

LA EMBLEMÁTICA EN LAS EXEQUIAS REALES DE LA CASA DE AUSTRIA

Adita Allo Manero
Universidad de Zaragoza

La celebración de un Simposio como el que ahora nos ocupa, cuyo tema de estudio y debate gira en torno a la Emblemática, constituye un motivo de enorme satisfacción para algunos historiadores del arte -entre los cuales debo incluirme- a quienes nos viene preocupando un tema de estudio muy concreto, el denominado Arte Efímero, es decir, el conjunto de manifestaciones artísticas elaboradas para conmemorar un amplio espectro de ceremonias y festividades de variado género, entre las que ocupan un lugar ciertamente destacado, por razones en las que ahora no vamos a entrar, las exequias reales.

La cronología y el ámbito en los que centraré seguidamente las breves reflexiones de esta ponencia corresponden al marco de investigación de mi tesis doctoral, en la cual he analizado las exequias reales celebradas en España e Hispanoamérica en honor de los miembros de la Casa de Austria (1539-1700).

Como ya es sabido, los elementos esenciales en torno a los cuales quedaron organizadas estas decoraciones fúnebres se centraron, básicamente, en la construcción de una monumental estructura arquitectónica -el túmulo funerario- y en un sin fin de variadas composiciones simbólicas que, bajo la forma de esculturas alegóricas o representaciones pictóricas, encontraron perfecto acomodo tanto en el túmulo como en las zonas más destacadas del lugar escénico donde tenía lugar la ceremonia -generalmente un templo-, apareciendo colocadas preferentemente, por esta razón, en la nave central del mismo y, muy excepcionalmente, en su fachada exterior.

Fue precisamente en el ámbito de estas representaciones pictóricas donde el denominado comúnmente como género o lenguaje emblemático encontró una plataforma idónea para su desarrollo. Estas composiciones emblemáticas aparecieron configuradas, en líneas generales, por un mote o lema latino -el alma-, una representación iconográfica propiamente dicha -el cuerpo-, y una breve glosa poética, castellana o latina, de carácter explicativo. Conscientes del problema que presenta este género de composiciones desde el punto de vista de su diferenciación terminológica es tema en el que no entraremos en esta ocasión¹, salvo para puntualizar únicamente que hemos optado por el término *jeroglífico*, porque así lo hizo igualmente de una forma generalizada y extensiva la época que ha servido de marco a nuestro estudio. No obstante, también debo señalar que, aunque escasas, existen algunas relaciones impresas sobre estas exequias, que proporcionan juicios críticos de inestimable valor para enjuiciar los criterios que llevaron a determinados autores a diferenciar claramente composiciones como el emblema, la empresa, el enigma y el jeroglífico.

La problemática que presenta el estudio de estas composiciones emblemáticas elaboradas para las decoraciones fúnebres de exequias reales es muy amplia y de carácter variado². He seleccionado tres aspectos muy concretos para tratarlos a lo largo de esta exposición: en primer lugar se abordará el problema de la incorporación del jeroglífico a los aparatos fúnebres; en segundo lugar se enjuiciará la valoración económica que tuvo la programación de estas composiciones en el capítulo general de gastos de la ceremonia; en tercer y último lugar trataremos sobre los recursos seguidos para sistematizarlas, conformando auténticos conjuntos programáticos de imágenes simbólicas.

¹ Fernando R. de la FLOR, «El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca (a propósito de treinta y tres jeroglíficos de Alonso de Ledesma, para las fiestas de beatificación de san Ignacio en el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca, 1610)», *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, VIII, 1982. Especialmente, en pp. 85-90, el autor plantea una ajustada síntesis sobre la problemática existente en torno a la delimitación de las diversas composiciones emblemáticas, recogiendo una bibliografía selectiva acerca de este tema.

² Manifestando una vez más su preocupación por el tema, Aurora Egido ha trazado recientemente un amplio y concreto recorrido sobre la problemática que rodea al emblema en su vertiente literaria, acompañado de una nutrida bibliografía. Vid. A. EGIDO, «Emblemática y literatura en el siglo de oro», *Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, pp. 144-158.

La incorporación del jeroglífico a las decoraciones fúnebres para exequias reales, bien conformando el adorno de las enlutadas colgaduras que revestían el interior del templo, bien ocupando diversas partes de la estructura del túmulo - frentes de su plataforma de asiento, pedestales de las columnas, enjutas de los arcos, fingidas bóvedas o cielos rasos de los distintos cuerpos arquitectónicos, tímpanos, etcétera- no fue simultánea en todos los centros españoles e hispanoamericanos. En otras palabras, desde su primera aparición hasta su total generalización en los aparatos fúnebres para exequias reales, el jeroglífico recorrió una determinante y decisiva etapa cuyos jalones cronológicos deben quedar definidos perfectamente antes de iniciar cualquier análisis o estudio posterior. Mencionaremos algunas precisiones al respecto.

