modernos, se trata de una conocida anécdota para subrayar los males de la hipocresía²⁹. Es precisamente el autor de la *Moria* quien explica el sentido ético del dicho, al señalar que los verdaderos males son los de las costumbres, los del espíritu, y de ahí la agudeza del cínico al señalar que es imposible impedir la entrada del mal en casa (figuradamente, en el alma) cuando el habitante del edificio, o del cuerpo, los llevan ínsitos.
- 12 Con todo, son especialmente los emblemistas latinos quienes recurren con mayor aprovechamiento a la imagen de la puerta: los *Amoris divini et humani antipathia*, estampados en Amberes en 1629, plantean la antigua imagen del *bivio* humano que permite a los modernos elegir entre el amor divino y el amor humano, el de Jerusalén frente al de Babilonia, protegidos respectivamente por las correspondientes puertas, amplia y agradable la última (que franquea el camino al vicio), estrecha y dificultosa la segunda (que conduce a la virtud), pero mientras que la primera lleva también a la alegría eterna de Jerusalén, la segunda conduce al suplicio eterno de Babilonia. El autor anima a su lector a entrar por la puerta estrecha, a buscar la caridad, a emular cuestiones espirituales, diciendo con el profeta David: “Abridme las puertas de la justicia. Entrando por ellas, confiaré en Dios. Los justos entrarán por esta puerta”³⁰.

Mucho más interesantes son los *Emblemata Physico-Ethica* de Nicolao Taurello, quien propone en uno de ellos la imagen de un mueble con cajones en la parte inferior y dos puertas abiertas en la superior, con el mote “*Clausa haec, et aperta iuvabunt*” (‘Ayudarán cerradas y abiertas’), para significar el silencio y el habla en función de la ocasión: las que ahora prestan apoyo cerradas, también en otro momento ayudarán “*reclusa*”, ‘cerradas’. O lo que es lo mismo, que si algunas veces presta callar, en otras es hablar lo que beneficia. No hay que ser siempre ni un mudo (cerrado) ni un garrulo (abierto). Si ahora callas, en otro momento hablarás: hay que observar el tiempo y la forma adecuada, para que el uso de la lengua aproveche³¹. La puerta adquiere aquí de esta manera una evidente polivalencia, y si cerrada representa el silencio, abierta significa la posibilidad de hablar.

Sentido religioso

- 13 El lector advertido habrá tomado conciencia, durante los párrafos anteriores, de la facilidad de desplazar el foco desde el sentido moral hasta el interés religioso, como anunciaban algunos de los ejemplos allí propuestos. Unas veces con la aparición explícita de la puerta, otras mediante la evocación significativa. El número 19 del libro V de los *Emblemas morales* de Horozco y Covarrubias lleva un mote bien significativo: “*Intrate per angustam portam*” (‘Entrad por la puerta angosta’, Mt., 7, 13; Lc., 13, 24), y representa una serpiente que pasa entre dos piedras estrechas para mudar la piel y renovarse. La lectura simbólica es evidente e inmediata a partir de la interpretación del versículo bíblico que sirve de lema: “Pues para se salvar es cosa cierta/ que se ha de entrar por tan estrecha puerta”³². Y es que el sentido simbólico que tiene la puerta como elemento de salvación será patente a prácticamente todos los emblemistas, dentro y fuera de España. No tiene nada de extraño, habida cuenta de que otro texto evangélico bien conocido (el citado al comienzo, Jn., 10, 9: “Yo soy la puerta, y el que por mí entre se salvará”) posibilitaba de forma sencilla el recurso. Así ocurre en los *Amoris divini et humani antipathia*, cuando se representa a un joven (que es imagen de Cristo) situado ante un templo con un vano, una entrada que carece de puerta y cuyo paso franquea a la vez el camino ascendente hacia el templo que corona la cima (fig. 2)³³. El sentido queda expuesto de forma diáfana, y con clara vocación pedagógica internacional, pues agrega, a la glosa latina, epigramas en varias lenguas (latín, francés, español y alemán), del que cito la versión hispánica: “Alma, si queréis entrar,/ llegad, que yo soy la puerta/ por todas partes abierta”. El mismo versículo se seguirá empleando en la emblemática religiosa hasta comienzos del siglo XVIII, al menos, pues la *consideratio* XVIII del padre Antonio Ginther la escoge como lema, aunque esta vez se figure no a través de una puerta, sino de la escalerilla que permite a los animales acceder al arca de Noé³⁴.

Figura 2: *Amoris divini et humani antipathia, sive effectus varii e variis Sacrae Scripturae locis deprompti emblematis*, Amberes: Michael Snyder, 1629, p. 90.



- 14 La traslación inmediata es desplazar la puerta en sentido vertical y convertirla en la entrada al Cielo: la mención a la puerta del Cielo va a ser continua también, bien a solas (con o sin imagen) o bien en oposición distributiva con la correspondiente puerta del Infierno, como expone Ferrer de Valdecebro al tratar el simbolismo del halcón:

Dos puertas ha de encontrar el alma cuando se desate de los lazos desta vida para entrar en la eternidad: la una de Gloria, la otra de Infierno, y ambas las abre la misma mano del Señor. Es menester mirar por dónde se camina para encontrar con la mejor puerta: la una ofrece eternidad de gozos; la otra descubre eternidad de penas³⁵...

