

Concepción y representación de la Fortuna durante la baja Edad Media y Renacimiento

Por Francisco LARA ARREBOLA

Discurso de ingreso como Académico Numera-
rio leído por su autor en la sesión pública del
día 3 de junio de 1982.

Muchísimas gracias, Excmo. Sr., por su acogida. Gracias, Ilmos. Sres. Académicos, por la oportunidad que me brindan de continuar aprendiendo a su lado. Nuestro decano, D. Vicente Orti Belmonte; nuestro Director, D. Juan Gómez Crespo; nuestro Censor, D. Dionisio Ortiz Juárez; nuestro Secretario perpetuo, D. Manuel Nieto Cumplido; nuestro Depositario, D. Francisco Zuera Torrens; D. Manuel Ocaña Jiménez; D.^a María Luisa Revuelta; el Dr. Feliciano Delgado León; y D. Amadeo Ruiz Olmos, cuyo sillón voy a ocupar por haber ascendido, según disposiciones de nuestro Estatuto, a la categoría de Académico exnumerario, saben bien que no es un tópico la gratitud de la que doy público testimonio: todos tuvieron que sufrirme en sus aulas. Gracias también a los restantes señores Académicos y a todos ustedes, Sras. y Sres., por su compañía y por la lección que con ella me ofrecen de cómo es posible compartir inquietudes y afanes que son comunes al tener como aglutinante el amor por Córdoba y cuanto su cultura representa.

El motor del trabajo que ofrezco a su atención ha sido la pregunta, muchas veces formulada durante la lectura de autores bajomedievales y renacentistas como Severino Boecio, Dante, Jorge Manrique o Juan de Mena, sobre qué justificación se encontró y sobre el por qué de las formas plásticas de representación en estas épocas, cristocéntricas por excelencia, de fenómenos de tan difícil explicación como el terror a las des-

gracias o el deseo de poseer bienes que las fuerzas humanas no pueden evitar y difícilmente alcanzar.

En la historiografía del Arte estos fenómenos artísticos han sido valorados por las escuelas tradicionales de acuerdo con baremos que, excluyendo a la voluntad, sólo han tenido en cuenta el estudio de las formas, olvidando que éstas no son otra cosa que aspectos que reciben su determinación de la intención, ya que, como bien dijo Worringer, «se ha podido todo cuanto se ha querido y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística». De esta manera y aunque con una génesis muy tardía y aún no generalmente aceptada en España (1), el albedrío se ha convertido en uno de los puntos claves de la investigación. De acuerdo con estos presupuestos, al enfocar nuestro trabajo sobre la representación de la Fortuna en la Baja Edad Media y Renacimiento procuraremos, en primer lugar, dilucidar cómo se concibió en estos tiempos la naturaleza de la diosa del Acaso, qué costumbres se le imputaron y la diferencia conceptual que, sin duda, existió entre Providencia y Hado. Trataremos a continuación de analizar cómo los artistas dotaron de forma plástica estas ideas.

Para Severino Boecio la esencia de la Fortuna consiste en su inestabilidad y su función principal en la de abatir y elevar, sucesivamente, a los mundanos:

.....
**Quando aquesta sin reposo
 su rueda empieza a girar,
 es un golfo peligroso,
 serrueca el más poderoso
 sin poderse remediar;
 ríese de los gemidos
 de los que deja burlados,
 abate los muy sobidos,
 y de esclavos abatidos
 hace reyes coronados [...] (2).**

En concordancia con este sentimiento se muestran el Marqués de Santillana («... Ca tiempo façe las cosas / e defaçe / e quando a Fortuna plaçe / las dapnosas / se nos tornan provechosas / e plaçientes / e las útiles, nuçientes / contrariosas ...») (3), Juan de Mena («... Mas bien aca-

-
- (1) Es de justicia destacar la labor de divulgación e investigación que al respecto está llevando a cabo el Dr. Santiago Sebastián López a través de sus publicaciones y el desempeño de la cátedra en las universidades de Palma de Mallorca, Córdoba y Valencia.
- (2) BOECIO, Severino, **Consolación de la Filosofía**, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, 1946, p. 69. Al mismo tenor se muestra en la p. 67, "... Si del todo he conocido las causas ...", en la 69, "... Quiero reprenderte un poco en nombre de la Fortuna ...", y en la 73, "... pues si la Naturaleza ...".
- (3) LOPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana: **Proverbios**, XII, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, número 552, 1968, p. 57.

tando tu varia mudança / por ley te gobiernas, maguer discrepante / ca tu firmeza es non ser constante, / tu temperamento es distemperança / es la tu regla ser muy enorme, / tu conformidad es non ser confforme / tu desesperas a toda esperança ...») (4), Jorge Manrique («... Mas no es tal tu calidad / para que hagas mi ruego, / ni podrás, / c'hay muy gran contrariedad / porque tu mudas luego; / yo, jamás ...») (5) y, ya en el siglo XVI, León Hebreo y Alciato (6).