Aunque en el aparato fúnebre construido en Sevilla en 1545 para celebrar las exequias de M^a Manuela de Portugal -primera esposa de Felipe II- ya figuraron varios jeroglíficos sobre las enlutadas colgaduras que revistieron la nave del crucero, hay que juzgar esta ocasión como un ejemplo totalmente aislado y excepcional, pues no será hasta 1558, con motivo de las exequias del emperador Carlos V, cuando tengamos ocasión de presenciar su aparición asociada precisamente a los aparatos fúnebres más singulares desde un punto de vista artístico, como así lo manifiestan los túmulos construidos en Valladolid, Sevilla, Alcalá de Henares y México, correspondiendo su erudición a humanistas del prestigio de Juan Calvete de la Estrella, Laurencio de San Pedro, Felipe de Guevara y Francisco Cervantes de Salazar, respectivamente³. Otros centros incorporaron más tardíamente estas composiciones en sus decoraciones fúnebres. Y así, por ejemplo, Toledo y Salamanca lo hicieron de forma simultánea en 1568 con motivo de las exequias de la reina Isabel de Valois -tercera esposa de Felipe II-, quedando al frente de uno y otro programa el prestigioso jurista, autor teatral y cronista toledano, Sebastián de Horozco, y el racionero de la catedral salmantina,

³ La erudición de los aparatos fúnebres sevillanos (1545-1598) fue estudiada por Vicente LLEO CAÑAL, Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1979, en especial pp. 133-149. Las exequias de Carlos V en Alcalá de Henares fueron analizadas por Fernando CHECA CREMADES, «Un programa imperialista: el túmulo erigido en Alcalá de Henares en memoria de Carlos V», Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, LXXXII, 1979, pp. 369-379.

El programa iconográfico del túmulo vallisoletano de Carlos V fue objeto de estudio de J.J. ABELLA, «El túmulo de Carlos V en Valladolid», Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 44, 1978, pp. 177-200. Para el programa del túmulo carolino construido en México, vid. Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, Arte y Humanismo, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 312-317.

Sebastián de Covarrubias⁴. También en 1568, aunque tres meses antes, la Villa de Madrid honró la memoria del desafortunado príncipe heredero don Carlos, reaprovechando el aparato fúnebre erigido en Santo Domingo el Real por la Corte; el único elemento diferenciador que separó el aparato fúnebre en ambas ceremonias fue la inclusión de un nutrido grupo de jeroglíficos realizados por el entonces director del Estudio madrileño, Juan López de Hoyos⁵. En Zaragoza habrá que esperar hasta las exequias de Felipe II en 1598 para encontrar incluido definitivamente el jeroglífico en sus aparatos para exequias reales, quedando además circunscrito solamente al túmulo erigido en la Plaza del Mercado y no al de la Seo⁶.

A excepción de los aparatos fúnebres cortesanos, cuya problemática en este aspecto se rigió por cauces diferentes, puede afirmarse que el uso del jeroglífico se encuentra prácticamente generalizado en estas decoraciones fúnebres a partir de las exequias de Felipe II, pasando a constituir a partir de esta fecha un elemento imprescindible en este género de aparatos hasta su paulatina extinción con el advenimiento de las propuestas ilustradas en el siglo XVIII.

Respecto a la responsabilidad intelectual de tales cometidos, es decir, el encargo de la erudición de estos aparatos fúnebres arroja un balance muy desigual derivado, obviamente, de la distinta categoría y consideración que tuvieron los aparatos fúnebres realizados en las diversas ciudades y centros de la monarquía hispana. No obstante, y como norma general, este cometido siempre fue puesto en manos de prestigiosos y destacados humanistas y eruditos, cuya cualificación profesional fue tan relevante como la de los artistas responsables de las trazas y diseños configurados para los túmulos construidos. En este sentido, resulta revelador cotejar en qué medida fue valorada en la época la participación de estos destacados intelectuales, atendiendo a los

⁴ Sebastián de HOROZCO, Libro de las muchas cosas notables escritas y recopiladas por el licenciado vecino de Toledo... (Madrid, Biblioteca del Palacio Real: Mss. II-1846, fo1. 31r.-39 v.).