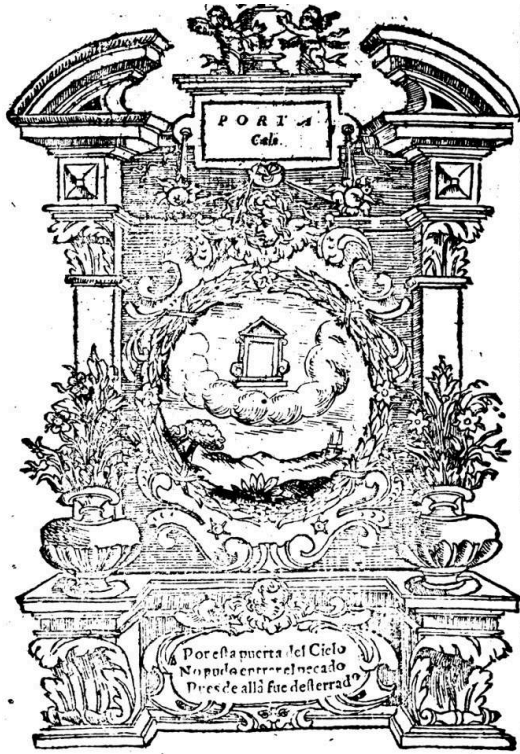
- 15 Estas dos puertas aparecen con cierta frecuencia en toda esta literatura simbólica, unas veces citadas y otras figuradas en la *pictura* del emblema. Así, citadas también, se presentan en la glosa del emblema 96 de la tercera centuria de Covarrubias, cuyo inicio establece claramente que la admirable Ascensión de Cristo el mismo día que rompió las puertas del Infierno “nos da sumo consuelo al ver que ese día nos abrió las puertas del Cielo”³⁶. Y aquí el número sí es relevante, por cuanto algunos autores se refieren a ella en singular, pero otros amplían su cómputo hasta tres, o incluso más: hasta las doce aberturas que permiten el acceso a la gloria. Es el caso, por ejemplo, de la Idea LXX de *El sabio instruido de la Gracia* del jesuita Francisco Garau, cuya imagen representa una ciudad fuertemente amurallada a la que se puede acceder por tres entradas: un gran portón central flanqueado por otros dos laterales de tamaño inferior. El título: “Dios cura como quiere, y no de un mismo modo a todos”, y un lema latino “*Non omnibus una*” (“No hay una para todos”) que remite de forma clara a las *Metamorfosis* de Ovidio (II, 13), aunque el sentido no esté relacionado con las ninfas como allí, sino que la cita latina sirve aquí para indicar que “no todos entran en el Cielo por una puerta”, sino que

el propio San Juan adivinó doce en el *Apocalipsis*, razón que justifica el hecho de que cada uno acceda al Cielo por el camino que le dio el Señor³⁷.

- 16 Otro padre jesuita también cifra, como Garau, en dos puertas el éxito vital, pero no se trata aquí de la salvación del alma que se plantea al tener que optar entre los accesos al Cielo y al Infierno, ya vistos. Más bien se busca el éxito en una empresa político-religiosa: alcanzar la dignidad eclesiástica. Cuando hay que aconsejar al prelado, la imagen de la puerta adquiere un sentido simbólico con los tintes señalados. Y es que a las dignidades eclesiásticas hay que entrar por la puerta de los méritos, y no por la de las solicitudes. Así lo expone Núñez de Cepeda en su primera empresa, al indicar que Ladrón es de las dignidades el que no entra a ellas por la puerta principal de los méritos y espera entrar por las intercesiones. Dos puertas tenía el cenáculo del templo: a una se subía por escala real y descansada; a la otra por un caracol torcido y encubierto. Estos dos modos hay de subir a los puestos eclesiásticos³⁸...
- 17 Como se ve, al sentido evidente y casi directo que arranca de los textos bíblicos se van superponiendo paulatinamente otras interpretaciones. El Señor es bueno, y también misericordioso, pero no siempre es tan confiado como para dejar siempre todas las puertas abiertas: hay casos en que echa la llave para proteger a los suyos y evitar que se descarríen. Así en el emblema 18 del segundo libro de Horozco y Covarrubias³⁹, con el mote "*Clausit a foris hostium Dominus*", esto es, "El Señor cerró la puerta por fuera", y cuya *pictura* representa el arca de Noé en medio de las olas del diluvio, con una mano que sostiene desde el cielo una llave que apunta a la puerta cerrada de la nave, que tiene planta de edificio religioso. La extensa glosa da cuenta de la misericordia divina, pues Dios no solo mandó recoger el arca, sino que una vez llena esta, "cerró la puerta por fuera, en que se ve claramente cuán a su cargo están los buenos, y la gran confianza que deben tener en que Dios los ha de defender⁴⁰, idea en la que insiste repetidamente, al simbolizar el arca la Iglesia, la Cruz e incluso la Virgen.
- 18 La Virgen es, precisamente, elemento de comparación habitual con la puerta. El pesadísimo Nicolás de la Iglesia, "Prior y Profeso indigno de la cartuja" de Miraflores⁴¹, es el autor de unas *Flores de Miraflores*, volumen que agavilla jeroglíficos sagrados destinados a figurar el misterio de la Inmaculada Concepción. En conjunto contiene un elenco de cincuenta títulos que los devotos marianos pueden emplear sin miedo para coronar a la Reina de los ángeles y exaltar así su pureza. Todo es bueno para el intento, desde las comparaciones con elementos naturales (árbol de la vida, sol, luna, estrella, aurora...) hasta las basadas en distintos objetos (libro, espejo, incensario, candelero, urna...) o los elementos arquitectónicos que interesan aquí (huerto, cisterna, pozo, templo, casa, torre...). No había que ser muy despierto para recurrir al simbolismo de la puerta, algo que el prior hace en dos ocasiones, al comparar a María con la ya citada puerta del Cielo, pero también con la Puerta Oriental Cerrada. El jeroglífico XV representa, en efecto, una puerta sobre las nubes, es decir, en el cielo, y queda por debajo el mundo terrenal, figurado en elementos de la naturaleza y algunas edificaciones. El lema latino es "*Porta coeli*", y Miraflores despacha la cuestión en dos páginas, partiendo del conocido fragmento del Génesis, 28, 17 ("*Quan terribilis est locus iste, non est hic aliud nisi domus Dei et porta coeli*"), que prefigura el himno posterior *Ave Maris stella*, en el que como es bien sabido se etiqueta a María como "*felix porta Caeli*" (fig. 3). Salvado el problema de la pureza de María, casa de Dios y puerta por la que Cristo salió al mundo, Miraflores asegura que no desea abundar en este tipo de

ponderaciones, y se reserva “para cuando lleguemos a otra puerta, no menos misteriosa y admirable”⁴².

Figura 3: Nicolás DE LA IGLESIA, *Flores de Miraflores*, Burgos: Diego de Nieva y Murillo, 1659, fol. 58vº.