Ante esta inconstancia en el obrar de Fortuna es lógico que los hombres se planteen la pregunta de si su actuación ejerce influencia solamente sobre los aspectos más groseros de la vida humana o, por el contrario, es motivo de coacción sobre la razón y el libre albedrío. A este respecto, no están muy de acuerdo los pareceres, lo que era de esperar si se considera la importancia que en esta época empieza a tomar el problema del determinismo. Francamente pesimista se muestra el Marqués de Santillana: «La Fortuna que non çesa, / siguiendo el curso fadado, / por una montaña espessa, / separada de poblado, / me levó como robado / fuera de mi poderío: / asy quel libre alvedrío / me fue del todo privado ...») (7). Boecio preconiza lo contrario y no sólo en lo que hace referencia a la libertad individual («... Cualquiera que quissiere ser / excelente y poderoso / trabaje en se vencer / (...) pues aunque los indianos / cumplan quanto tu quisieres / y te sirvan mil tiranos / quanto vieres y pudieres / (...) tu poder ya no es poder / si no vences tus pasiones ...») (8), sino también en lo que concierne al gobierno del Mundo (9).

Surgen también vacilaciones a la hora de determinar si los bienes de Fortuna son siempre causa de vicios o si, por el contrario, pueden constituirse en instrumentos de virtudes morales (10). Pero en lo que todos se muestran conformes es en admitir el dominio que la Providencia divina ejerce sobre la Fortuna. Así se evidencia en Juan de Mena («... Segundo, te digo que sigo tres artes / de donde depende mi gran excelencia: / a las porvenir dispongo a mi guisa, / las fechas revelo; si esto

- (4) MENA, Juan de: **Laberinto de Fortuna**, Madrid, Alhambra, 1976, p. 81. La misma idea, en la p. 77: "... Tus casos fallaces, Fortuna, cantamos ...".
- (5) MANRIQUE, Jorge: "A la Fortuna", en **Poesía**, Madrid, Cátedra, 1978, p. 81.
- (6) ALCIATO: Emblema CXXI "In Occasionem", en **Emblemas**, Madrid, 1975, pp. 337, 368 y 369.
- (7) LOPEZ DE MENDOZA, Iñigo, Marqués de Santillana: **Infierno de los enamorados**, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, número 552, 1968, p. 107 y ss. Abunda en la misma idea en el n.º 7.
- (8) BOECIO, Severino: **O. C.**, pp. 101 y ss.
- (9) **Ibidem**, p. 62: "... Filosofía: ¿Quién piensas que rige el Mundo: las cosas afortunadas o algún entendimiento?. Boecio: En ningún caso pensé que la Fortuna rigiese, siendo tan desordenada, una cosa que se mueve con tan singular concierto ...".
- (10) HEBREO, León: **Diálogos de Amor**, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, número 704, 1947, p. 23 "... Los peripatéticos tienen que las riquezas se hayan de procurar porque son necesarias para la vida virtuosa, y dicen que, aunque las riquezas no son virtudes, a lo menos son instrumento de ellas, porque no podría ejercitarse la liberalidad, ni la magnificencia, ni las limosnas, ni las otras obras pías, sin los bienes necesarios y bastantes ...".

te avisa, / Divina me puedes llamar Providencia ...) (11) y en Boecio (12). Este último parecer, complementado por la consciencia de lo efímero de la vida presente en contraposición con la eternidad que en la escatología católica se manifiesta, serán las causas que determinen la profusión de escritos que sobre el tema «Desprecio de Fortuna» van a aparecer en la literatura de la Baja Edad Media y Renacimiento. Veamos cómo tomaron forma y cómo la Filosofía, la Literatura y las artes plásticas cristianas se encontraron ya desde su aparición ante el dilema de vincular el mensaje evangélico a las formas antiguas o de crear nuevos modelos.

Antes del Decreto de Milán no se tiene en cuenta otra cosa que el aspecto simbólico de los temas empleados sin ningún tipo de consideración a que el origen de los mismos sea o no profano. Pero muy pronto surge la polémica sobre la aceptación o rechazo de lo no específicamente cristiano. Se muestran contrarios Minucio Félix, Taciano, Comodiano, Tertuliano y francamente a favor Prudencio, Juvenco y San Basilio, en tre otros. Prevalece, por fin, el criterio de los últimos y su convencimiento, con San Pablo (13), de que el cristianismo es una recopilación en Cristo de todas las cosas.

Pero los reparos que, al respecto, se pusieron a las artes plásticas continuaron teniendo vigencia mucho tiempo después de haber desaparecido en lo concerniente a la Literatura. Orígenes, en el siglo III, y a pesar de ser partidario de la utilización de símbolos literarios, tacha de incultos a los partidarios de su materialización. El Canon XXXVI del Concilio de Elvira (14) proscribía la pintura de lo que se reverencia o es objeto de culto latreútico, no obstante a la actitud de Roma que, en boca de San Gregorio Magno, afirma: **Pictura est quaedam literatura illiterata**.

La misma controversia se sigue detectando en los escritores de los siglos XI al XIII. No sienten inconveniente en el empleo de metáforas y símiles como recurso literario, pero continúan poniendo objeciones a

(11) MENA, Juan de: **Laberinto de Fortuna**, pp. 88 y ss.