⁵ Juan LÓPEZ de HOYOS, Relación de la muerte y honras fúnebres del S.S. Principe D. Carlos, hijo la Mag. del Cathólico Rey D. Phelippe el Segundo Nuestro Señor..., Madrid, Pierres Cosin, 1568.

⁶ El análisis iconográfico de este conjunto de jeroglíficos fue realizado por Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, «Mensaje simbólico de las exequias reales realizadas en Zaragoza en la época del Barroco», Seminario de Arte Aragonés, XXXIV, 1981, pp. 121-141.

honorarios percibidos por su trabajo frente a los recibidos por otros singulares responsables de estos conjuntos ceremoniales. Veamos algunos ejemplos muy elocuentes.

En las exequias celebradas por la Villa de Madrid en honor de Felipe III, el predicador del sermón fúnebre recibió 1.100 rs., el responsable de la erudición del aparato fúnebre 1.200 rs. y Alonso Carbonel, en su calidad de tracista y director de la construcción del túmulo, percibió 1.000 rs.⁷ Siguiendo con esta misma institución, en 1665 y 1689 con motivo de las exequias de Felipe IV y M^a Luisa de Borbón, respectivamente, el ayuntamiento madrileño pagó 550 rs. por cada uno de los sermones predicados, 660 rs. a los responsables de la erudición de dichos aparatos, 200 rs. por la traza de un túmulo (1665), 1.650 y 1.100 rs. a los obispos oficiantes de los respectivos actos litúrgicos, y 2.400 rs. y 3.500 a la Capilla Real, encargada de la parte musical de la ceremonia⁸. Aunque los honorarios percibidos en la Corte siempre fueron ostensiblemente más elevados -Gaspar Agustín de Lara cobró en 1689 por la erudición del aparato fúnebre de M^a Luisa de Borbón 2.200 rs., y Antonio de Zamora por el de Carlos II 3.000 rs.⁹-, las relaciones proporcionales establecidas frente a los pagos recibidos por los demás profesionales participantes variaron muy poco, manteniéndose idénticas semejanzas en otros centros españoles.

El estudio que hemos podido elaborar más extensamente sobre este particular demuestra que la valoración económica concedida al trabajo intelectual de estos "mentores" quedó dentro de un nivel económico similar al presentado por la preparación del sermón fúnebre y ligeramente superior al fijado para valorar el ejercicio de diseño de las trazas arquitectónicas.

Las precisiones realizadas hasta el momento ayudan a contextualizar esta importantísima parte de las decoraciones fúnebres realizadas para exequias reales. Pero pasemos a enjuiciar ahora un aspecto distinto que se deriva de la doble función que desempeñaron en

⁷ Madrid, Archivo de la Villa, A.S.A., 2-354-28.

⁸ Madrid, Archivo de la Villa, A.S.A., 2-354-17 y 2-354-18.

⁹ Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, Leg. 3.119. Por lo que respecta a las exequias celebradas en 1689. *Ibidem*, Leg. 1.874 (5), por lo que respecta a las exequias de Carlos II.

el aparato fúnebre.

A nadie se le escapa que todas las composiciones simbólicas presentes en estas decoraciones, bien en forma de esculturas alegóricas bien en forma de representaciones pictóricas a manera de jeroglíficos, desempeñaron dos funciones diferentes aunque complementarias en el conjunto total del aparato fúnebre. Por un lado configuraron el *ornato*, es decir, la simple decoración visual derivada de su significante, esto es, de su propia imagen plástica. Por otro lado, y valiéndose precisamente de su significado, sirvieron para enseñar (*docere*) y persuadir (*movere*). No vamos a insistir aquí en el valor propagandístico de estas decoraciones, cuya visión general desde esta óptica, y por lo que al ámbito español se refiere, ha sido puesta de manifiesto brillantemente por historiadores y maestros tan conocidos entre todos nosotros como José A. Maravall o el propio Antonio Bonet Correa¹⁰. Simplemente retengamos por el momento un hecho importante: las diversas representaciones iconográficas que configuraron estos aparatos fúnebres para exequias reales participaron de los tres factores básicos que establecía la Retórica clásica de Cicerón y Quintiliano: enseñar (*docere*), deleitar (*delectare*) y convencer (*movere*). Esta finalidad esencial y genérica perseguida por las composiciones simbólicas queda perfectamente manifestada en numerosas afirmaciones realizadas por los autores de las relaciones fúnebres a lo largo de todo nuestro periodo de estudio. Hemos elegido una al azar. Cuando el padre Diego Calleja explica el objetivo que tuvo el aparato fúnebre erigido por la Compañía de Jesús en su casa profesa de Madrid, para celebrar las exequias de la reina Mariana de Austria, afirma que:

"estuvo encaminado a predicar un sermón de misión a los ojos en el túmulo, hieroglíficos y versos, y persuadir a tan numeroso concurso la imitación de las virtudes en que lograba nuestra devotísima Reyna su santa vida"¹¹.

