

Ciencia y arte en los *Ocios morales* de Lucio Espinosa y Malo: un ejemplo de prosa epidíctica

La figura del hidalgo aragonés Lucio Espinosa y Malo (1646-1691), historiador y hombre político, es significativa en el panorama cultural de la segunda mitad del siglo XVII. Sus fructuosas estancias primero (1669-1674) en Nápoles, ciudad donde se licenció «in utroque iure» y llegó a ser gobernador y juez de la isla de Isquia, y luego en Palermo (1687-1691), donde ejerció el cargo de «Secretario de Estado y Guerra en el reino de Sicilia» bajo el virrey Juan Francisco Pacheco, IV duque de Uceda, le convierten en un intelectual bisagra entre dos lenguas y dos ambientes culturales.¹ En Roma se imprime en 1674 su volumen de versos, *Ociosidad ocupada y ocupación ociosa*, mientras que tanto *Declamaciones geniales* como *Epístolas varias*, compuestas en Italia, se publican por primera vez en Madrid (en 1674 y 1675). Entre una y otra estancia italiana logra tomar el hábito de la Orden de Calatrava y ser nombrado cronista de Aragón, cronista general de Castilla y León y cronista de Indias. En España escribe una continuación de la *Historia de España* de Juan Mariana, sobre los años 1670-1677, y acude a las Cortes de Aragón en Calatayud en 1778 como parte del brazo de los infanzones, en el puesto que había ocupado su padre. En estos años publica también sus obras más conocidas, *Vida de los filósofos Demócrito y Heráclito* (1676) y *El Pincel* (1681), y participa en la vida literaria zaragozana y madrileña como se desprende por sus sonetos – impresos en obras como *Aula de Dios* de Manuel Dicastillo y *Cythara de Apolo* de Salazar y Torres– y por la numerosas censuras y aprobaciones en volúmenes de diferentes autores. Todavía no tenemos un listado definitivo de sus obras, como demuestra el hecho de que, en los últimos años, gracias al trabajo de catalogación sistemática de bibliotecas, van apareciendo libros suyos hasta ahora desconocidos. Este es el caso de *Simbolízase la vida del hombre en los relojes*, al parecer su primera obra impresa, unas décimas publicadas en Nápoles por Luis Cavallo en 1671.² En su producción pueden percibirse algunas constantes. Entre ellas cabe subrayar su experimentalismo, debido en parte a la adaptación de algunas tendencias, géneros y temas del mundo literario italiano al sistema literario y editorial español. Este proceso se basa en distintas modalidades de reutilización, por ejemplo, las epítomes o imitaciones donde introduce temas hispánicos en las nuevas formas italianas. Las citadas *Declamaciones geniales*, por ejemplo, hispanizan un nuevo género editorial, las colecciones de discursos pronunciados por personajes de la historia clásica. Estas prosopopeyas se pusieron de moda en la Academia veneciana degli Incogniti para luego difundirse por toda Europa a través de traducciones e imitaciones.

¹ Para un catálogo de las obras de Félix de Lucio Espinosa y Malo y algunos datos biográficos ver Latassa y Ortín, 1885, II, pp. 184-186 y Cuesta Domingo, 2012.

² El Catálogo Colectivo del Patrimonio bibliográfico español señala la existencia de un ejemplar de la obra en la Biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos en Zaragoza. Sobre las ediciones de libros en español en Nápoles, ver Sánchez García, 2007 y Santoro, 2013.

No obstante, el caso más conocido es quizás el de sus *Epístolas varias*. Hace ya treinta años Monroe Hafter³ subrayaba la importancia de esta obra para la evolución del ensayo español entre humanismo e ilustración. Cada epístola, como es usual en las obras del mismo género en Italia, va dedicada a un personaje distinto, característica que permite dibujar una red de relaciones muy interesante para reconstruir la personalidad y formación cultural del autor. Los temas tratados en las epístolas indican la variedad de los intereses de Lucio Espinosa y Malo. En estos breves ensayos el enfoque es casi siempre histórico y se empieza recordando los orígenes grecolatinos, aunque también se alude a tiempos más recientes. Por ejemplo, en la historia de la pintura que escribe en la epístola a Micco Spadaro, un antecedente de su ya citado tratadillo *Al Pincel*, cita en su argumentación a los pintores griegos para llegar a los maestros italianos del Renacimiento y a Caravaggio.⁴ Otro ejemplo es la epístola «Del origen de la agua nevada»: tras citar a muchos autores clásicos sobre el uso del hielo, Lucio trata de las bebidas advirtiendo que el chocolate, «que ya tanto se frecuenta en toda Europa», se conoció a través de los indios y a continuación proporciona un listado de otras bebidas americanas:

hacen hoy asimismo en el Occidente el *mazato*; otra [bebida] que en el Perú llaman *Yucas* y en Filipinas, *ñamen*. La *chicha* asimismo es otra bebida de maíz. También usan en Goa y parte del Oriente otra bebida llamada *Lung-Yen* que es lo mismo que *ojo de dragón*, de ciertas pepitas que son a esto semejanza.⁵