(12) BOECIO, Severino: **o. c.**, pp. 148 y ss.: "... Todo cuanto es engendrado y todo el proceso que tienen las criaturas mudables, e todo cuanto se mueve con cualquier movimiento, la voluntad divina, que nunca jamás se muda, les da forma, causa y orden. Esta voluntad divina, asentada en la altura de su gran simplicidad determinó muchos modos como las cosas se hagan. Y esta determinación, si fuere considerada como está en la puridad del divino entendimiento, llámasele Providencia. Mas si la consideramos en lo que mueve y dispone llámanle los viejos Hado. E quien quiera que mirare con sutil entendimiento la fuerza destas dos cosas, ligeramente verá ser entre si diferentes. Que la Providencia es la mesma razón divina, asentada en el Señor, sumo principio de todo, que ordena todas las cosas; el Hado es disposición trabada a cuanto se mueve, por la cual la Providencia pone en orden cada cosa ...".

(13) **Efesios**, I, 9.

(14) Puede accederse al texto a través de VIVES, J.: **Concilios visigóticos e hispano-romanos**, Barcelona-Madrid, 1963.

su empleo en la plástica a causa del riesgo que ofrecen los símbolos de transformarse en objetos de idolatría. Es lo que determina el rechazo de San Bernardo y, como consecuencia, la austeridad del arte de los cistercienses. En contraposición, otros como Cluny, incorporan lo no cristiano y lo plasman en sus monumentos considerando que lo visible interesa en cuanto es símbolo de lo invisible y abarca la Naturaleza, la Historia y el Arte **in quantum ducunt ad Christum** (15).

Es de esta forma como el arte cristiano asimila lo mejor de las culturas en las que se gestó (16) sin otra limitación en el terreno artístico que lo heterodoxo: las expresiones plásticas incompaginables con sus dogmas. Y es como ejemplo confirmante de este aserto el que a continuación tratemos de dilucidar qué interpretación plástica dio al tema de la Fortuna y sus inconstancias: El recurso (17) de la personificación se utilizó no sólo en la plástica, sino que se incluyó también en los cortejos procesionales, quizá bajo el aspecto de una mujer desnuda dotada de los atributos de la diosa, siendo, probablemente, este tipo de espectáculos una de las causas determinantes del decreto sobre el decoro de las imágenes del Concilio de Trento (18) y, muy especialmente, de la serie de prohibiciones y recomendaciones que se formularon sobre las «invenciones» que acompañaban la celebración de las festividades del Corpus y Octava.

(15) Evidencia esta misma idea la lectura de autores como Isidoro de Sevilla, Rábano Mauro, Hicmaro de Reims, Honorato de Autuum, Sicardo de Cremona, Guillermo Durand, Boecio, Prudencio Aurelio Clemente, Alain de Lille o Marciano Capella. Cfr. DELGADO LEON, Feliciano: **La Coronación de Juan de Mena**, Córdoba, Monte de Piedad de Córdoba, 1978, p. 38.

(16) En 1980 presentamos una comunicación en la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, que incluía una aproximación al estudio de la concepción de la Fortuna en Grecia, Roma y en los testamentos Antiguo y Nuevo.

(17) La representación de la Providencia de Dios alcanzó muy poca relevancia durante la época que tratamos. Más tarde, autores como Cesare Ripa le dedican un amplio espacio, aunque se observa que sus atributos y funciones aparecen frecuentemente interpolados con los de Fortuna. No obstante disponemos de algunos ejemplos, tal la descripción que hace Juan de MENA en su **Laberinto de Fortuna**, p. 87:

20 **Luego resurgen tamaños claros
que fleren la nube, dexándola enxuta,
en partes pequeñas así resoluta
que toda la fazen bolar en vapores,
e resta en el medio cubierta de flores
una donzella tan mucho fermosa
que ante su gesto es loco quién osa
otras beldades loar de mayores.**

21 **Luego del todo ya restituida
ovieron mis ojos su virtud primera,
ca por la venida de tal mensajera
se cobró la parte qu'estava perdida;
e puesto que fuesse así descogida,
más provocava a bueno e honesto
la gravedad de su claro gesto
que non por amores a ser requerida.**

(18) Aparece en esta forma en la narración de los espectáculos alegóricos que se ofrecieron en Bolonia en el año 1490. También en los que se celebraron

Pero es a través de las manifestaciones menos efímeras del Arte donde podemos detectar el modo en que se la representó. El primer ejemplo con carga de carácter alegórico de que tenemos conocimiento data de mediados del siglo XII. Se trata (fig. 1) (19) de una miniatura que se ejecutó para ilustrar un manuscrito del **Glosario** de Salomón de Constanza que se conserva en la Biblioteca Nacional de Munich. La Fortuna está figurada por una mujer con dos cabezas que se sostiene sobre una rueda. Las dos cabezas es posible que alegoricen los términos del binomio Buena-Mala Fortuna, aunque es posible también que sean consecuencia de la asociación de Fortuna con el símbolo trifonte de Serapis. Basamos la suposición en el hecho de que se conserva una medalla hecha por Giovanni Zacchi para Andrés Gritti donde aparece la diosa en compañía del símbolo trifonte (20).