- 19 Frente a la puerta del Cielo, siempre abierta para el cristiano, el jeroglífico XX de Nicolás de la Iglesia representa una puerta cerrada (“*Puerta orientalis clausa*” es el mote ahora) en medio de cuyas dos hojas brilla una estrella, la estrella de Jacob: “Cerrada estuvo a la culpa, / Y así cerrada por ella / salió de Jacob la estrella”⁴³. El artificio literario, conceptuoso, queda bien claro: frente a una puerta abierta, otra cerrada; frente a una puerta abierta que significa el cuerpo de la Virgen, por cuya anatomía salió Cristo al mundo y por cuya intercesión el cristiano accede a Cielo, sin perder por ello María su carácter inmaculado..., aparece ahora una puerta cerrada “por la cual entró y salió su Majestad y la dejó cerrada, porque María fue virgen antes y después del parto”. La comparación con la estrella de Jacob esmalta la exposición artificiosa del prior⁴⁴. Los argumentos de San Antonio de Padua vienen ahora en apoyo del autor, quien justifica la pureza de María por el hecho de que la puerta se encuentre cerrada al príncipe del mundo, es decir, al Diablo. La ilación es clara, en el sentir de Nicolás de la Iglesia: no cabe pecado mortal en María, ni siquiera venial⁴⁵.
- 20 Hemos comprobado, pues, la forma en que de la Iglesia compara a la virgen con una casa, entre otros muchos términos, y también que se vale de la terminología conceptista de la predicación (carear, ponderar, ilación...). A la altura de 1659 en que Miraflores publica su texto, el recurso era bien conocido, desde los orígenes mismos del conceptismo, pues Alonso de Ledesma había levantado a comienzos del Barroco en sus *Conceptos espirituales y morales* la metáfora de una casa en la que el pecador alquilaba un cuarto al pecado, quien como mal inquilino lo dejaba todo hecho unos zorros al abandonar la morada (i. e., el alma del cristiano):

Mirad ojos, voca, orejas,
Puertas que pedían candados,
Quál las dexó este vecino
Sin llave, puerta ni marco⁴⁶.

21 En efecto, como no ignora cualquier asistente a un sermón, los sentidos (vista, gusto, oído...) son puertas por donde se entran los pecados en la casa del cristiano, de ahí que pidan candados, porque cuando penetra el mal queda abierta el alma (sin llaves, puertas o marcos) para lo sucesivo. Lo cierto es que no hace falta buscar mucho para encontrar los referentes de estas comparaciones: pocos años antes que Ledesma, el jesuita David Johannes había dado a las prensas plantinianas sus *Icones ad veridicum christianum*, de clara intención didáctica y antiherética, como atestiguan los primeros capítulos. El que hace el número cuarenta y dos trata de los cinco sentidos, que arrastran –se nos dice– el alma al despeñadero. No sin razón, se insiste allí, se puede comparar los cinco sentidos con las cinco puertas de la piscina probática, en la que yacían todo tipo de enfermos, por lo que los sentidos son como las enfermedades que penetran por las cinco puertas de nuestra ciudad. La demorada exposición de cada uno de ellos da paso a la conclusión: esas cinco puertas son también las cinco heridas principales de nuestra salud (“*quinque praecipue vulnera ad nostra salutem*”), por lo que se concluye con una oración para que el Señor nos proteja de ellos como puertas del mal que son (“*Oratio pro bona quinque Sensuum directione*”)⁴⁷.

22 Y decía que no había que buscar mucho, porque esa misma oración la encontramos en forma conceptista en el mismo Alonso de Ledesma, quien tras arrendar su cuarto al pecado, y habida cuenta del estado desastroso en que queda la construcción al abandonarla el maldito inquilino, se ve en la obligación de reformar la casa, todo ello de forma alegórica, claro. Es lo que sucede en la pieza siguiente de la colección citada, donde Ledesma compone su romance “en metáfora de reparar una casa”, para lo que trae nuevos materiales de construcción (cal = amor sacro, arena = buenas obras, etc.) con lo que arregla paredes, pozos, suelos, fuente, huerto... No ha de faltar la portada, claro, porque el alma arrepentida

Hizo portada de piedra
Con su escudo relevado,
Que el buen ejemplo exterior
Hace gran provecho al malo⁴⁸.

23 El libro se cierra con este poema, no sin antes asegurar que es conveniente unir los cuartos de cada casa, “para que se manden todos / por una puerta, y a un paso”. Vale decir, pues, que las puertas abiertas que permiten la entrada de los pecados cuando el alma no está bien gobernada, sirven de filtro para evitar el acceso de los males en el caso opuesto. La agudeza de Ledesma queda bien ajustada en esta última composición, que retuerce el argumento de la anterior, en imagen bien conocida a los lectores latinos, y sin duda a quienes frecuentasen el mundo de la predicación.

Sentido político

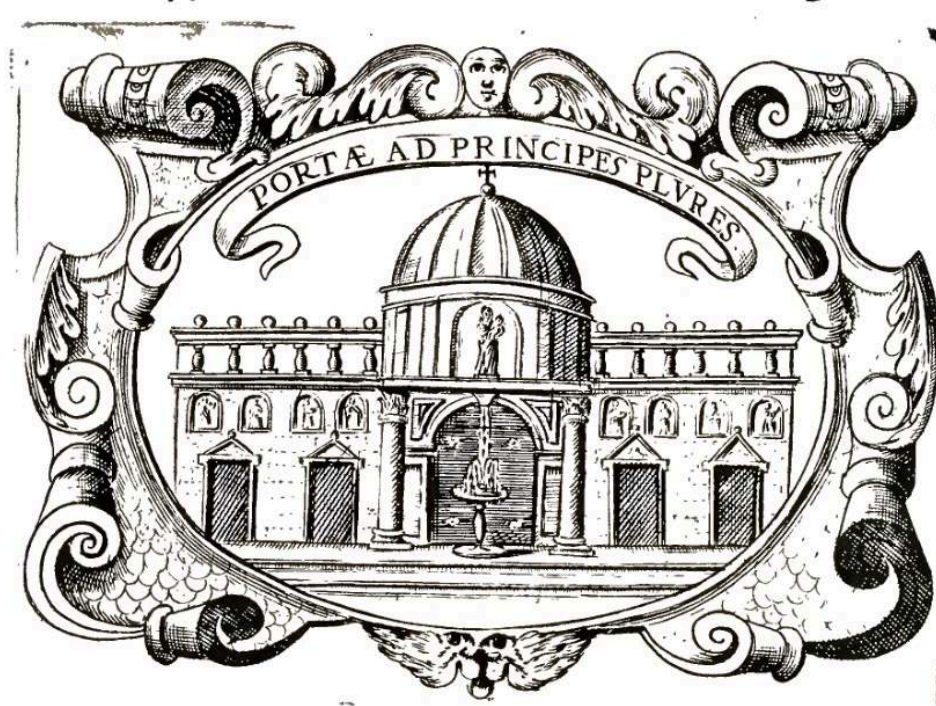
24 De la polisignificación del motivo iconográfico de la puerta puede dar una idea aproximada el último de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias: si la primera centuria se cerraba, según hemos visto, con dos edificios enfrentados con las puertas abiertas, el que clausura la tercera y concluye el libro figura una fortaleza sitiada por un ejército enemigo mientras que otro contingente de tropas atraviesa un puente

lateral para socorrer a los sitiados⁴⁹. Pese a la mala calidad de la *pictura* del emblema original del toledano, se adivina una puerta en la parte frontal de la edificación militar, lo que abre las interpretaciones al sentido político, aunque Covarrubias no entre, en este momento, al trazo de la materia política: “Mucho había que decir en esta materia; yo lo dejo para otros, y particularmente para los que tratan materias de estado y de guerra”⁵⁰. En efecto, hay una rica y conocida línea de emblemática política, y en este tipo de libros (o bien en los emblemas que tienen esa intención, aunque no se agavillen en volúmenes monográficos de emblemas sobre política) la puerta adquiere igualmente un sentido importante.