2. En esta ocasión quisiera profundizar en el análisis de los *Ocios morales*, su última obra, donde, como veremos, se advierte la influencia de los intereses culturales y políticos del virrey de Sicilia, IV duque de Uceda, del que Lucio fue secretario. Los historiadores sicilianos consignan un retrato muy halagador de ‘Felice Lucio Spinosa’ al que se considera el verdadero gobernador de estos años, pues el virrey, según refieren estos cronistas, solo estaba interesado en sus estudios de matemáticas. Estas mismas fuentes le reprochan como única falta el haber aconsejado al duque, ya poseedor de una riquísima biblioteca, incorporar a sus propios fondos los manuscritos del cabildo de Mesina reunidos por Constantino Láscaris.⁶ Como se sabe, aunque los libros del virrey se dispersaron en distintas bibliotecas españolas, la colección del virrey puede reconstruirse gracias a unos índices de la época.⁷ Profundizar en ellos, o por lo menos en el *Índice* que el duque hizo redactar al final de su estancia siciliana (1696), proporciona muchas informaciones sobre los textos que pudieron estar al alcance de Lucio Espinosa y Malo y que pueden explicar su no común

³ Hafter, 1983.

⁴ Sobre las obras de Lucio Espinosa y Malo relacionadas con el arte, ver Aterido, 2012.

⁵ *Epístolas varias*, p. 119.

⁶ Ver, por ejemplo, Di Blasi Gambacorta, 1842, p. 429.

⁷ Martín Velasco, 2009a.

conocimiento de obras científicas y literarias italianas y francesas.⁸ Otro indicio de sus contactos con la cultura italiana a lo largo de esta segunda estancia es la presencia de los nombres de Uceda, Vidania y «Felice Luzio Espinosa» en el *Catalogo degli associati dell'Accademia cosmografica degli Argonauti*, la primera sociedad de geógrafos del mundo, fundada en Venecia en 1684.⁹

Estos tres nombres concurren también en la primera edición de *Ocios morales*, publicados en la imprenta que establece en su palacio Carlo Maria Carafa Branciforte, príncipe de Butera, ilustre matemático y filósofo (imagen 1). Vincencio de Vidania,¹⁰ en la época inquisidor general en Sicilia, dedica el volumen, póstumo, al duque de Uceda, recordando que su amistad con el autor se remontaba a veintisiete años antes. En Zaragoza sale una segunda edición, en 1693, y otra en el tercer decenio del XVIII.¹¹ Es una obra bipartita –aunque tal estructura solo se hace patente en el subtítulo de la segunda edición: *Ocios morales divididos en Descripciones simbólicas y declamaciones heroicas* (se vuelven a imprimir las *Declamaciones* de 1674, integradas con unas piezas nuevas). En el citado *Índice* de la biblioteca del duque de Uceda se encuentra la mención de una obra de Félix Lucio Espinosa y Malo de la que no se tienen otras noticias, *Institución simbólica u de materia antiquaria*, publicada en Zaragoza en 1682, que puede quizás considerarse un antecedente de las *Descripciones simbólicas*.¹²

⁸ En este *Índice*, publicado por Martín Velasco, 2009a, se encuentran entre las obras científicas libros de Aldovrandi, Torricelli, Redi, etc. Entre las obras relacionadas con las *Declamaciones* encontramos en el mismo «pluteus XXIV», dedicado a «Epistolae, Orationes et Novellae»: Antonio Bruni, *Epistole eroiche*; Scudery, *Femmes illustres ou las harangues heroiques*; Manzini, *Harangues ou discours academiques*; Pasqualigo, *Galleria di ritratti morali*; Tesauo, *Panegirici*; Marino, *Dicerie sacre* (y también los discursos de Vincenzo Gramigna y Francesco Andreini). Entre los «misceláneos» colocados el «Pluteus vigesimus septimus» además de las obras de Caramuel, de Kircher, de Lipsio y de Balzac (8 libros), en el mismo estante D, encontramos las obras de algunos miembros de la Academia degli Incogniti (Ferrante Pallavicino, Loredan, Lupis –¡15 obras!–). Por lo que se refiere a las obras francesas, ver Martín Velasco, 2009b, p. 231: «Llama la atención el gran número de obras en francés que es la lengua científica y diplomática por excelencia, no nos consta que el Duque tuviera más relación con Francia que la derivada de su presencia en la Corte española, y su trato con los franceses no se produjo hasta años después de la redacción de este catálogo, con la llegada del rey Felipe V y de la nueva dinastía». De estos años es también una *Vita di santa Rosalia* (1688), traducida al italiano, patrona de la ciudad de Palermo.

⁹ *Impresa dell'Accademia cosmografica degli Argonauti, Catalogo degli associati e Indice delle opere pubblicate dal P. Coronelli*, p. 49, citado también por Aterido, 2012.

¹⁰ Vincencio de Vidania (1658-1731) fue profesor de Digesto Viejo y Sexto y luego rector de la Universidad de Huesca, inquisidor fiscal en Barcelona e inquisidor general en Sicilia. Fue corresponsal de Kircher y Vico. Escribió sobre muchos temas, entre ellos, la numismática y el derecho natural. Ver Vallet de Goytisolo, 1992; Tau Anzoátegui, 1995; Garcés Manau, 2005.

¹¹ Ver las ediciones: Zaragoza, Por Manuel Roman, 1693; Zaragoza, por Francisco Moreno, s.d. (Palau y Dulcet, col. 82803, propone la fecha de 1695 mientras que el catálogo de la Biblioteca Nacional de España «entre 1727 y 1781»). Hay un manuscrito de la obra, de 1722, en la Biblioteca Nacional de España. Cito por la *princeps*.