Llegados a este punto esbozaremos un problema determi-

¹⁰ José A. MARAVALL, Teatro y literatura en la sociedad barroca, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972. En especial su capítulo «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca». Id., La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1975. En especial «Objetivos sociopolíticos del empleo en medios audiovisuales». Antonio BONET CORREA, Fiesta, poder y arquitectura, Madrid, Akal, 1990.

¹¹ Jorge de PINTO, Llantos imperiales de Melpómene Regia..., Madrid, Antonio de Zafra, (s.a.), p. 41.

LA EMBLEMÁTICA EN LAS EXEQUIAS REALES...

nante, centrado en el mecanismo de sistematización seguido para definir y organizar estas composiciones simbólicas dentro del conjunto decorativo del aparato funeral. En otras palabras, ¿existieron auténticos programas iconográficos en los que alegorías y jeroglíficos aparecían definidos e interrelacionados entre sí de acuerdo a una clave de lectura?, ¿existió realmente aquella requisitoria reclamada por uno de los grandes teorizadores de estas decoraciones fúnebres -el jesuita francés Jean Claude François Menestrier- por la cual, todas las composiciones simbólicas elaboradas debían quedar definidas por una idea unitaria? De ser así, ¿cuál fue la naturaleza de estas claves y cómo se estableció el sistema de desarrollo iconográfico?

Es precisamente en el ámbito de esta problemática donde considero que la Retórica cobró un papel esencial, pero no solamente porque estas composiciones fijaran sus fines y objetivos, al igual que esta disciplina, en la persuasión -tal y como viene siendo planteado muy genéricamente-, sino porque su sistematización y organización se valió de alguna de las reglas, códigos y sistemas utilizados para configurar el discurso retórico.

La magnitud del ámbito y cronología que hemos trabajado permite observar la existencia de programas iconográficos de muy diversa índole y calidad. En cualquier caso, y para esta ocasión, sólo pretendo exponer unos simples botones de muestra que reúnen una serie de características comunes y análogas derivadas de su elaboración en un momento muy concreto como fue la época del triunfo pleno del espíritu barroco.

A través de nuestros análisis hemos podido comprobar que las técnicas seguidas para sistematizar y definir estos amplísimos conjuntos iconográficos corresponden en muchos casos -como veremos seguidamente- a los denominados *recursos retóricos*, basados en la utilización de figuras y tropos de variado género, cuya utilización resulta totalmente lógica dada la formación intelectual de los responsables de dichos programas y la finalidad esencial perseguida a través de los mismos. En este sentido, los programas iconográficos realizados para configurar las decoraciones fúnebres siguieron muy de cerca los mecanismos que, paralelamente, pueden ser observados en la elaboración de los sermones fúnebres y en la oratoria sagrada en general, así como en muchas de las manifesta-

ciones literarias y dramático-escénicas más características de la época¹².

Uno de los recursos retóricos más empleados para configurar estos programas iconográficos fue el de las denominadas *figuras de amplificación*, tanto en su vía argumentativa como en la acumulativa. Su definición y sistemática resulta muy simple; expondremos de forma básica sus fundamentos¹³. Dado que un tema permite tanto un tratamiento breve como extenso, las figuras de amplificación sirven para este último fin; con ellas se presenta un mayor número de detalles, de información general, pues al autor le interesa ofrecer una demostración explícita y completa del tema. Estas figuras brindan la posibilidad de elaborar multitud de detalles que se podrán configurar por la vía argumentativa -cuando exista una relación estrecha entre ellos y el tema general-, o por vía acumulativa -en caso contrario, esto es, cuando los detalles añadidos no guarden dicha relación, no siendo elementos presentes ya en el tema general-.

Uno de los ejemplos más ilustrativos del uso de estas figuras retóricas de amplificación fue el sistema seguido para configurar el programa iconográfico de los jeroglíficos elaborados para las exequias de Isabel de Borbón en Zaragoza, en donde se siguió el sistema de la glosa. Su responsable fue el jesuita bilbilitano José de la Justicia¹⁴. El túmulo, reaprovechado de exequias anteriores, fue instalado en la Seo; la nave del crucero fue adornada con 200 composiciones literarias entre las que figuraron 23 jeroglíficos ocupando el lado de la epístola. Dichos jeroglíficos tuvieron como fuente de inspiración el capítulo 31 del libro de los Proverbios, donde se describe pormenorizadamente la idea o