- 25 De alguna manera, la idea anidaba también ya en el libro fundacional, los *Emblemas de Alciato*. El jurisconsulto boloñés no hizo referencias a puerta alguna, es cierto, pero las posibilidades del emblema XII, “*Non vulganda consilia*”, ‘Que los secretos no deben divulgarse’, no pasaron desapercibidas a quienes venían detrás, como apuntó Santiago Sebastián⁵¹. Es el caso de Diego López, quien en su *Declaración magistral de los emblemas de Alciato*, al llegar a este punto, indica que el sentido propio del emblema original apunta al silencio, para agregar inmediatamente a continuación la vinculación con el secreto, a cuya causa le añade una palabra al mote, que orienta hacia el sentido político: “*Non vulganda consilia ducum*”, ‘Que no se han de divulgar los secretos de los capitanes’. La explicación pasa por la historia mitológica del laberinto del Minotauro, ya que cuando Minos lo mandó construir, lo diseñó como “una cárcel muy horrenda y oscura y con muchas puertas, y tan confusas y secretas entre sí, que el que una vez entrase dentro, no pudiese salir, por la dificultad de poder acertar con la salida de ellas”⁵². Las puertas sirven aquí, pues, para guardar el secreto del rey (“el fiero monstruo que la muger de Minos había parido”), un motivo que será frecuente en la emblemática.
- 26 Sin salir del comentario de López, el emblema XVIII, “Prudentes”, resulta también interesante en este sentido, pues el exegeta recoge el dato de la construcción del templo de Jano en tiempos de Numa Pompilio, momento en el que se introdujo un sentido político en la posición de las puertas: “estando cerrado, mostrase que había paz, y que Roma no traía guerra con ninguna provincia ni reino, y estando abierto, fuese señal de guerra”⁵³. Más tarde abunda, partiendo de la *Farsalia* de Lucano, en el sentido pacificador de unas puertas que se cierran “con cien cerrojos de hierro”, excepto cuando las abre el cónsul⁵⁴.
- 27 El documento LXVIII del libro de otro jesuita, el *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, de Andrés Mendo, recurre a la puerta como trasunto de los ministros o validos reales. La *pictura* representa la fachada de un templo con cinco puertas, una central de mayor tamaño, flanqueada por dos más a cada lado de menor tamaño. El mote: “*Portae ad principem plures*”, ‘Muchas puertas [sirven de acceso] al príncipe’. Partiendo de un aforismo político de Canonherio (que traduzco: “Observa en ti lo mismo que en los templos, que tienen varias puertas por las que es posible el acceso”), la glosa establece la comparación del príncipe con Dios, y la imagen arquitectónica viene entonces rodada: los ministros han de ser las puertas que permiten el acceso al monarca, quien debe distribuir el agua (su gracia, sea política o religiosa según el término de la comparación) por distintos caminos como un acueducto⁵⁵. La disputa se centra a partir de ese momento en discriminar si ha de haber un solo ministro (como proponen algunos autores) o varios, según el juicio de Aristóteles, “mejor político” que Salustio, quien sustentaba la opinión anterior. La conclusión se expone con claridad: los ministros han de ser diversos según las materias, “con que serán las puertas muchas,

por las cuales se entre al Monarca, y varios los aqueductos, por donde él reparta los favores y beneficios” (fig. 4)⁵⁶.

Figura 4: Andrés MENDO, Príncipe perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales en Emblemas, Lyon: Horacio Boissat y George Remeus, 1672, p. 44.



- 28 Es cierto que Mendo se queda en el sentido meramente instrumental y estático de la comparación, pero hay quien vuelve a la movilidad significativa que veíamos más arriba en las puertas del templo de Jano, donde la posición hace sentido. Finando ya el siglo XVII, fray Francisco de Zárraga dedica al asunto de la verdad el tercer artículo de su *Séneca, Juez de sí mismo*. La *pictura* no recoge directamente el motivo de la puerta, pues figura una corona aguantada por dos manos a través de la cual pasa el líquido derramado de una redoma, con el lema: “*Tot effunditur quot infunditur*” (“Tanto vierte como acoge”). La glosa parte del aserto general de los libros políticos, según el cual la verdad está desterrada de los palacios, aunque él prefiere verla enterrada, en claro juego de palabras para significar que, apenas entra la verdad por la puerta de palacio, ya se ve sepultada en el olvido: “digamos que, teniendo [el] Palacio tantas puertas, por una puerta entra la verdad en él, y por otra se sale, acaso por el poco caso que hazen de ella”⁵⁷. Además, la Verdad entra por la puerta principal, al ser enemiga en engaños y actuar a cara descubierta, pero sale siempre por la puerta falsa, ya que es esta última por donde también entra la mentira. El tratamiento es complejo, y confuso, porque intervienen también los ministros, como sucedía en Mendo, aunque la intención principal aquí es recurrir al viejo tópico senequista de la dificultad –habitual en los políticos– para escuchar verdades, especialmente en el ámbito de las cortes y palacios: “Para que ande en sus manos la Corona, la quitan los ministros ambiciosos de la cabeza [del Rey]. De esta suerte se quita el suelo al vaso, abriendo puerta para que el engaño entre y la verdad salga”⁵⁸. El corolario es que el gobernante necesita tener en su palacio puertas de la verdad y de la mentira, y saber distinguir unas de otras.