Durante el Renacimiento la imagen se prodigó, quizá como consecuencia de la difusión de que se le hizo objeto a través de los libros de emblemas y de grabados. En la edición de los **Emblemas** de Alciato que se realizó en Lyon en el año 1549 (21) se ilustra el emblema CXXI «In occasionem» con un grabado (fig. 2) en el que se representa desnuda, justificándose sus atributos con las siguientes rimas (22):

**Soy obra de Lisipo, y soy llamada
la coyuntura del tiempo prendido,
de quien no ay cosa que no esté domada.
Estoy en lo más alto y más subido
de aquesta rueda, porque siempre ruedo.
Y el pie de leves alas es fornido
porque parar no pueda ni estar quedo.
Y para declarar mi delgadeza
y cuanto y desatar y cortar puedo,
navaja traigo de gran agudeza.
Y porque a quien topare pueda asirme
cabello dio delante a mi cabeza.
Y por si alguno permitiere irme
no pueda por detrás después tomarme,
prendiéndome con mano cierta y firme,
quiso de la cabeza despojarme
de los cabellos la parte postrera**

en Roma en el año 1545. Cfr. MARLE, Raimond van: **Iconographie de l'Art Profane**, t. II, Nueva York, 1971, p. 186.

- (19) Damos testimonio de gratitud a Ana María Marta Serrano y Susana Portero Molina, que han dibujado valiéndose, en lo fundamental, de fotografías difundidas por Mâle, Wind, Marle y Panofsky.
- (20) Vid. HABICH: **Die medaillen der Italianischen Renaissance**, s. I., 1924, I-XXV-5.
- (21) Manejo la edición de Editora Nacional, Madrid, 1975.
- (22) **Ibidem**, p. 68.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