¹² Ver Martín Velasco 2009a, núm. 1810. La obra se cita, juntamente con otras de Félix Lucio Espinosa y Malo publicadas en España, en el «Pluteus vigesimus octavus» y, como es habitual, también se indica el formato: 4^o.

Estas últimas están divididas en 18 unidades, cada una compuesta por un primer párrafo que constituye el «símbolo» y por otro párrafo de explicación, que muestra cómo el símbolo descrito puede adaptarse a un objeto, material o inmaterial. La relación establecida entre ambos puede ser tradicional, como la habida entre la rosa y la brevedad de la vida, o más inesperada, como entre la peonza y las tareas inútiles o como entre las perlas y el cortesano. En realidad, el objeto es muchas veces un ente abstracto: la vanidad, la república, el pensamiento, los sueños, la prudencia, un deseo fervoroso, la felicidad, el amor propio, la desesperación, la fe, la voz, la esperanza, la risa, la brevedad de la vida, los sustos o las serenidades de la muerte. Pero lo que más importa es que en muchos casos es abstracto incluso el objeto de la descripciones: el caos, el tiempo, y por eso quizá las palabras sustituyen a las imágenes.

En las aprobaciones de la edición de Zaragoza se destaca la extremada erudición y el experimentalismo de un autor «que jamás hizo estudio de agradar ni complacer a la muchedumbre [...] inventando nuevos modos de discurrir».¹³ Con la mira puesta en la estructura bipartita de las *Descripciones simbólicas*, los estudiosos adscriben la obra en la emblemática, aunque falta la representación icónica de los símbolos. Según esta interpretación, Lucio Espinosa y Malo retoma la tradición que desde los *Ieroglyphica* de Pierio Valeriano llega a los emblemas nudos, sin imagen, como los de Antonio de Ledesma y, especialmente, como los gnomoglifos de Nieremberg (imagen 2) en que es el texto el que «debe ayudar a reconstruir mentalmente [el objeto], haciendo que la carencia de imagen sea, de algún modo, solamente aparente».¹⁴ Sin embargo, mientras que en la obra de Nieremberg cada *gnome* está encabezada por un mote y seguida por la evocación de un símbolo o de un ejemplo y por una adaptación moral, es decir que se conservan los tres elementos de la estructura del emblema clásico. Por ejemplo, en el caso de la *gnome* XXXIII el mote es «Conscientia iuvat scientiam» y el símbolo evocado es un corazón con un ojo en el medio («Cor in cuius medius sit oculus»). A continuación, dos versos indican que la fuente es Plinio quien afirma que el corazón del topo sana los ojos.¹⁵

En las *Descripciones simbólicas* no hay imágenes, como en la *Gnomoglyphica*, y, de manera diferente que en aquella, tampoco hay mote. Por lo general, en el párrafo de la «descripción del símbolo» no se alude al comparado mientras que se tratan de explicar los parecidos en el apartado dedicado a la aplicación moral. En ella se echa mano de todos los recursos de la *amplificatio*, con

¹³ «Aprobación», firmada por Carlos Josef de Cariñema, Zaragoza, 20 de febrero de 1693.

¹⁴ Gállego 1991, p. 113; ver también Flor, 1995, pp. 42-43 y 73 y Ledda, 2003, p. 29.

¹⁵ *Stromata sacrae Scripturae ... his accessare eiusdem auctoris Gnomoglyphica*, p. 432. En la obra de Nieremberg tampoco faltan *gnomes* donde los motes se refieren a los símbolos y a la manera de pintarlos. Por ejemplo en la 5, p. 437: «Divitiae supplent ingenium» («Las riquezas suplen el ingenio») se cuenta que el maestro pintor critica a un discípulo porque en un retrato de Helena había dejado de pintar los lineamentos, pensando compensar esta falta con una demorada representación de sus joyas.

una acusada predilección por la sucesión o cadena de metáforas, una figura muy utilizada en los sonetos-definición, en los enigmas, y en la oratoria sagrada. En algunos casos este recurso se extiende a los dos párrafos emparejados y, en consecuencia, se difuminan las diferencias entre símbolo y aplicación. De esta manera, por ejemplo, en la unidad formada por las lágrimas y la tempestad, donde esta última es símbolo de las primeras, se rompe con la norma de la emblemática, que requiere que haya un salto lógico o por lo menos una solución de continuidad entre la parte simbólica y su aplicación, pues en este caso se trata de la transposición de la misma descripción, desarrollada antes en la esfera humana con las lágrimas, y a continuación en la esfera cósmica con la tempestad.