¹² G. LEDDA, Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna 1549-1613, Pisa, 1970. En especial p. 112 y ss., en las que la autora plantea la interrelación entre la emblemática y la oratoria sagrada. Id., «Predicar a los ojos», Edad de Oro, 8, 1988, p. 129, donde investiga sobre las relaciones que mantiene la pintura piadosa con la construcción retórica de los sermones. Francis CERDÁN, «La oración fúnebre del Siglo de Oro. Entre sermón evangélico y panegírico poético sobre fondo de teatro», Criticón, 30, 1985, pp. 78-102. Aurora EGIDO, «El telón como jeroglífico en la representación valenciana de "La Fiera, el rayo y la piedra" de Calderón», Comedias y comediantes, Universitat de Valencia, 1991, pp. 387-405.

¹³ Siguiendo la terminología y contenidos de Heinrich LAUSBERG, Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura, Madrid, Gredos, 1966-1968.

¹⁴ Joseph de la JUSTICIA, Aparato fúnebre de la imperial ciudad de Zaragoza en las exequias de S.C.M. Doña Isabel de Borbón Reina de España..., Zaragoza, Hospital Real i General de N.S. de Gracia, 1644.

concepto de la "Mujer fuerte", y cuyas particularidades y excelencias más significativas fueron puestas en parangón con las de la reina difunta. Cada uno de los versículos que componen este capítulo, desde el 10-31 y eludiendo el 15, 16 y 21, sirvió para inspirar y establecer la iconografía y el contenido de los 23 jeroglíficos realizados, convirtiéndose de esta manera en una "ilustración" del citado capítulo bíblico.

Veamos algunos ejemplos:

- "¿Mujer fuerte, quién la hallará?" (31,10). Se pintó a Judit cortando la cabeza de Holofernes, con el mote «Cui etiam Dominus contulit splendorem».

- "Confía en ella el corazón de su esposo" (31,11). Se pintó un girasol mirando al sol, con el mote «Respicit Astrorum Regem». Las propiedades naturales del girasol respecto al sol fueron utilizadas para establecer la misma comparación entre el alma y Dios, o entre la mujer casada y su esposo¹⁵.

- "Le dará el bien y no el mal en todos los días de su vida" (31,12). Se pintaron dos olmos; en el tronco de uno de ellos se enredaba una vid con la inscripción «Alta» y en el otro «Nata». Esta representación iconográfica aparece en Alciato y Juan de Borja¹⁶.

- "Buscó lana y lino, y lo trabajó con la industria de sus manos" (31,13). Se pintó una tijera cortando la lana de una oveja, con el mote «Vel vellere prossum».

- "Hízose como nave de mercader que trae su pan de lejos" (31,14). Se pintó a Ceres sobre su carro tirado por dos leones, esparciendo mieses, con el mote «Sponte tuus flobit ager» (Claudiano).

- "Abrió su boca con sabiduría" (31,26). Se pintó a Venus con el caduceo de Mercurio, con el mote «Vel semel liceat», para significar la unión de la belleza y del ingenio en la reina.

¹⁵ Sebastián de COVARRUBIAS y HOROZCO, Emblemas Morales, Madrid, Luis Sánchez, 1610. C. II, embl. 12.

¹⁶ A. ALCIATO, Emblemata, Lyon, G. Rovillio, 1549, embl. CLIX. Juan de BORJA, Empresas Morales (1ª ed., Praga, Jorge Nigrin, 1581), II, p. 291.

- "Levantáronse sus hijos y llamáronla bienaventurada" (31,28). Se pintaron a Cástor y Pólux, con el mote «Divisque videbit permixtos Heroas», significando que sus hijos quedaban como reflejo digno de su madre.

Otra figura de amplificación bastante difundida para configurar estos programas iconográficos fue la basada en la composición de un acróstico, es decir, una composición poética en la que todas sus letras iniciales constituían el inicio de una frase; posteriormente, cada una de estas frases servía para inspirar la iconografía y el contenido de un jeroglífico. Entre otros casos, éste fue el sistema seguido en los programas iconográficos desarrollados en las exequias cortesanas desde 1644-1689, en los que fue muy frecuente ubicar el verso acróstico en un gran lienzo dispuesto en el cielo raso del primer cuerpo del túmulo, sobre el simulacro de tumba. Cada una de las frases originadas en el acróstico servía para definir uno de los jeroglíficos colocados en la nave del templo.