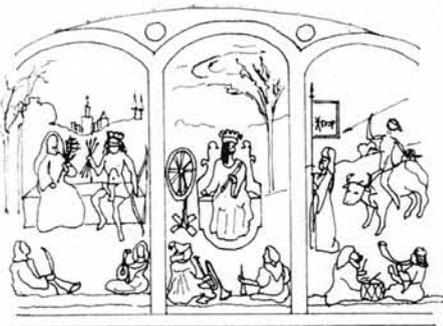


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

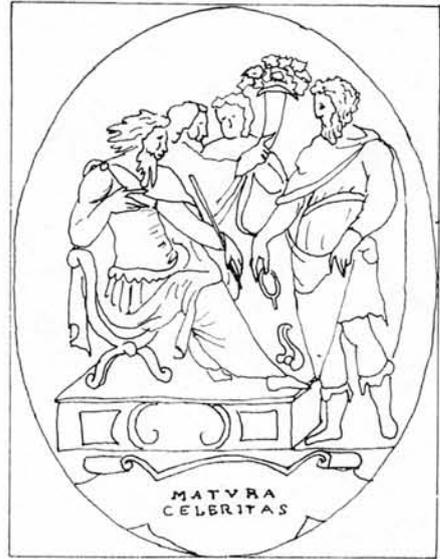


Fig. 10



Fig. 11

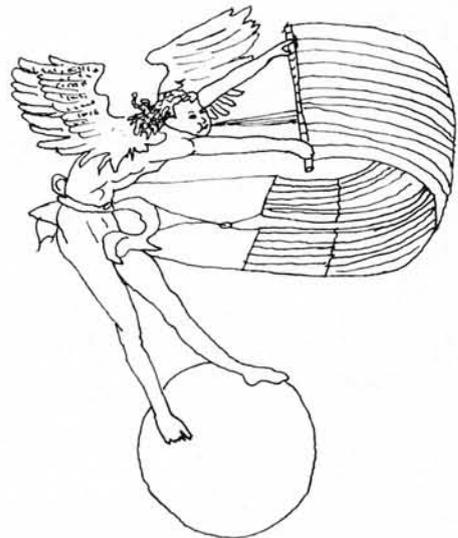


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 20

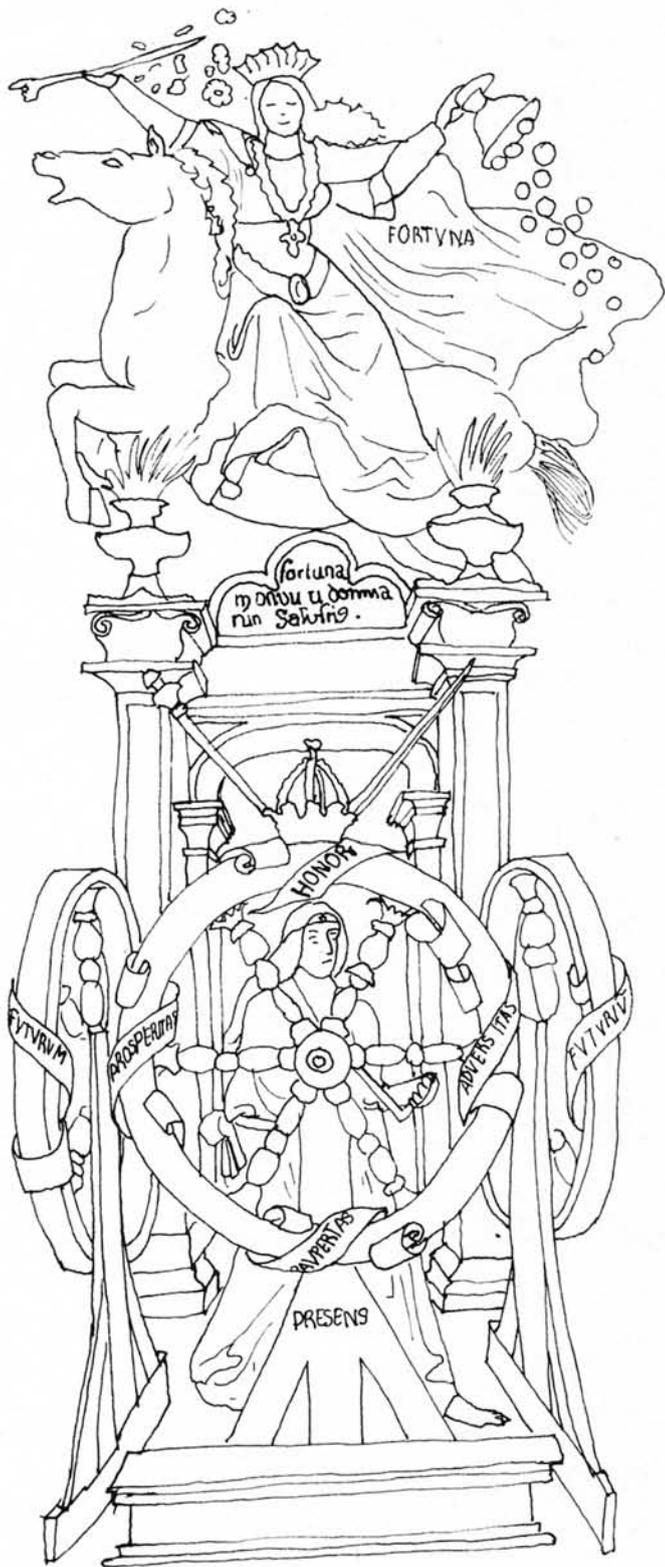


Fig. 19

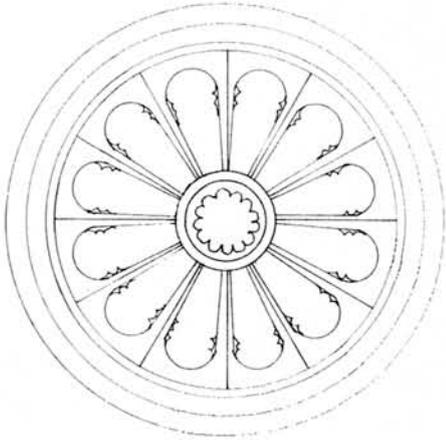


Fig. 21



Fig. 22

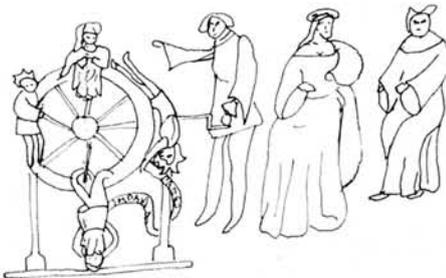


Fig. 23

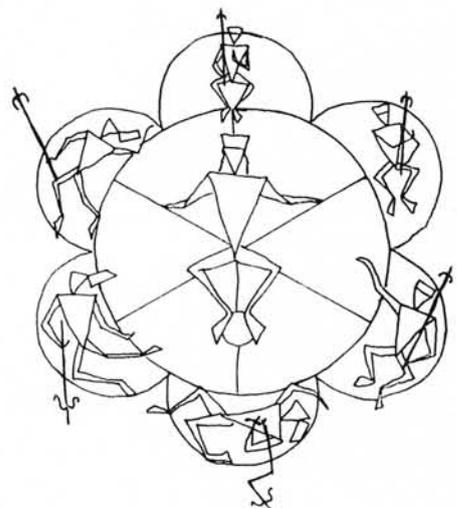


Fig. 24

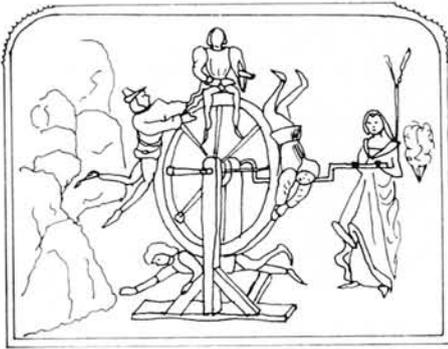


Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

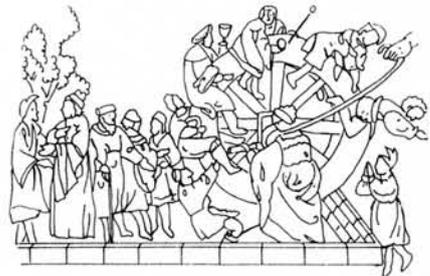


Fig. 28

**y en público lugar manifestarme
para que vista fuesse de qualquiera.**

Que el motivo se plasmó pronto lo puso de manifiesto Santiago Sebastián López en su estudio sobre el Palacio Zaporta de Zaragoza (23). En otras cuatro ocasiones utiliza Alciato la imagen de la diosa de la inconstancia para alegorizar virtudes a cultivar o vicios de los que huir: respectivamente, metaforizan (fig. 3) que la fortuna responde a los prudentes (24), que los hombres han de ayudarse contra los males de Fortuna (25) (fig. 4) que, a veces (fig. 5), la Fortuna puede vencer a la Fortaleza (26) (fig. 6) y que el trabajo puede doblegar a la Fortuna (27).

El poder ciego de la Fortuna y cómo sus golpes acertaban o erraban al azar, con independencia del mérito, posición social o edad, fue puesto de manifiesto por el poeta francés del siglo XV Pierre Michault en un poema que tituló «Dance aux avengles»: **Amor, Fortune et Mort**

(23) SEBASTIAN LOPEZ, Santiago: **El palacio español del siglo XVI: claves mitológicas para su interpretación**, Zaragoza, 1980.