Es útil comparar la obra de Nieremberg con la Lucio Espinosa y Malo también desde otra perspectiva. Salta a la vista que en las *Descripciones simbólicas* falta cualquier referencia erudita a las fuentes utilizadas. También por esta característica Fernando R. de la Flor advierte que los *Ocios morales* representan la vuelta a lo lúdico frente a la “sermonización”, tendencia prevalente de la emblemática de la época.¹⁶ No obstante, después de lo dicho, cuesta bastante adscribir las *Descripciones simbólicas* a la emblemática. Pensando en la tradición italiana y en la prosa académica, modelo, como se ha visto, de otras obras de Lucio Espinosa y Malo, cabe formular otras hipótesis. Me parece importante volver a considerar una vez más la ausencia de referencias a otros autores en las páginas de los *Ocios morales*, tanto en lo referente a las *Declamaciones*, como a las *Descripciones simbólicas*. Si las *Declamaciones*¹⁷ pueden considerarse fruto de un proceso de reducción y depuración de toda ostentación erudita en la transformación de unos discursos académicos en ensayos dirigidos a un público más amplio, el mismo recorrido puede conjeturarse también para las *Descripciones simbólicas*. Un ejemplo italiano anterior de esta misma operación son las *Bizzarrie accademiche* de Loredan (1638-1646). Otro término de parangón que cabe considerar por la afinidad de temas e intereses son dos obras presentes en la biblioteca de Uceda: *Simboli trasportati al morale* y la *Ricreazione del savio* del jesuita Daniello Bartoli, el “Dante de la prosa italiana” según Leopardi, o “el Marino de la prosa”, según De Sanctis.

3. Paso al análisis de unos ejemplos de las *Descripciones simbólicas* que se refieren al arte y a la ciencia, dos temas importantes en la obra, dejando de lado, por ahora, otros como la administración de la justicia y la política y, asimismo, otros que pueden relacionarse con las aficiones de sus protectores y amigos. ¿Cómo no pensar, por ejemplo, en la influencia que sobre la elección de otro de los símbolos de Lucio, el reloj de sol, tuvo que ejercer la auténtica pasión del príncipe de Butera

¹⁶ Flor, 1995, pp. 42-43.

¹⁷ Nider, 2011.

por este instrumento, al que el noble siciliano dedica un tratado y que pone en el centro de la ciudad ideal, Granmichele, que edificó en su feudo? (imágenes 4 y 5).¹⁸

Como era de esperar del autor de *El pincel* (1681) y otros textos relacionados con la pintura,¹⁹ lo figurativo está muy presente en las *Descripciones simbólicas* y, algunos párrafos se fundan en una ekfrasis. El más interesante²⁰ es sin duda el símbolo de los *Sueños*. Leo el epígrafe o titulillo: «el símbolo de los sueños es el capricho de pintor célebre en un cuadro que por un lado se descubría un león, por otro una águila, y mirándole de medio a medio se veía un hombre». Vicente Carducho afirma que «capricho» es el «pensamiento nuevo del pintor» y que los pintores «caprichosos» son los que, como cabras, «van por los caminos de la dificultad, investigando nuevos conceptos, y pasando altamente fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas».²¹ Este capricho se basa en una variante de anamorfosis llana que se conoce como imagen simultánea o imagen triple. Desde Shakespeare a Marino, desde Molière a Tesauro,²² son muchos los autores que en su obra hacen referencia a estas maravillas de la óptica muy difundidas en la época, especialmente en el norte de Europa. En España, Alcalá Yáñez, en el *Donado hablador*, como ha recordado Julián Gállego, describe una *tabula scalata*, una de las posibles variantes de estas imágenes. Se trata de una pintura, hecha en unas tablillas, cambiante según la perspectiva desde donde se mira (imagen 3).²³ Aunque los personajes de la obra de Alcalá Yáñez se refieren a estos objetos como a algo pasado de moda, su descripción se encuentra tanto en Quevedo como en Gracián y Tesauro.²⁴ Otra

¹⁸ Ver Carlo Maria Carafa, *Exemplar horologium solarium civilium*, Mazzarino, 1689. El libro está en el índice de la biblioteca de Uceda, con otros muchos sobre el mismo tema. Ver Martín Velasco 2009a.

¹⁹ Ver, por ejemplo, «De la pintura, y algunos inventores y preceptos della», una de sus *Epístolas familiares*, publicada en Gómez, 1996, 1, pp. 199-208 y recientemente, por Aterido, 2012. En la biblioteca de Uceda estaban presentes las obras de Mersenne, Malvasia, Vasari.

²⁰ En otros casos la referencia a la pintura es erudita, como en la mención de la anécdota, citada por Plinio, del concurso celebrado entre Zeuxis y Parrasios (*Ocios morales*, pp. 37-41).

²¹ Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esse[n]cia, definición, modos y diferencias*, p. 40.

²² □ Arnaudo, 2008.

²³ Alcalá Yáñez, *Alonso, mozo de muchos amos*, p. 632: «[...] es una pintura hecha con cierta traza inventada ahora nuevamente, con ciertas tablillas que pintadas por el un lado hacen parecer un galan y por el otro una dama y enfrente, en el llano de la tabla, una muerte; de modo que hace tres figuras mudando el lugar para mirarla”. Cura: -Ya yo me acuerdo de esas imágenes, que dieron un tiempo en usarse mucho, aunque ahora no se hacen como solía; y vi en una imagen de un Salvador, la de un Cristo crucificado y la de la Madre de Dios. Al principio dieron mucho gusto y se estimaron; pero despues, con la abundancia dellas y tenellas todos, vinieron a valer en muy bajo precio». Gállego, 1990, p. 54 y 113. Sobre la anamorfosis Baltrušaitis, 1990.