Analicemos este procedimiento en el programa iconográfico elaborado por el jesuita Juan Antonio Xarque en las exequias de Felipe IV en Zaragoza¹⁷. En los frentes del palenque dispuesto en torno al túmulo construido en la Plaza del Mercado fue colocado un gran número de composiciones poéticas, entre las que figuraron 30 jeroglíficos. Fue elegido el propio nombre del rey -PHILIPPUS- para configurar el acróstico; cada una de sus letras dio origen a un dístico latino, cuya temática sirvió para determinar la iconografía de varios jeroglíficos. Veamos algunos casos.

"P": «Posteritas Austriaca auro fertili, Te plusquam Aricine arbore propagata» ("la posteridad austriaca te acrecentará más que el árbol Aricino de fértil oro"). Los cinco jeroglíficos realizados manifestaban el tema de la perpetuación de la dinastía con el nuevo rey, Carlos II, tras la muerte de Felipe IV, legitimando de esta manera la sucesión, y en su composición iconográfica se recurrió uniformemente a la temática del árbol.

En el primero se pintó el prodigioso árbol de la selva Aricina, cuyas ramas eran de oro, teniendo la propiedad de brotar

¹⁷ Juan Antonio XARQUE, Augusto llanto, finesas de tierno cariño y reverente amor de la imperial Ciudad de Zaragoza en la muerte del rey su señor Filipe el Grande. Quarto de Castilla y Tercero de Aragón..., Zaragoza, Diego Dormer, 1666.

instantáneamente tras ser cortadas¹⁸. En el segundo se pintó un "terebinto" con sus renuevos, y el mote «Ego quasi terebynthus extendi ramos meos, et rami mei Honoris et Gratie» (Ecles. 24)¹⁹. En el tercero fueron pintados dos ejércitos en una batalla y el rey niño en una cuna de oro pendiente de la rama de un árbol, con el mote «Puer parvulus minabit eos» (Isai. 2). En el cuarto se pintó un laurel de hojas secas con un renuevo verde y florido, con el mote «Ab ipso sumit opes, animunque ferro» (Horacio); su fuente de inspiración iconográfica y literaria se encuentra en Covarrubias²⁰.

"L": «Leonis Hispani Maiestas, Te Alcide, superaditte Syderibus» ("la majestad del león hispano fue colocada más allá de las estrellas por ti, Hércules"). La iconografía de los 6 jeroglíficos realizados en esta serie presentó como motivo básico en sus respectivas composiciones un león, y el tema general al que todos aludieron fue la grandeza de la monarquía hispana durante el reinado de Felipe IV.

Este mismo sistema fue el seguido en los programas iconográficos elaborados para las exequias de Felipe IV en Toledo y por la V.O.T. de Madrid en las exequias de Mariana de Austria.

También constituyó una figura retórica de amplificación el procedimiento seguido en los programas iconográficos desarrollados en exequias como las de Carlos II en Granada, Zaragoza y Barcelona, en los de M^a Luisa de Borbón en Zaragoza, o en los de Mariana de Austria en Pamplona y en el Colegio de la Compañía de Jesús en Madrid. Utilizando una sistemática más compleja que las examinadas anteriormente, en éstas se parte de un tema concreto de signo variado -el lema de una empresa, una reflexión o pensamiento, etcétera- y se establece una serie de apoyaturas en torno a él que sirven para configurar una o más series iconográficas, cada una de las cuales determinará un conjunto concreto de jeroglíficos interrelacionados entre sí desde el punto de vista de su

¹⁸ VIRGILIO, Eneida, VI, Barcelona, Iberia, 1968.

¹⁹ El terebinto aparece identificado en la Biblia con la encina, árbol dedicado por la tradición clásica a Júpiter, y por ello símbolo de la fuerza física y moral. A. ALCIATO, op. cit., embl. CXCIX. Asimismo Piero VALERIANO, op. cit., LI.

²⁰ Sebastián de COVARRUBIAS y HOROZCO, op. cit., I, 32. El mote correcto es «Perdamma, per caedes, ab ipso/Ducit, opes animunque ferro» (HORACIO, Carminum, IV, oda 4).

significado genérico. Veamos algunos casos particulares comenzando por los más sencillos.