(24) ALCIATO: o. c., Emblema CXVIII "Virtute Fortuna comes". La edición glosa el emblema (vid. p. 71) con las siguientes rimas:

**La vara de Mercurio está esculpida
con quatro alas y con dos serpientes,
entre los cuernos de la conocida
Cabra Amaltea, que a los elocuentes
varones de equidad muy escogida,
dotada de consejos muy prudentes,
muestra como Fortuna les abonda
y en lo que responder es bien responde.**

(25) **Ibidem**, Emblema CLX "Mutuum auxilium". En la p. 75 se glosa con las siguientes rimas:

**Juntó Fortuna a dos de enfermedad
diversa de sus cuerpos lastimados,
mas tan conformes en la voluntad
que a un mismo parecer fueron llegados.
Conclértanse que el que es de ceguedad
enfermo, a el manco lleve, y concertados
van por su via a entrambos manifiesta,
que uno la vista, el otro los pies presta.**

(26) **Ibidem**, Emblema CXIX "Fortuna Virtutem superans". En la p. 94 se glosa con las siguientes rimas:

**Siendo de Cesar Bruto ya vencido,
de así ver la Farsalia ensangrentada,
queriendo reclinar su pecho herido
sobre la punta aguda de su espada,
con atrevido acento echó un gemido
diciendo O Fortaleza desdichada,
no mas palabretera, ¿por qué aora
sigues a la Fortuna mandadora?**

(27) **Ibidem**, Emblema XCVIII "Ars Naturam adiuvans". Se glosa en la p. 269 con estas rimas:

**Fortuna en una bola, y en un cuadrado
Mercurio está, que las artes enseña,
como las cosas rebolver es dado
a la Fortuna, que de esto es enseña.
Contra Fortuna el arte fue don dado,
y así contra ella el arte haze reseña.
Luego, mancebo, aprende buenas artes
que para dar ventura tienen partes.**

avengles et bandés, / font danser les humains chacun par accordance ...

El poema se acompaña de una miniatura en la que (fig. 7) la diosa aparece sentada en una cátedra que significa dominio, con los ojos vendados, corona real y cetro y, en la mano izquierda, una rueda con capacidad de girar. En otras ocasiones, el atributo de la venda es utilizado para significar cómo el Amor es susceptible de cambiar por causa de la suerte. Tal, el caso de un grabado de Otto van Veen (fig. 8) que muestra a la ciega Fortuna vendando los ojos de Cupido y colocándolo sobre su esfera (28). Contamos con otros dos ejemplos en que estas personificaciones están asociadas. El primero es una pintura del Veronés signada en la National Gallery de Londres con el número 1.326, que alegoriza la Buena Fortuna de Amor (fig. 9). El ramo de olivo que sostienen los amantes significaría paz conyugal. La cadena y el perro son signos de fidelidad. La guirnalda de Venus de «piacere honesto» (29) y la esfera de la Fortuna, sostenida por un pedestal que impide que ruede, simboliza la firmeza de la Buena Fortuna de Amor de la pareja. El segundo forma parte de los relieves que aparecen en la Fuente del Amor de Tiziano. Muestran el castigo de Amor y Fortuna a quienes «como inconstantes e incontrolables compañeros de amor impúdico disciplina la Virtud» (30).

En otras ocasiones, los atributos de Fortuna se utilizaron como base de alegorías muy complejas. Tal, por ejemplo, el tema «Festina lente». La máxima «haz lentamente lo urgente», nuestro «vístete despacio si vas con prisa», se convirtió en uno de los axiomas por antonomasia del Renacimiento que, principalmente, se adoptó para explicar «que la madurez se alcanza por un aumento de fortaleza en la que igualmente se conjugan rapidez y lentitud». La idea se tradujo en la plástica mediante la asociación de imágenes simbolizantes de los dos contrarios: la vela de Fortuna amarrada a una columna, una mariposa sobre un cangrejo, un delfín acompañado de un ancla. Son numerosos los ejemplos que han llegado hasta nosotros: Achile Bocchi diseñó una medalla (fig. 10) para el gobernador de Bolonia Altobello Averoldo (signada en la National Gallery of Washington con el número 1.208-4.704) en la que aparece un filósofo aconsejando a un dirigente político y la máxima «Matura celeritas». La interpretación la proporciona el mismo diseñador en su libro **Symbolicae quaestiones** en base a los atributos con que dotó a los personajes sujeto de la medalla: el sabio sujeta una espuela y un freno y el gobernante, que es joven, un cuerno de la abundancia. Se significa, pues,

(28) Vid. PANOFSKY, Erving: **Estudios sobre Iconología**, Madrid, Alianza, 1972, pp. 154 y ss. También, nota 75.

(29) Cfr. RIPA, Cesare: **Iconología**, Roma, Lepido, 1603, p. 400.