²⁴ El 10 de febrero de 1643, en que, a propósito de la caída de Olivares, Quevedo afirma: «Confieso que el suceso parece a unas pinturas, que miradas por un lado se ve un ángel y por el contrario un demonio» (*Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, p. 112). Gracián, *El Criticón*, III, 11, p. 638: «¿No habéis visto tal vez un modo de pinturas que si las miráis por un lado, os parece un ángel, y si por el otro un demonio? Pues así es la Muerte». Tesauro, *Del regno d'Italia sotto i barbari*, p. 203: «in un Quadro optico, che per un verso ci mostri un Demone, e per un altro ci mostri un Angelo. Forma due Ottoni in un Ottone; un pessimo e un ottimo: nell'uno sian tutti i Vizi, nell'altro sian tutte le Virtù, quegli e queste in grado estremo. Percioché gli Animi grandi, capaci di Vizi grandi e di grandi Virtù, sdegnano di ristsarsi con la Mediocre

técnica a la que puede aludir Lucio es la imagen *in planis intercisus* que consiste en pintar las dos caras de una hoja, cortarlas en tiras y pegarlas perpendicularmente en otra hoja con otra imagen, de manera que se pueden ver tres imágenes según se mire de frente, desde la izquierda o desde la derecha.

Al margen de la evocación de la triple pintura en el titulillo, interesa profundizar en cómo llega a convertirse en símbolo de los sueños. En este párrafo es muy interesante el hecho de que se trate del punto de vista del espectador soslayando el propósito del pintor que suele ser encomiástico o de propaganda moral, política o religiosa. En lugar de explicar el significado de la correspondencia y la jerarquía entre las tres imágenes se subraya que para el espectador es imposible distinguir siquiera claramente una de las tres figuras. De hecho, se insiste en que cada una solo aparece desde un muy específico ángulo visual, difícil de alcanzar y de recuperar después de perderlo por el más leve movimiento. La imagen inicial desaparece dejando vislumbrar unas sombras monstruosas que surgen de la confusión entre las pinturas. La sensación descrita es de mareo e inaprensibilidad, parecida a los momentos de lucidez de los sueños, en que se toma conciencia de que no se puede relatar o resumir lo que se ha visto:

Si se atendiera cada objeto desde el que le corresponde apareciera con perfecta simetría y ahora es una notable desproporción, con perpetua fealdad nunca se asegura de la que vio siempre está vacilando y haciendo un monstruo de las tres imágenes [...].²⁵

La ilusión óptica no es solo un engaño a los ojos sino que se convierte en la epifanía de la complejidad irreductible del mundo real. La fruición de la imagen triple y de su mensaje, que apunta a deslindar un orden en la realidad multiforme, fracasa resultando imposible.

De la misma sensación de inaprensibilidad da fe el párrafo correspondiente dedicado a los sueños. Está formado por un solo periodo formado por 57 metáforas que se suceden; entre ellas se encuentran referencias a las pinturas del Bosco y hasta al juego de la oca:

Son delirios enredosos del ánimo, ignorantes locuras de lo pasado, errores ciegos de la imaginación, tácitas y desconcertadas noticias, fragmentos de la casualidad, confusos avisos del embeleso, exhalaciones aparentes del cerebro, errantes vapores del engaño, especies vagamundas de la nada, quimeras mal formadas de la fantasía, asuntos ridículos del Bosco, cuerpos vanos de las sombras, fantasmas oscuros de agravadas especies, obscuridades densas que envía la tierra del pecho al cielo de la idea que desaparecen con el día; tinieblas de las potencias, corrompidas imág[e]nes de los sucesos, ilusiones nocturnas, enigmas de la quietud soñolientas, pardos dibujos del genio, etc...²⁶

turba dentro alle Mete. Pingilo dunque in tal guisa, che di violento Tiranno, repentemente divenga un ottimo Re; e di fierissimo Sovvertitore, fortissimo Sostenitor della Italia e della Chiesa». □ Ver Robbins, 2007, p. 208.

²⁵ Lucio Espinosa y Malo, *Ocios morales*, p. 28.

²⁶ Lucio Espinosa y Malo, *Ocios morales*, p. 25.

Cabe cotejar esta descripción simbólica con la de un «grottesco», también parangonado a los sueños, contenida en *La ricreazione del savio* del jesuita Daniello Bartoli:

M'era venuto in pensiero d'assomigliarlo all'opere del lavorare a grottesco, che tutto è, si può dire, un mosaico di spropositi insieme commessi, tanto più bello, quanto le parti son tolte di più lontano, e in più sciocche forme s'adunano. Spuntar dal gambo d'un fiore il collo d'una gru, finito in un capo di scimia, con quattro corna di lumaca che buttan fuoco; fiorire al mento d'un vecchio una coda di pavone per barba e una folta zazzera di coralli [...].

Ma pur anco in ciò ha mestieri di senno, ché come ogni albero in ogni albero non si innesta, cosí neanche ogni parte a ogni arte nel grottesco ben si congiunge, e capriccio vuol essere non isciocchezza, né vi campeggia meno la saviezza del giudizio nel disporre, que la pazzia dell'ingegno nell'inventare. Non cosí i sogni i quali senza ni un riguardo al dicevole: *Delphinum silvis appingunt, fluctibus aprum.*²⁷

Como se ha visto, el italiano describe la pintura destacando su maravilla y su curiosidad pero concluye que la correspondencia no es perfecta ya que, a diferencia de lo que ocurre con los sueños, el caos de la pintura es aparente pues, aun con elementos estrafalarios, se consigue formar un perfil humano. La pintura a «grottesco» es ridícula, pero no deja de tener sentido («senno») y no provoca en el espectador una puesta en discusión del paradigma epistemológico.