En las exequias celebradas en Pamplona por Mariana de Austria la erudición del programa iconográfico fue confiada al oidor más antiguo de la Real Audiencia de Navarra, Juan López de Cuéllar, autor del correspondiente libro de exequias²¹. Él afirma en la relación que existió una idea rectora centrada en representar la vida de la reina como una sucesión ininterrumpida de batallas y triunfos, tema que llegó a configurar el título del libro de exequias, siguiendo también en ello una práctica habitual en la época. De esta manera fueron realizados 29 jeroglíficos que, colocados en la nave del templo, narraban simbólicamente con una ordenación seriada de carácter cronológico la vida de Mariana de Austria, iniciándose su lectura en el primer tramo del muro de la epístola y, recorriendo toda la nave, finalizaba en el primer tramo del evangelio. Comenzaban narrando el ilustre nacimiento y estirpe de la soberana (1ª batalla) y continuaban refiriendo su matrimonio con Felipe IV y su entrada triunfal en Madrid (1^{er} triunfo), el nacimiento de Carlos II y la muerte de Felipe IV (2ª batalla), sus destacadas virtudes durante la etapa en que detentó la regencia del gobierno (2º triunfo), el comportamiento durante su enfermedad, muerte y exequias en Pamplona (3ª batalla) y la consideración de su muerte como el mayor triunfo de toda su vida por haberle concedido la inmortalidad eterna (3^{er} triunfo). A propósito de la composición iconográfica de estos jeroglíficos he de advertir el declarado plagio que ofrece gran número de ellos respecto de los elaborados por Adrián Gambort para la conocida obra *Vida simbólica del glorioso San Francisco de Sales* (1ª ed., París, 1664; 2ª ed., Madrid, 1688).

También fue muy simple el programa iconográfico que figuró en el túmulo construido en Granada para honrar la memoria de Carlos II, pues siguió una sistemática idéntica a la mencionada anteriormente. El responsable de la erudición de este túmulo fue el capellán de la Capilla Real de Granada José Mena y Medrano, autor asimismo del

²¹ Juan LÓPEZ de CUÉLLAR, *Batallas y Triunphos de la Serenísima Señora Doña Mariana de Austria Reyna Madre de España Nuestra Señora...*, Pamplona, Francisco Antonio de Neyra (s.a.).

libro de exequias²². El tema configurador del programa fue el lema de la empresa «Non Plus Ultra», cuya inscripción, entre dos columnas, figuró en el frente principal de la plataforma de asiento del túmulo. Esta idea fue amplificada a través de tres series iconográficas dispuestas en los diferentes cuerpos del túmulo en forma de esculturas alegóricas y diversos jeroglíficos. Dichas series fueron: las cuatro partes del Mundo, ocho augustos ascendientes del monarca y cuatro reyes que consiguieron el grado de santidad. De esta manera, el mensaje del programa no fue otro que el de presentar a Carlos II como fin y colofón de la Casa de Austria, pues, efectivamente, "no se podía ir más allá" -Non Plus Ultra- en una monarquía tan dilatada -4 partes del Mundo-, en una estirpe tan gloriosa -ascendientes-, y en un ejemplo de santidad manifestada en la realeza -4 santos reyes-.

Existen numerosos ejemplos de programas iconográficos elaborados para exequias fúnebres en los que fueron utilizadas figuras de amplificación para vertebrar y articular el variado y amplio número de composiciones simbólicas realizadas: Barcelona en 1700, Jesuitas de Madrid en 1696, Zaragoza en 1700, etcétera. Antes de finalizar con esta sistemática tan sólo quiero apuntar que tales recursos retóricos no sólo sirvieron para organizar las representaciones iconográficas que ilustraron nuestros aparatos fúnebres, sino también muchas de las composiciones poéticas que, aunque ajenas a nuestros fines inmediatos como estudiosos de la imagen plástica, no deben ser olvidadas ni mucho menos ignoradas a la hora de acercarnos a estos singulares conjuntos plástico-literarios, puesto que sin su consideración difícilmente podrán ser entendidos estos conjuntos cuya unidad fue concebida sobre la indisolubilidad de la palabra y la imagen. Veamos un último ejemplo en esta línea.

En las exequias reales celebradas en Zaragoza en honor de la reina M^a Luisa de Borbón, la erudición del aparato fúnebre fue encomendada una vez más al Colegio de la Compañía de Jesús, quedando al frente de tal cometido el padre Pedro Semper, catedrático de Retórica en aquel Estudio²³. Según manifiesta el autor de la relación,

²² José MENA y MEDRANO, Reales exequias por la católica magestad de nuestro monarca Don Carlos II, que dedica al rey nuestro señor Don Phelipe V..., Granada, Francisco Ochoa, 1700.