29 De una forma u otra, la imagen de la puerta es relevante para todos estos autores de fines de la centuria, y en algunos se pueden apreciar desplazamientos semánticos desde la generalidad del sentido ético hasta las aplicaciones particulares de carácter político. Es lo que sucede en la cuestión V del *Séneca ilustrado* de Juan Baños de Velasco y Acevedo, que reza así: “Si es desleal o traidor al amigo, quien recata sus secretos; y si deben tener privados los príncipes a quien revelan su corazón sin cautelas”⁵⁹. Como demuestra la mera enunciación del capítulo, se parte del sentido general para concluir en la aplicación política. La *pictura* representa un huerto o jardín, con fuente en medio y varios parterres, rodeado todo por una cerca; a él se accede mediante un gran portón cerrado mediante un grueso candado (fig. 5). Un brazo que sale de una nube apunta una llave hacia la cerradura. La glosa abunda más en la descripción, al asegurar que a las distintas variedades botánicas “cércalas un fuerte muro donde se mira un postigo, siempre para los más cerrado, ni aun para los pocos abierto, y fácil solo a quien tiene la llave de este pensil”⁶⁰. En un primer nivel, estamos ante un “blasón de la amistad verdadera, que no descubre los secretos que la fían. [...] Si el amigo pone el candado del precepto a la voz, nadie registra su pecho”⁶¹. Y así durante más de una decena de consideraciones, que terminan por dejar paso al argumento de tipo político. Un considerando, por cierto, que *escabrosea* (i. e., exaspera o disgusta) a Baños, y cuya formulación esencial es esta: “Nadie es seguro depositario de un secreto real, no los nobles, porque como están acostumbrados a vivir sin sugestión, corre peligro el sigilo civil de un secreto”⁶². Llegamos así a la “controversia reñida”, es decir, si es lícito a los reyes tener privados, cuestión que se responde de manera afirmativa al comienzo y al final del razonamiento, aunque no sin una larga discusión intermedia. En conclusión, y a tenor de lo expuesto, el caso de Baños de Velasco testimonia claramente el aprovechamiento del simbolismo del portón en el doble plano ético-político.

Figura 5: Juan BAÑOS DE VELASCO Y ACEVEDO, *Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, Madrid: Mateo de Espinosa y Arteaga, 1680, p. 74.



Sentido erótico

- 30 Va siendo hora de cerrar esta breve aproximación a un elemento iconográfico que, como se ha visto, es susceptible de una gran carga semántica, como han querido demostrar los varios ejemplos aportados. Queda por ver una última significación en la que interviene la puerta: es sin duda mucho menos habitual que los casos anteriores, y tiene que ver con aquellos contextos en los que la puerta se relaciona con distintos hábitos o sentidos eróticos. Este sentido se descubre más fácilmente, claro es, en aquellos libros de finales ya del periodo barroco, momento en que la emblemática se ha divulgado tanto que sirve a cualquier fin y efecto. Pero incluso desde los primeros momentos hay quien apuntaba ya en esa dirección, aun cuando el objetivo principal del libro de emblemas no fuese de tipo galante, sino moral: Juan de Horozco y Covarrubias, por ejemplo, al hablar de las coronas antiguas, señalaba que en no pocos casos estas no solo adornaban las estatuas, sino también altares y templos, y que más tarde los enamorados, con la licencia que siempre tuvieron de hacer diosas a sus amadas, “solían coronar sus puertas, como ahora en algunas aldeas se hace, cuando enraman sus puertas”⁶³.
- 31 En el ámbito europeo parece abrir la serie Vaenio a comienzos del siglo XVII en sus *Amorum emblemata*, en donde se representa a un Cupido alado bajo el dintel de la entrada de una especie de taberna del amor⁶⁴, pues en vez del cartel alusivo en este tipo de establecimientos de hostelería, el banderín representa un corazón asaetado: se trata, pues, de la casa de Cupido (fig. 6). El dioscecillo abre la puerta a un peregrino, como demuestra la indumentaria del personaje que se detiene ante el edificio. El mote, “*Hospitium verendum*”, hace referencia a la necesidad de temer este hospedaje. La *subscriptio* recoge tres versos de dos pasajes distintos de la comedia plautina *Trinnumus* (III, v. 265 y 673), y un doble epigrama (en alemán y en francés) aclara el sentido: así, bajo el epígrafe “Amor, mal hospedero”, se explicita la necesidad de quienes, gobernados por la pasión, aceptan el ofrecimiento de Cupido y se alojan en su casa, pues el dios los acoge amistosamente, como demuestra el detalle de que el arco y la aljaba se encuentren colgados en el interior del habitáculo, según se puede descubrir en una observación atenta⁶⁵. Un dato importante sobre el que no se ha llamado la atención es que el epigrama aclara que el dios sirve veneno al peregrino en lugar de vino. La paronomasia vino/veneno, bien conocida desde la época latina⁶⁶, deja claro el sentido moral del emblema, que no incita al amor sino a su contrario: hay que huir de este tipo de alojamientos.

Figura 6: Oto VAENIUS, *Amorum emblemata*, Amberes: Jerónimo Verdusen, 1608, p. 196–197.



- 32 A lo largo de esa centuria, permanecerá el sentido negativo inaugurado por Vaenio, como exige por otra parte el decoro de un género que tuvo siempre una evidente intención educativa y una impronta ética declarada. No obstante, esta no es la única dirección conceptual, es decir, el rechazo de la pulsión erótica: existen también emblemas que remiten claramente al amor. Así, a finales ya del siglo XVII, y en consonancia con la pérdida –ya señalada– de las características iniciales fuertes del género, hay quienes recurren a este tipo de literatura no para incitar a la virtud, sino al contrario: para excitar las pulsiones venéreas. Daniel de la Feuille recoge en sus *Devises et emblèmes anciens et modernes* una pareja de ejemplos al efecto. Ambos representan un Cupido alado bajo una puerta de jardín, la primera con la leyenda “*Amoris ostium, non hostium*”, en claro juego homonímico que descubre al dios latino como puerta del amor, no como enemigo⁶⁷, y la segunda con otro dioscello alado que abre su puerta al peregrino, con el mote “*Hospitium verendum*”, con el sentido de que el amor es un mal hospedero, al que conviene temer, como quería Vaenio⁶⁸. El primero de los sentidos, el que incita al amor, se puede encontrar también en algunos libros de emblemas consagrados específicamente a esta materia. Pienso, por ejemplo, en *Le centre de l’amour*, donde el tono picante sube de nivel, ya que en varios de estos emblemas, la puerta aparece como elemento iconográfico que da acceso al amor. Es el caso, por ejemplo, del número 88, que representa una celda en cuyo interior figura una monja sentada a una mesa ricamente abastecida, mientras que por la puerta, a la derecha de la imagen, aparece un varón con indumentaria de religioso. El lema no puede ser más irónico y gracioso “*Entre Amis, tout doit estre commun*”, y la glosa insiste en el regodeo consentido de la hermana que permite que el fraile visite a la hermana en su celda “*sans mystere & sans escrupule*”⁶⁹. Si en el ámbito religioso la puerta era claro trasunto del hueco por donde los pecados y pasiones podían acceder al alma humana, en el ámbito erótico es el orificio metafórico por el que el amante encuentra acceso a su amada.