El segundo ejemplo que paso a presentar es la descripción de la felicidad. Los estudiosos, entre ellos Pedro Álvarez de Miranda²⁸ consideran la felicidad uno de los conceptos clave para entender el paso del Barroco, en que no hay verdadera felicidad si no es 'eterna', hacia la Ilustración temprana, en que el horizonte de la felicidad es totalmente mundano. De este último tipo es la felicidad de Lucio Espinosa y Malo aunque se enmarca todavía en la autarquía del sabio estoico, individual y sin referencia alguna a aspectos económicos o políticos. No faltan además unas consideraciones negativas y muy barrocas sobre su inestabilidad y caducidad. Las imágenes que se evocan para describirla, como el vidrio, el fuego, la yedra, el escollo, la espada desenvainada, insisten en su fragilidad y en su peligrosidad.

Vuelvo una vez más a la ausencia de ostentación erudita de la obra para subrayar que esto no significa que no sea el fruto de una reescritura libresca, sino que las citas están embebidas en el discurso. De hecho, la investigación sobre las posibles fuentes de la obra está completamente por hacer. Para proporcionar una muestra de su dificultad y su complejidad podemos detenernos en el *incipit* de este mismo párrafo sobre la felicidad:

Consiste la felicidad en el gusto y no en las cosas, hállase en tener lo que se ama, y no en poseer lo que otros llaman amable; hállase en sí mismo y cuando en sí mismo no se encuentra, inútilmente se busca en los extraños.²⁹

²⁷ Bartoli, *La ricreazione del savio*, p. 344.

²⁸ Álvarez de Miranda, 1992, pp. 271-300.

²⁹ Lucio Espinosa y Malo, *Ocios morales*, p. 41.

Baltasar Gracián, en la tercera parte de *El Criticón*, en la crisis IX, presenta a sus protagonistas en el palacio del embajador del rey católico, asistiendo a una disputa sobre la felicidad con otros sabios europeos. Barclay, uno de ellos, acaba su discurso, en que trata de demostrar el tópico de que *de gustibus non est disputandum*, con la siguiente afirmación donde aplica el mote antiguo a la felicidad: «Así que diría yo que la felicidad de cada uno no consiste en esto ni aquello, sino en conseguir y gozar cada uno lo que le gusta».³⁰

Sabido es que François de La Rochefoucauld, en sus *Sentences et maximes de morale*, publicadas por primera vez, de manera anónima, en 1664, reelabora algunos pasajes del *Oráculo manual* del jesuita español que le había proporcionado su amiga Madame de Sablé, como ha puesto de relieve la crítica.³¹ No obstante, la sentencia número 48 no está entre ellas: «La Felicité est dans le goût et non pas dans les choses, et c'est par avoir ce qu'on aime qu'on est heureux, et non par avoir ce que les autres trouvent aimable».³² Aunque se sabe muy poco sobre la difusión de las *Maximes* en España e Italia en esta época para intentar profundizar más en estas relaciones intertextuales –que también pueden deberse a una fuente común– no podemos dejar de destacar que el texto de Lucio Espinosa y Malo coincide con el de La Rochefoucauld en la elección de oponer *gusto* y *cosas* y en la utilización del adjetivo *amable* (en la acepción de «digno de amarse»).

El símbolo de la felicidad es el microscopio, un instrumento que obras como la *Micrographia* de Hooke (1665) contribuyeron a difundir a un público más amplio a lo largo del siglo XVII (imagen 6). No obstante, no he encontrado en la literatura española anterior a Lucio Espinosa y Malo una descripción del microscopio, aparentemente ignorado por los literatos antes de las páginas que le dedica el padre Feijóo o de los versos de Gerardo Lobo.³³

Para intentar reconstruir cuál fue el impacto de la invención del microscopio en la época cabe recordar por una parte que Pascal describió al hombre suspenso entre dos abismos: el del cielo, gracias al antejojo de larga vista, y el de lo infinitamente pequeño a través del microscopio. Por otra parte, la Iglesia denuncia la relación que puede instaurarse entre el empleo del microscopio y la afirmación del atomismo, una doctrina prohibida. De hecho, Bacon declara que Demócrito se habría alegrado por la invención y Redi considera a los atomistas unos sabios.³⁴ Asimismo, la

³⁰ Gracián, *El Criticón*, p. 602.

³¹ Bouillier, 1911; Baldensperger, 1936; Losada Goya, 1999.

³² La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, p. 141. En la primera edición era la núm. 54. En las ediciones de 1665, 1666 y 1678 en lugar de «par avoir» aparece «pas par avoir».

³³ Arce, 1981, pp. 295-296 señala que «microscopio» aparece en el romance «De la mejor biblioteca» de Eugenio Gerardo Lobo (1738). García de Santo-Tomás, 2014, p. 276, trata muy rápidamente del microscopio, pues su estudio se centra más bien en el telescopio.

³⁴ Tongiorgi Tomasi, 1999.