(30) Cfr. WIND, Edgar: **Los misterios paganos del Renacimiento**, Barcelona, Barral, 1972, pp. 151 y ss. Ejemplo semejante puede encontrarse en un tapiz que forma parte del Patrimonio Eclesiástico de Córdoba. Vid. LARA ARREBOLA, Francisco: **Los tapices del Patrimonio Eclesiástico de Córdoba**, Córdoba, Monte de Piedad de Córdoba, 1979, tapiz n.º 19, p. 150.

una virtud que está compuesta por las que, respectivamente, son arquetípicas de la juventud y madurez: vitalidad-reflexión. Es lo mismo que expresa otra medalla que perteneció a Galeotto Ferreo Orsini (fig. 11) en la que se asocian la vela de Fortuna con la serpiente de Sabiduría. Conservamos, además, un dibujo (fig. 12) donde también motor y freno contrarrestan sus efectos: un Amor que en equilibrio inestable sobre la bola de Fortuna se autoimpulsa soplando la vela que es también atributo de la diosa (31). Pero la más feliz personificación del tema es quizá la que se logró asociando Sabiduría y Fortuna. Tal es el caso (fig. 13) del fresco en el que la Fortuna provoca a un joven al que sujeta su maestro, como personificación de la Sabiduría. En contraposición de la diosa que rueda sobre su esfera, el diseñador ha colocado al filósofo sobre un cubo que simboliza estabilidad. Esta misma asociación de los contrarios cubo-esfera aparece en el ex-libris de Stphan Gryphius de Lyon y en el de Antonio degli Antonii de Milán.

Contamos, además, con multitud de ejemplos en los que aparece la personificación de Fortuna como soporte alegórico de virtud o vicio: dibujo de la Escuela de Padua (XV) en el Palacio Real de Turín (fig. 14). Desnuda, sobre una esfera. Plancha para grabado de Nicoletto de Módena (fig. 15). Apoya un pie sobre una esfera y el otro sobre la caña del timón de una barca. Sostiene con la siniestra una vela y con la diestra un tirso que se corona con un «putti» que, quizá, personifique el viento. Grabado de Alberto Durerro (fig. 16). Desnuda. Planeando sobre un paisaje urbano. Sostiene una copa y un manojo de riendas para caballo provistas de freno que simbolizan la relación alma-cuerpo: el dominio que la voluntad debe ejercer sobre los apetitos y que cesa (acto de cortar las riendas) cuando sobreviene la muerte. Plancha para grabado de Behan (fig. 17). Entre nubes. Con una copa en la mano que quizá quiera significar contiene los dones de Buena-Mala Fortuna. Dibujo de van Orley (fig. 18). Sostiene como atributo una embarcación para significar la sujeción de los navegantes a las inconstancias del Hado.

Una popularidad mucho mayor que la que tuvieron las personificaciones directas de la diosa del Acaso la obtuvo la imagen de la rueda de la Fortuna. Las causas, aunque múltiples, pueden resumirse en tres grandes grupos:

a) Tendencia del espíritu de la época, cristocéntrico y providencialista, a no aceptar en función del mérito o condicionamientos sociopolíticos o económicos, los cambios de la vida humana. Se los estima efectos de una voluntad extrínseca al sujeto de los mismos.

b) Nota humorística y de catarsis social que la imagen presenta. Acentuada por el hecho de que son casi siempre personajes de las clases

(31) **Ibidem**, p. 110. Proporciona una bibliografía muy completa sobre la asociación Fortuna-Amor.

sociales más relevantes los que sufren las inconstancias de la diosa.

c) Como bien dice Feliciano Delgado León (32), existencia de una mentalidad alegórica universal, surgida de la necesidad cristiana de expresar ideas nuevas con imágenes caducas, fomentada por multitud de escritos entre los que destacamos ahora la **Consolación de la Filosofía** de Severino Boecio, el **Espejo eclesiástico** de Honorato de Autum, el **Romance de la rosa** (33) de Jean de Meung, la **Divina comedia** de Dante (34), el **Anticlaudianus** de Alain de Lille y el **Laberinto de Fortuna** de Juan de Mena.

Según Santiago Sebastián López (35), lo que la «rueda» alegoriza es **lo transitorio de las grandezas de todo lo mundano**, la idea de que **el trabajo, la ciencia y todos los esfuerzos del hombre no deben de tender a la posesión de bienes frágiles, pues el único apoyo firme que el hombre encuentra es Dios, que se alcanza por el cultivo de la virtud**. La imagen no es otra cosa que el fruto de una metáfora antigua formada por los escritores a los que antes aludíamos. Honorato de Autum da la siguiente descripción de la personificación que hemos visto que se representó en la antigüedad sobre una esfera o una rueda alada: «... Los filósofos nos hablan de una mujer unida a una rueda que gira perpetuamente, y nos dicen que su cabeza tanto se eleva como se abaja. ¿Qué es esta rueda?. Es la gloria del Mundo en un movimiento eterno. La mujer unida a la rueda es la Fortuna: su cabeza se eleva y abaja alternativamente porque aquellos que por su poder y su riqueza han sido elevados son frecuentemente precipitados en la pobreza y en la miseria ...». En Juan de Mena encontramos que las ruedas existentes en la casa de la Fortuna son ya tres (36), («Bolviendo los ojos a do me mandava / vi más adentro muy grandes tres ruedas ...») (37) cuyo movimiento ejecutan por delegación las Moiras: («... vi los tres fados, a Cloto el primero / Lachesis segundo, Atropos tercero...»), acaso porque se identificaron con el «Animus-corpus-Fortuna» a consecuencia de lo que Platón escribió en la **Epístola VIII**, 355 B. En lo mismo abundó Marsilio Ficino cuando distinguió dentro de la esfera de «Animus» a Sapientia, Eloquentia y Próbitas, es decir, las Gracias, siendo posible que aquí esté también la justificación de que se identifiquen con el pasado, presente y futuro, en Mena:

.....
 La qual me repuso: «Saber te conviene

(32) DELGADO LEON, Feliciano: o. c., pp. 38 y ss.