- 33 Hay más ejemplos, y algunos son todavía más explícitos en el mismo libro: el número 85, por ejemplo, representa una monja que sostiene una vela en la mano mientras está en el umbral de una puerta entreabierta. Simultáneamente, un fraile de cara sonriente se aleja de la entrada con un candil en la mano. El mote latino que va al pie de la imagen encamina, en principio, hacia la interpretación ética: “*Es serviendo temporis*” (‘Has de acomodarte a la ocasión’). En latín o en romance, la cita remitía desde Cicerón a la necesidad de plegarse a la ocasión. Sin embargo, la lectura del epigrama esclarece otra vez el sentido erótico, ahora con mucho mayor descaro que la vez anterior:

Tan pronto la hermana Colette
se quita bragas y toca
y el escapulario y ropa,
yo me cuelo en su mansión:
disfruto hasta que la mecha
de mi linterna se seca.
Y cuando el tiempo ha pasado,
y los dos hemos gozado,
va y me dice: “Vete, hijo,
No queda aceite en tu vela”⁷⁰.

- 34 El sentido figurado es aquí evidente, bien fácil de seguir y de identificar, pero no debe desviarnos del interés inicial de este trabajo, salvo para señalar de nuevo la polivalencia de la imagen de la puerta en toda esta literatura emblemática, que permite, en efecto, como señalaba al principio, cerrar o abrir el paso, a realidades superiores (ya sean de tipo religioso –como el Cielo o la Virgen María– o de tipo ético–político –ministros del príncipe, acceso al poder de la verdad o la mentira–) o a otras más prosaicas, pero tal vez más comunes para el lector de fines de la centuria.
- 35 En conclusión, y como podía esperarse, un elemento arquitectónico común y conocido a cualquier ser humano, presente en cualquier tipo de edificación (pública o privada, individual o colectiva) desde el origen de la cultura humana hasta la actualidad, no pasó desapercibido a los autores de libros de emblemas y a los cultivadores de la literatura de tipo simbólico, que partieron de los elementos y significados más tradicionales para ir enriqueciendo el aporte iconográfico de la puerta, desde la intención ética inicial hasta su enriquecimiento religioso, pasando por el sentido político que se podía descubrir ya en la antigüedad, para concluir, ya a las puertas del siglo XVIII, con los valores eróticos emanados, tal vez, del libertinismo francés de la centuria anterior.

NOTAS

1. Diego SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, ed. Sagrario LÓPEZ POZA, Madrid: Cátedra, 1999, p. 31–36.
2. María Dolores ALONSO REY, “El árbol en los libros de emblemas españoles”, in: Ana MARTÍNEZ PEREIRA, Inmaculada OSUNA y Víctor INFANTES (eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid: Turpin Editores, 2013, p. 117–125.

3. Véase, por ejemplo, Fernando R. DE LA FLOR, “La mano mnemotécnica”, *Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza, 1995, p. 256–275.
4. Michael BATH, “Books and Buildings: Recursive Emblems in the Applied Art”, *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 22, 2016, p. 167–192.
5. Emilio BLANCO, “La imagen del castillo: un tópico religioso y político en la emblemática del siglo XVII”, in: Sagrario LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica (Actas del I Simposio Internacional, La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*, La Coruña: Universidade da Coruña (Cursos, Congresos e Simposios, 15), 1996, p. 329–341.
6. Ya en prensa este trabajo, me llega noticia del interesante estudio de Óscar MARTÍNEZ, *Un viaje por la cultura occidental a través de sus puertas*, Madrid: Siruela, 2021. No he podido consultarlo, aunque la sección tercera trata del simbolismo de la puerta, a tenor de algunas reseñas publicadas en prensa.
7. Gaston BACHELARD, *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 193.
8. Así ocurre en el emblema XXVII de la *Fuga de Atalanta*, de Michael MAIER, *Scrutinium Chymicum, per oculos et intellectui accuratae accomodata, figuris cupro appositissime incisa, ingeniosissima emblemata*, Frankfurt: Juan Felipe Andrea, 1687, p. 75. Santiago Sebastián señala la importancia de la puerta en este tipo de emblemas, y la pone en relación con el recuerdo de Isaías (“Yo marcharé delante de ti, allanando las alturas; destrozaré las puertas de bronce, haré pedazos los barrotes de hierro”), en el sentido de que la sabiduría alquímica presenta una puerta que siempre “está cerrada con firmes candados” (Santiago SEBASTIÁN, *Alquimia y Emblemática. La Fuga de Atalanta de Michael Maier*, Madrid: Tuero, 1989, p. 165–166).
9. Jean CHEVALIER (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, s. v. “puerta”. Sobre la cuestión en profundidad, véanse ahora las interesantes contribuciones recogidas en Emilie M. van OPSTALL (ed.), *Sacred Thresholds. The Door to the Sanctuary in Late Antiquity*, Leiden–Boston: Brill, 2018: son especialmente interesantes en la dirección que interesa ahora los trabajos incluidos en las partes 2 (“Symbolism and Allegory to the Sanctuary Doors”) y 3 (“Messages in Stone”).
10. Juan–Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: LABOR, 1992, s. v. “puerta”.
11. *Gran Diccionario Enciclopédico de Imágenes & Símbolos de la Biblia*, Barcelona: Clie, 2015, s. v. “puerta” y “portón”.
12. *Ibid.*, s. v. “puerta”.
13. En varios momentos y lugares, como *El licenciado Vidriera* o el *Quijote*. Véase al respecto Francisco CALERO CALERO, “Las disciplinas universitarias en el *Quijote* o ‘Siendo de toda imposibilidad imposible’”, *Historia de la Educación: revista universitaria*, Salamanca, 31, 2012, p. 33–51, p. 37.
14. Jacques LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid: Tecnos, 1981.
15. Irene GONZÁLEZ HERNANDO, “Las vírgenes abrideras durante la Baja Edad Media y su proyección posterior”, in: Rafael GARCÍA MAHIQUES y Vicent Francés ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008, vol. I, p. 817–832.
16. *Ibid.*, p. 828.
17. J. CHEVALIER, *Diccionario de...*, s. v. “puerta”.
18. El lector aficionado a los libros de emblemas será consciente de la simplificación que supone abordar cuestión tan compleja en tan limitado espacio: sin ánimo de apabullar (más bien al contrario, el de excusarme por el tratamiento simple del tema que aquí ofrezco), convendría discriminar –para empezar– las puertas abiertas de las cerradas o entreabiertas; distinguir las partes de la puerta que señala Comenius en su manualillo educativo, que sirven para separar mundos distintos, tanto naturales como sobrenaturales; habría que indicar también que no es lo mismo una puerta con hoja que sin ella, o que la puerta se presente acompañada de rejas y de