Iglesia condena la idea de que todos los animales sean provistos de sangre y de corazón, hecho confirmado por las investigaciones microscópicas.³⁵

En España por los años en que Lucio Espinosa y Malo escribe sus obras, el microscopista valenciano Crisóstomo Martínez empieza su *Atlas anatómico* y Juan Bautista Juanini, un médico italiano afincado en Zaragoza, la ciudad de Lucio Espinosa y Malo, deja constancia de sus investigaciones con el microscopio en sus obras.³⁶

Lucio Espinosa y Malo pudo conocer las maravillas del microscopio también en sus estancias italianas, por ejemplo, gracias a las academias científicas que se reunían en Nápoles (por ejemplo la *Accademia degli Investiganti*)³⁷ o en Palermo. Citan en sus obras el microscopio y sus prodigios muchos científicos italianos (Galilei, Magalotti, Malpighi, Redi, Rossetti) y algunos autores de tratados morales y religiosos como Pinamonti, Bartoli y Picinelli. Algunos de estos autores están presentes en el índice de la biblioteca de Uceda.

Como Picinelli,³⁸ Lucio Espinosa y Malo afirma que el microscopio es ambiguo, es «una verdad mentirosa de la vista» que provoca una «mutación transparente de los objetos, bulto sin cuerpo de la materia» y suscita dudas e incertidumbre, «asegura lo que ve cuando la razón desconfía de lo que mira [...], hace dudar lo mismo que llega a descubrir».³⁹

Además el microscopio denuncia la fealdad que hay detrás de las apariencias y las imágenes que logra compartir su aspecto cambiante e inestable con los demás prodigios de la óptica. Por estas razones es muy adecuado como símbolo de la felicidad humana:

Repugnancia de lo que parece más cierto y afirmación de lo que apenas es entidad; cuanto más se mudan los menudos átomos que incluye en sus entrañas, visten diferentes libreas al sentido, parecen resplandor y son su sombra [...] son átomos imperceptibles de la plebe de los más inferiores desperdicios. Símbolos fieles de las felicidades humanas que parecen lo que no son, que son lo que no debiera estimarse y se desean por informes siniestros de la vista [...] son átomos y parecen mundos.⁴⁰

En conclusión, con estas calas espero haber demostrado el interés de las *Descripciones simbólicas* para estudiar la historia de las ideas de su época y la búsqueda de nuevos géneros que caracteriza un sistema editorial que quiere alcanzar un público más amplio y menos erudito. Con el experimentalismo de su estilo, que parece apuntar a una suerte de poesía en prosa, el autor hace alarde de un virtuosismo lingüístico que deja aflorar las inquietudes y la sensibilidad de un hombre

³⁵ Ver Arnaudo, 2008, p. 76 y ss.

³⁶ En la biblioteca de Uceda están presentes varias obras de Juanini, entre ellas *Nueva idea phisica natural demonstrativa*, en la que recuerda sus investigaciones con el microscopio, en Zaragoza, en los años 1660, a las que asistían Juan José de Austria y otros nobles ilustrados (ver pp. 117, 119). Ver Terradas Ferrandis y, para Crisóstomo Martínez, López Piñero, 1982.

³⁷ Ver Torrini 1981 y Galera Gómez, 2003.

³⁸ Picinelli, *Mundo simbólico*, p. 594.

³⁹ Lucio Espinosa y Malo, *Ocios morales*, p. 43.

⁴⁰ Lucio Espinosa y Malo, *Ocios morales*, pp. 43-44.

enfrentado con los cambios de su época desde los observatorios privilegiados de su Zaragoza natal y de los círculos italianos más selectos.

- ALCALÁ YÁÑEZ, Jerónimo, *Alonso, mozo de muchos amos (primera y segunda parte)*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, Madrid, Universidad de Navarra /Iberoamericana, 2005.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, *Palabras e ideas: el léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1992.
- ARCE, Joaquín, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.
- ARNAUDO, Marco, *Il trionfo di Vertunno. Illusioni ottiche e cultura letteraria nell'età della Controriforma*, Lucca, Pacini Fazzi, 2008.
- ATERIDO, Ángel, «Nuevos textos artísticos de Félix de Lucio Espinosa y Malo: *De la pintura, y algunos inventores y preceptos della*», en «Sacar de la sombra lumbre». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724*, actas del curso monográfico del Centro de Estudios del Museo Nacional del Prado, 14-15 de octubre de 2010, ed. Javier Docampo y José María Riello, Madrid, Abada-Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 149-171.
- BALDENSPERGER, François, «L'arriere-plan espagnol des *Maximes* de La Rochefoucauld», *Revue de Littérature Comparée* 16, 1956, pp. 45-61.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 1990.
- BARTOLI, Daniello, *La ricreazione del savio*, ed. Bice Garavelli Mortara, premissa di Maria Corti, Parma, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, 1992.
- BOULLER, Victor, «Notes sur l'Oráculo manual de Balthasar Gracián», *Bulletin Hispanique*, 13, 1911, pp. 316-336.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esse[n]cia, definicion, modos y diferencias*, Madrid, Fr. Martínez, 1633.
- COBO GÓMEZ, Jesús V., *Saberes médicos y prácticas quirúrgicas en la primera generación del movimiento novator*, Tesis doctoral [Barcelona], Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.
- CUESTA DOMINGO, María del Pilar, «Félix de Lucio Espinosa y Malo» en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012, vol. XXXI, pp. 267-269.
- DI BLASI GAMBACORTA, Giovanni Evangelista, *Storia cronologica dei viceré, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo, Oreste, 1842.
- FLOR, Fernando R. de la, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- GALERA GÓMEZ, Andrés, *Ciencia a la sombra del Vesubio: ensayo sobre el conocimiento de la naturaleza*, Madrid, CSIC, 2003.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y simbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra 1991.
- GARCÉS MANAU, Carlos, «Diez cartas de Vincencio Juan de Lastanosa y Diego Vincencio Vidania a Athanasius Kircher, conservadas en la Universidad Pontificia Gregoriana de Roma», *Argensola* 115, 2005, pp. 187-199.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*, Madrid-Frankfurt, Iberoamerica-Vervuert, 2014.
- GÓMEZ, Jesús, ed. *El ensayo español. Los orígenes: siglos XV a XVII*, prólogo Juan Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 1996.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Turner, 1993, 2 vols.
- HAFTER, Monroe Z., «Félix de Lucio Espinosa y Malo's "Epístolas varias" (1675)» en *Aureum saeculum Hispanum Beiträge zu Texten des Siglo de Oro: Festschrift für Hans Flasche zum 70.*, ed. Karl-Hermann Körner, Dietrich Briesemeister, Wiesbaden, Steiner Franz Verlag, 1983, pp. 91-101.
- JUANINI, Juan Bautista, *Nueva idea phisica natural demonstrativa*, Zaragoza, Domingo la Puyada, 1685.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix de, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses*, Zaragoza, Imprenta de Callisto Artiño, 1885, 3 vols.
- LEDDA, Giuseppina, *La parola e l'immagine: strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, ETS, 2003.
- LÓPEZ PIÑERO, José María, *El Atlas Anatómico de Crisóstomo Martínez*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2001, 3ªed.