²³ Felipe de ARANDA, Honorario Mausoleo y pompa funeral en las exequias que a al muerte de la Serenísima Reyna y Señora Doña Luysa Maria de Borbón celebró la imperial ciudad de Zaragoza..., Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1689.

la pretensión perseguida en las decoraciones elaboradas para el túmulo y en los jeroglíficos y demás composiciones poéticas que deberían ornar la nave de la Seo, fue dar una lección de desengaño basada en la temprana muerte de la joven reina. Para ello, Semper eligió como idea configuradora de su programa la costumbre existente en la Antigüedad de esparcir y depositar flores y lágrimas sobre los túmulos como muestra de dolor y desengaño. Para ello, amplificó este tema a través de tres argumentos diferentes que configuraron otras tantas series; fueron éstas el Llanto de las flores, las Lágrimas de los Astros y los Suspiros de las Armas. Las dos primeras fueron de carácter poético y la tercera apareció conformada por diversos jeroglíficos.

Las flores, por ser símbolo de la común fragilidad, constituyeron una perfecta lección de desengaño, y para manifestarla fueron colocadas ocho décimas castellanas en torno a la tumba; en cada una de ellas una flor lamentaba aquella pérdida -rosa, clavel, jacinto, amapola, azahar, violeta, narciso y azucena-, y todas juntas lloraban la muerte de la flor más excelsa -lalis-, símbolo de la reina por la heráldica de sus armas; a través de una larga glosa, la reina se dirigía a todas aconsejándoles reparar en su muerte como símbolo de la vanidad de las cosas.

Los planetas también manifestaban su dolor por la muerte de la reina, expresándolo a través de distintos sonetos que se colocaron en el túmulo; y así Saturno, Júpiter, Mercurio, el Sol y Venus dirigían su lamento a la Luna -reina-, quien, a su vez, contestaba en otro soneto ofreciendo continuas lecciones de desengaño.

La última serie, relativa a los Suspiros de las Armas, estuvo constituida por jeroglíficos dispuestos en la nave del templo, cuyas diversas representaciones iconográficas derivaron directamente de los motivos heráldicos configuradores de cada cual. Todos ellos representaron el dolor de las provincias, ciudades y reinos de la monarquía hispana, pero además, cada uno sirvió para tratar una temática independientemente. Y así, por ejemplo, para representar a Castilla se pintaron dos castillos en el aire a punto de quebrarse por el hálito de una calavera, con el mote «Et subito casu quae valere ruunt» (Ovidio) y la letra "Los que assombro al Mundo son/ Oy de una Muerte al dasayre,/ Son Castillos en el ayre", manifestando que la realeza también es objeto de la muerte. Aragón, en cuyo escudo figuran cuatro palos (barras, sic), apareció representado por un sepulcro rematado por una corona real con los palos a sus pies, le acompañaba el mote «Quantum possum» y la letra

"No puede llegar a más/ A medida del Amor/ Tiró la barra el dolor", expresando las elevadas muestras de dolor que este reino hacía por la real muerte. Para significar a Toledo, cuyo blasón es una corona real, se pintó un sitial enlutado con un cetro y una corona en el aire, con el mote «Mulier diligens, Corona est viro suo» (Prov. 12), y la letra "Gima España que esta muerte,/ Ni al Real Esposo perdona/ Pues le roba la Corona", aludiendo al dolor del rey por la muerte de su consorte. Tirol, que posee un águila, mostraba una pira y un águila ascendiendo al cielo, con el mote «Accipite hanc animam, meque his exolvite vinclis» (Virg.), y un dístico latino alusivo al seguro triunfo de la reina en el cielo. Hasburgo, que presenta un león, ofrecía un hombre tendido en el suelo ante un león que no le atacaba, con el mote «Corpora Magnanimo satis est protasse Leoni», simbolizando el ánimo varonil de la reina ante la agonía de la muerte.

Además de las figuras de amplificación, otro de los recursos retóricos más frecuentes para articular estos programas iconográficos consistió en la configuración de un *tropo*, y dentro de su amplia tipología, sin duda los más utilizados fueron la metáfora y la alegoría, cuyo análisis será objeto de tratamiento en otra ocasión.

Confiamos que estas breves reflexiones en torno a los programas iconográficos elaborados para conformar las decoraciones fúnebres de exequias reales hayan servido no sólo para ejemplificar el procedimiento de sistematización seguido durante el Barroco para desarrollar, determinar y organizar este género de composiciones simbólicas, sino también para acercarnos a su análisis y estudio con una actitud más globalizadora que la simple observación particularizada de las mismas. Cada una de las alegorías y jeroglíficos que integran estos aparatos ocupa un lugar concreto y determinado en el conjunto y, como hemos podido observar, su significado e iconografía particular coexiste en función de variadas y agudas claves de conjunto que precisan de sumo cuidado para poder quedar establecidas. Esta razón es precisamente la que les hace constituir hoy un reto de ingenioso entretenimiento para los estudiosos a quienes han conseguido atraernos e inquietarnos.