pinchos, como la que aparece en la imagen XII de las *Ignatius Insignium* de Carlo Bovio, que protege y castiga a la vez (“Tutor et ulciscor”); o que en los libros de empresas son también símbolo polivalente, como en las recopilaciones de Giovanni Ferro o en los *Symbola* de Typotius; que nada tienen que ver las puertas con las entradas a las grutas que tan bien ha estudiado Pedro RUIZ PÉREZ, “Las *grotte*: programa, emblema, estética”, in: Ana MARTÍNEZ PEREIRA, Inmaculada OSUNA y Víctor INFANTES (eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid: Turpin Editores, 2013, p. 33–57 (o sí, porque algunas aparecen también con puertas). En fin, que –para rematar con agudeza– resulta difícil darle puerta al asunto, o encontrar la salida, habida cuenta de la multiplicidad de puertas en la literatura emblemática, que terminan por convertir el tema en laberíntico. Pero esa, la del laberinto, es otra imagen...

19. Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco RICO, Madrid, RAE, MMXV, I, xxi, p. 243.

20. Cito los emblemas de Covarrubias Orozco por la edición de Sandra PEÑASCO, *Edición filológica y estudio de ‘Emblemas morales’* de Sebastián de Covarrubias Orozco, A Coruña: Universidade da Coruña, 2015, p. 351–352.

21. *Ibid.*, p. 201.

22. *Ibid.*, p. 467.

23. *Ibid.*, p. 371.

24. Juan de BORJA, *Empresas morales*, Praga: Jorge Nigrin, 1581, ff. 58v–59r. La misma asociación, sin puerta en la *pictura*, pero sí en la glosa, que sitúa las vasijas a las puertas de cielo, en Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, Segovia: Juan de la Cuesta, 1589, f. 105v.

25. J. de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *op. cit.*, I, xxx, f. 88v.

26. *Ibid.*, II, xxvi, f. 51v.

27. Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*, eds. José Julio GARCÍA ARRANZ y Nieves PENA SUEIRO, Palma: José J. de Olañeta, 2017, n. II, p. 94–96.

28. *Ibid.*, p. 94.

29. Los editores localizan la anécdota en Diógenes Laercio, aunque lo cierto es que se hizo popular en el Renacimiento a partir de los *Apotegmas* de Erasmo, “Diógenes el Cínico”, n. 53 (ERASMO, *Apophthegmatum*, Lyon: Sebastián Griphium, 1556, p. 212). Sobre el emblema, *cf.* también Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL, *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal, 1999, n. 566.

30. “*Contende igitur intrare per angustam portan, sectare charitatem, aemulare spiritualia, dic cum Davide: Aperite mihi portas iustitiae, ingressus in eas confitebor Domino, haec porta Domini, iusti intrabunt in eam*”, *Amoris divini et humani antipathia, sive effectus varii e variis Sacrae Scripturae locis deprompti emblematis*, Amberes: Michael Snyder, 1629, p. 8. La misma idea de enfrentar las dos ciudades, Jerusalén y Babel, con sus respectivos templos, y también con las puertas aunque sin alusión explícita a ellas, en el libro citado de Covarrubias (PEÑASCO, ed. cit., I, 8, p. 167).

31. Nicolao Taurello, *Emblemata Physico-Ethica, hoc est, Naturae morum moderatricis picta praecepta*, Nuremberg: Cristóbal Lochnerio, 1602, signatura O3 (carece de foliación).

32. Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS DE LEYVA, *Trescientos emblemas morales*, M^a del Mar AGUDO ROMERO, Alfredo ENCUESTRA ORTEGA y Juan Francisco ESTEBAN LLORENTE (eds), Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, p. 363. Algo más de una década después, Juan Francisco de Villava reutilizó la imagen (también sin figurar la puerta) y la misma cita bíblica en uno de sus emblemas, aunque con otra finalidad: la de representar al mortificado, trasunto del sufrimiento de la sierpe que debe esforzarse en sortear las piedras cercanas para liberarse de la camisa como el alma debe constreñirse en el cuerpo, “significando el Señor que esta es la puerta estrecha para que alcance la soberana unión que perdió, passarla por penitencia; y no es mucho que por este estrecho passen los que navegan para el Cielo y quieren gloria de resurrección” (Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales*, Baeza: Fernando Díaz de Montoya, 1613, fol. 93–95).