- LOSADA-GOYA, José-Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle*, Paris, Droz, 1999.
- LUCIO ESPINOSA Y MALO, Félix de, *Epistolae varias que consagra a la Católica Magestad de Carlos II*, Madrid, Francisco Sanz, 1675.
- LUCIO ESPINOSA Y MALO, Félix de, *Ocios morales, que escriuia d. Felix de Lucio Espinosa, y Malo cauallero del orden de Calatraua*, Mazzarino, por Juan Vanberge, Flamengo, 1691.
- LUCIO ESPINOSA Y MALO, Félix de, *Simbolizasse la vida del hombre en los relojes / decimas que escrivio...*, Napoles, Luis Cauallo, 1671.
- MARTÍN VELASCO, Margarita, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda en la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Calambur, 2009a.
- MARTÍN VELASCO, Margarita, «La biblioteca del IV Duque de Uceda. Una colección europea entre el Barroco y la Ilustración», *Teka Komisji Historycznej OL PAN*, 2009b, pp. 219–232.
- NIDER, Valentina, «L'oratoria degli Incogniti in Spagna: le *Declamaciones* di Félix Lucio Espinosa y Malo e Antonio Lupis» en *Gli incogniti e l' Europa*, ed. Davide Conrieri, Bologna, Libri di Emil, 2011, pp. 209-232.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Stromata sacrae Scripturae ..., his accessare eiusdem auctoris Gnomoglyphica*, Lugduni, haeredes Boissat, 1642.
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Anticuaria, 1948-1987, 35 vols.
- PICINELLI, Filippo, *Mondo simbolico formato di imprese scelte*, Venetia, Combi La Noú, 1670.
- QUEVEDO, Francisco de, *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, ed. James O. Crosby, London, Tamesis Books, 2005.
- ROBBINS, Jeremy, *Arts of Perception: The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720*, Abingdon, Routledge, 2007.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Firenze, Alinea editrice, 2007.
- SANTORO, Marco, «Editoria e Spagna a Napoli nel Seicento» en *Lingua spagnola e cultura ispanica nel regno di Napoli tra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a Stampa*, ed. Encarnación Sánchez García, Napoli, Pironti, 2013, pp. 103-118.
- TAU ANZOÁTEGUI, Víctor, «Fragmento de una cultura jurídica desaparecida. Un manuscrito del español Vidania sobre derecho natural (1712)», *Quaderni Fiorentini per la Storia del Pensiero Giuridico Moderno*, 24, 1995, pp. 157-198.
- TERRADAS FERRANDIS, María Luz, *La anatomía microscopica en España*, Madrid, CSIC, 1969.
- TESAURO, Emanuele, *Del regno d'Italia sotto i barbari*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1664.
- TONGIORGI TOMASI, Lucia, «L'“infinitamente piccolo” immagini al microscopio di Redi e al tempo di Redi» en *Francesco Redi. Un protagonista della Scienza Moderna*, ed. Walter Bernardi-Luigi Guerrini Firenze, Leo S. Olschki, 1999, pp. 305-315.
- TORRINI, Maurizio, «L'accademia degli investiganti. Napoli 1663-1670», *Quaderni storici*, 48, 1981, pp. 845-883.
- VAÍLLO, Carlos, «La ejemplaridad heroica de los *Ocios morales* de Don Félix de Lucio Espinosa y Malo», en *L'Exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVI^e-XX^e siècles). Actes du Colloque international et interdisciplinaire organisé par le Laboratoire Littérature et Histoire des pays de langues européennes à Besançon, les 19, 11, 12 mai 2001*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, pp. 207-220.
- VALLET DE GOYTISOLO, Juan, «Diego Vincencio de Vidania, un oscense grociano contemporáneo de Vico», *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 69, 1992, pp. 287-299.