(33) Versos 66-73 y ss.

(34) "Infierno". Versos 67 y ss.

(35) SEBASTIAN LOPEZ, Santiago: o. c., pp. 110 y ss.

(36) MENA, Juan de: o. c., pp. 107 y ss.

(37) La justificación quizá estribe en el hecho de la confusión muchas veces detectada aun en la misma literatura griega, entre Tiche, Moiras, Horas y Gracias y en que estas últimas se adoraron bajo el símbolo de tres piedras redondas. Vid. STEUDING, Herman: **Mitología griega y romana**, Barcelona, Labor, 1934, pp. 116 y ss.

que de tres edades que quiero dezir:
 passadas, presentes e de porvenir
 ocupa su rueda cada qual e tiene:
 las dos que son quedas, la una contiene
 la gente passada e la otra futura;
 la que se mueve en el medio procura
 la que en el siglo presente detiene,

debido a la especialización de las funciones de las Moiras en autores como Platón, para los que Atropos hiló lo pasado, Cloto lo presente y Lachesis lo futuro.

No obstante lo expuesto, son muy pocos los ejemplos plásticos en los que se detecta la presencia de las tres ruedas de Fortuna. El más importante de los por nosotros conocido está constituido por el tapiz número 1 de la serie conocida por el apelativo de «Los Honores» (38) (fig. 19). Se tejió en Bruselas entre 1.520 y 1525, por encargo del Emperador Carlos y en los talleres de Pieter van Edingen, alias van Aelst. Encontramos en él un tratamiento iconográfico principalmente inspirado en Alain de Lille y Juan de Mena. E. Mâle lo describe así: «... Hemos ya de regreso en la tierra: estamos en el templo de la Fortuna; es tal cual lo describe Alain de Lille: sobre unas rocas que rodea el río de la Adversidad. Muchos son los infortunados que luchan contra la corriente e intentan alcanzar la orilla. La Fortuna se burla de ellos sentada delante de su rueda, cambiando con un movimiento de su mano el equilibrio del Mundo ...». Y, en efecto, las dos figuras principales, colocadas sobre el eje de simetría de la composición, están constituídas por una máquina con la que las Moiras rigen el destino del Mundo. Se percibe con claridad a Cloto girando la rueda del presente y, sobre ella, una Fortuna Equestre que, desde los cielos, arroja indiscriminadamente rosas y guijarros que son símbolos de los dones del binomio Buena-Mala Fortuna.

Pero donde el tema se prodigó fue en la decoración arquitectónica, tanto desiderativa como real. Dentro del primer grupo podemos incluir un poema italiano del siglo XIV y autor anónimo que se titula «La intelligenza» en el que se hace la descripción de un aposento imaginario en el que aparece la rueda del destino. Ejemplo semejante lo ofrece Boccaccio en su «Amorosa visión».

En lo que hace referencia al segundo grupo, es decir, al formado por los ejemplares que hasta nosotros han llegado, menudean desde el siglo XII y esto a causa del gran alcance moralizador de la imagen que se convirtió, según puede detectarse en un pasaje de la **Somme le Roi** (39), en

(38) Esta serie ha sido muy bien trabajada por Guy DELMARCEL. Vid. "The dynastic iconography of the Brussels tapestries "Los Honores" (1520-25)", *Actas del XIII Congreso C. I. H. A.*, Granada, 1973.

(39) MALE, Emile: *L'Art Religieux du XII siècle en France*, París, 1966, p. 119.

elemento común en las catedrales e iglesias de importancia, hasta el punto de construirse máquinas que se movían (tal la del abad de Fecamp) y servían para adoctrinar sobre la inconstancia de Fortuna. Pero donde más comúnmente se empleó fue en los rosetones de las fachadas, como la de la catedral de Amiens e iglesia de Saint Etienne en Francia, catedrales de Bâle y Laussanna en Suiza, catedral de Trento (fig. 20) e iglesias de San Zenón de Verona (fig. 21) y San Francisco de Parma en Italia y fachada del castillo de Alcañiz en España (40).

En el rosetón de la fachada principal de la catedral de Amiens (fig. 22) están dispuestos 17 personajes de manera que, mientras unos suben, otros descienden. El tema aparece también (fig. 23) en el castillo de Liettemberg y en multitud de ilustraciones de libros y en grabados entre los que destacamos el esquema del **Album de Villard** de Honnecourt (XIII) que se conserva en la Biblioteca Nacional de París (fig. 21), una miniatura borgoñona que se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas (fig. 25), un grabado francés datado en 1483 (fig. 26), otro (fig. 27) realizado para ilustrar la edición española de 1552 de la **Caída de príncipes** de Boccacio y, por último, uno (fig. 28) que se debe a la mano de Penez.

Y termino, aunque no sin antes reiterarles mi gratitud por su compañía y por su atención.

(40) Dada a conocer por Santiago SEBASTIAN LOPEZ en **Iconografía e Iconología en el arte de Aragón**, Zaragoza, 1980, p. 20.