33. *Amoris divini et humani antipathia*, p. 90.
34. Antonius GINTHER, *Speculum amoris et doloris in sacratissimo et divinissimo Corde Iesu*, Augsburgo: George Schlütter, 1706, p. 137. El emblema se cierra con la trillada cita de los Salmos: “*Haec porta Domini iusti intrabunt in eam*” (Ps., 117, 20).
35. Andrés FERRER DE VALDECEBRO, *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades*, Madrid: Bernardo de Villadiego, 1683, p. 235.
36. COVARRUBIAS, *op. cit.*, III, 96, fol. 296v^o. No es mi intención detenerme ahora en la cuestión de las puertas del infierno, una imagen que se acuña durante la Edad Media, cuando se establece una geografía que se consideraba “real”, según la cual se podía acceder al otro mundo a través de distintas puertas, y mientras que las del Cielo son deseables, la representación de las del Infierno buscaba la sumisión social a la Iglesia mediante la atemorización de los fieles. De ahí que, más que de elementos arquitectónicos, como se estudia aquí, se trate de caricaturizaciones simbólicas (y amedrentadoras, claro, como corresponde a los monstruos que se pueden encontrar allí). Para una antología y un estudio ejemplar de esas bocas bestiales devoradoras que figuran la entrada al infierno, véase José ROSO DÍAZ, “Bocas y fuegos de condena: las puertas del infierno en la propaganda protestante”, in: Blanca BALLESTER MORELL, Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL (eds.), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de Emblemática*, Barcelona: José J. de Olañeta, 2017, p. 619–630.
37. Francisco GARAU, *El sabio instruido de la Gracia*, Barcelona: Juan Piferrer, 1711, p. 103. Hay una edición anterior, de 1693, que no me ha sido accesible. Véase sobre este autor Antonio BERNAT VISTARINI, “‘*Emblema in fabula*’. *El sabio instruido de la naturaleza de Francisco Garau*”, Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL (eds.), *Los días del Alción. Emblemática, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 2002, p. 83–91.
38. Francisco NÚÑEZ DE CEPEDA, *Idea del Buen Pastor representada en Empresas sacras*, Lyon: Anisson, Posuel y Rigaud, 1688, I, p. 23.
39. J. de HOROZCO Y COVARRUBIAS DE LEYVA, *op. cit.*, p. 201.
40. COVARRUBIAS, 1589, II, 18, fol. 35v^o.
41. Según su propia confesión, y al parecer indigno también de las tareas literarias, vista la calidad de su libro.
42. Nicolás DE LA IGLESIA, *Flores de Miraflores*, Burgos: Diego de Nieva y Murillo, 1659, fol. 58v^o.
43. *Ibid.*, fol. 71v^o.
44. *Ibid.*, fol. 73r^o.
45. *Ibid.*, fol. 71v^o.
46. Alonso de LEDESMA, *Conceptos espirituales y morales*, ed. Francisco Almagro, Madrid: Editora Nacional, 1978, romance 159, p. 279.
47. Ioannes DAVID, *Veridicus christianus*, Amberes: ex officina Plantiniana, 1601, p. 131–135.
48. A. de LEDESMA, *op. cit.*, n. 160, p. 283.
49. COVARRUBIAS (PEÑASCO, ed. cit.) p. 751–52.
50. *Ibid.*, p. 752.
51. ALCIATO, *Emblemas*, ed. Santiago SEBASTIÁN, Madrid: Akal, 1993, p. 43.
52. Diego LÓPEZ, *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrea Alciato*, Valencia: Jerónimo Vilagrassa, 1670, p. 76. Algunos comentarios sobre la imagen del laberinto en los libros de emblemas en Alonso REMÓN, *Laberinto político manual*, Emilio BLANCO (ed.), Palma: José J. de Olañeta, 2018, p. 65–90.
53. *Ibid.*, p. 105. Muy parecido en Vincenzo CARTARI, *Le imagini degli Dei degli Antichi*, Padua: Pietro Paulo Tozzi, 1608, p. 43–44.
54. *Ibid.*, p. 107.
55. Andrés MENDO, *Príncipe perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales en Emblemas*, Lyon: Horacio Boissat y George Remeus, 1672, p. 44.

56. *Ibid.*, p. 45. Iba en el mismo sentido el enigma CXXII de Pérez de Herrera, que comienza diciendo “Si el puerto fuera casado / yo sería su muger” (i. e., la puerta), y que glosa de la siguiente forma: “La puerta, conforme suena, parece muger del puerto, si fuera capaz de casamiento, como dice la enigma. Es fácil de moverse, por estar asida de goznes y puesta en su quicio, y, por no tener favor para poder entrar por ella a negociar en casa de los Grandes, Príncipes y Reyes, han dexado muchos de hacerlo en ocasiones que han quedado muy pobres y desvalidos” (los enigmas están incluidos en Cristóbal PÉREZ DE HERRERA, *Proverbios morales y consejos christianos*, Madrid: Herederos de Francisco del Hierro, s. f., p. 180–181).
57. Francisco de ZÁRRAGA, *Séneca, juez de sí mismo*, Burgos: Juan de Viar, 1684, p. 44.
58. F. de ZÁRRAGA, *op. cit.*, p. 45.
59. Juan BAÑOS DE VELASCO Y ACEVEDO, *Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, Madrid: Mateo de Espinosa y Arteaga, 1680, p. 74.
60. *Ibid.*, p. 75.
61. *Ibid.*, p. 75.
62. *Ibid.*, p. 85.
63. J. de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *op. cit.*, I, xxxiii, p. 173.
64. Oto VAENIUS, *Amorum emblemata*, Amberes: Jerónimo Verdusen, 1608, p. 196–197.
65. Véase en este sentido Santiago SEBASTIÁN, “Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 21, 1985, p. 5–112. Mucho más ajustado, sin embargo, el análisis de Silvia VOLTERRANI, “All’ Hosteria del mal tempo. Il realismo emblematico di Padre Antonio Mirandola”, in: Donato MANSUETO (ed.), *The Italian Emblem. A collection of Essays*, Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2007, p. 185–210, p. 195–196.
66. Cf. San Isidoro: “*Veteres vinum venenum vocabant, sed postquam inventus est virus letiferi sucus hoc, vinum vocatum, illud venenum*”, José OROZ RETA y Manuel MARCOS CASQUERO (ed. y trad.), *Etimologías*, Madrid: BAC, 1982, 20, 3, 2.
67. *Devises et emblèmes curieux anciennes et modernes*, Augsburgo, 1695, p. 8, n° 4.
68. *Ibid.*, p. 49, n. 1.
69. *Le centre de l’amour, decouvert sous diverses emblesmes galans et facetieux*, París: Chez Cupidon, c. 1690, p. 88.
70. *Ibid.*, p. 85. Traducción mía.

RESÚMENES

La literatura emblemática del Barroco recurrió a todo tipo de elementos arquitectónicos. La puerta no es uno de los motivos más recurrentes, pese a su presencia reiterada en las imágenes de los emblemas. Aun así, puede aislarse un número significativo de ejemplos que permite estudiar un abanico de sentidos: moral, religioso, político e incluso erótico.

La littérature emblématique du Baroque rassemble toutes sortes d’éléments architecturaux. La porte n’est pas un des motifs les plus récurrents, malgré sa présence répétée dans les images des emblèmes. Même ainsi, on peut isoler un nombre important d’exemples permettant d’étudier une gamme de sens : moral, religieux, politique et même érotique.

ÍNDICE

Palabras claves: puertas, emblemas, Barroco, ética, política, religión, erotismo

Mots-clés: portes, emblèmes, baroque, éthique, politique, religion, érotisme

AUTOR

EMILIO BLANCO

Universidad Complutense, Madrid