

FUNCIÓN Y USO DEL EMBLEMA EN LA ARQUITECTURA EFÍMERA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Francisco Javier Pizarro Gómez
Universidad de Extremadura

En una manifestación artística con una función significativa tan destacada como es la del arte efímero, no debe extrañar que la expresión emblemática desarrollase un papel fundamental en el programa iconográfico de aquél. El emblema, el jeroglífico y la empresa fueron con frecuencia instrumentos parlantes en las decoraciones figurativas de los arcos de triunfos, los catafalcos funerarios, etcétera, de la Europa moderna. El poder comunicador del emblema, su capacidad expresiva y su contenido edificante fueron, además de la propia popularidad de la cultura emblemática, causas determinantes del uso destacado del mismo en la arquitectura temporal, la cual, entre otros objetivos comunicativos, tenía la necesidad de expresar conceptos políticos, religiosos y moralizantes, que, en muchos casos, ya estaban codificados en la tratadística emblemática. Por otra parte, siendo el emblema un instrumento con un poder comunicante rápido y directo y el arco de triunfo un elemento cuyo contenido expresivo debe ser visualizado dentro del proceso dinámico de la entrada triunfal, la alianza que se estableció entre ambas manifestaciones resulta coherente a todas luces.

Esta relación entre emblemática y arte efímero hace de éste una de las formas de expresión que con mayor fidelidad y frecuencia utiliza la emblemática para la ilustración de sus manifestaciones. Por otra parte, este maridaje entre emblemática y arte efímero es antiguo, hasta tal punto que puede rastrearse en los orígenes de ambos; caso de los *Hieroglyphica* de Horapollo y del "trionfi" renacentista, los cuales se encuentran tempranamente en el retrato de Maximiliano que realiza Durero para el arco dedicado a aquél en 1518 en los conocidos *Triunfos*.

Partiendo de esta circunstancia, constatada a raíz de las

crónicas y relatos de los acontecimientos en los que el arte efímero interviene de forma activa, y de la importancia que tiene para la investigación en este ámbito el grado de formación y erudición del cronista, nuestro estudio se ha centrado en los aspectos fundamentales que seguidamente exponemos sintetizadamente. Por lo que a nuestro campo de estudio se refiere, nos ocuparemos de la arquitectura efímera que generan las jornadas y entradas triunfales, pues el tema del arte efímero que se lleva a cabo en otro tipo de acontecimientos, como las honras fúnebres, es objeto de atención por otros investigadores. Todo ello lo analizaremos en el ámbito histórico de los acontecimientos relacionados con la monarquía española, a excepción de los acontecimientos hispanoamericanos, cuya entidad y caracteres merecen un estudio individualizado.

En primer lugar, nos acercaremos a las fuentes emblemáticas más utilizadas por los promotores y artistas que intervienen en los aparatos efímeros. Por otra parte, hemos pretendido analizar la diferente tipología de lo emblemático en la arquitectura efímera, desde el emblema codificado en los tratados más populares hasta el jeroglífico inventado por los promotores e ideólogos de aquellos acontecimientos artísticos.

Partiendo de la base de que en el arte efímero existe una cuidada ordenación de sus elementos iconográficos y que dicha ordenación estaba determinada por el tipo o nivel de información de aquéllos, nuestro objetivo será el de localizar la ubicación del emblema en las manifestaciones artísticas efímeras. De esta forma podremos aproximarnos a la función que desempeña en estas expresiones artísticas. A grandes rasgos, podemos decir que, de una parte, existe una función expresiva complementaria, la cual hace del emblema un elemento que refuerza el contenido signficante de los temas históricos, mitológicos o alegóricos; de otra, existe también una función expresiva autónoma, según la cual el emblema se convierte en un elemento más del nivel simbólico del arco de triunfo y en uno de los protagonistas del programa iconográfico de aquél.

Entendíamos que era también interesante considerar las mutaciones que experimentan los emblemas al pasar del tratado a la obra temporal. En este sentido, hemos podido comprobar cómo el emblema se adapta y selecciona, de igual forma que el resto de la iconografía que ilustra el arte efímero, en función del objetivo que justificaba el acontecimiento político o social en el que se inserta, formando parte de una ideología cuya definición y programación dependía del propio acontecimiento, del ideólogo o programador del mismo, de los promoto-

res de las manifestaciones artísticas, etcétera. Dentro de esta mutación debe hacerse constar, en primer lugar, el que experimenta el mote del emblema, pues en raras ocasiones se utiliza el propio de aquél, prefiriéndose su sustitución por otro inventado especialmente para adecuarse mejor al contenido ideológico del acontecimiento, lo que, en muchas ocasiones, hace cambiar totalmente el sentido que tenía originalmente el emblema o bien limita su significado general a otro de índole particular.

Quisiera, por último, indicar que lo que aquí se presenta son las conclusiones a las que puedo llegar hasta este momento en el campo del arte efímero y a raíz de los estudios realizados tanto por nosotros como por otros investigadores en este mismo ámbito, como es el caso de las aportaciones de Julián Gállego, las cuales constituyen una guía inestimable para cuantos nos ocupamos de estos acontecimientos artísticos¹. El alcance de las mismas, toda vez que aún queda bastante tarea por delante, es provisional y queda abierto a todas las aportaciones que los trabajos venideros puedan desvelar.

En primer lugar, resulta de interés aproximarnos al grado de identificación del cronista con respecto al emblema en el arte efímero, así como a su nivel de comprensión del mismo. En ocasiones el cronista se limita a describir el cuerpo del emblema como si de una pintura más se tratara sin que en ningún momento manifieste el conocimiento del mismo como cuerpo emblemático, ni siquiera en el caso de emblemas de reconocida popularidad. En este orden de cosas, la erudición y formación del cronista resulta un aliado importante en la investigación de esta naturaleza.

Caso excepcional en este sentido es el del humanista sevillano Juan de Mal Lara, cronista de la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570 e ideólogo de la misma y sus manifestaciones artísticas. En efecto, el autor de la *Philosophía Vulgar* organizó a Felipe II un recibimiento en el que dejó numerosas muestras de su erudición y conocimientos en diferentes campos y, entre ellos, el de la emblemática, pues no en balde Mal Lara fue, después de Daza Pinciano, el segundo español que trabajó sobre la *Emblemata* de Alciato, a la cual se refiere con frecuencia en la *Philosophía Vulgar*. Como en otra ocasión hemos manifestado, el programa decorativo de la entrada triunfal de Felipe II

¹ Es preciso destacar en este sentido el importante capítulo que sobre la relación entre el emblema y arte efímero dedica Gállego en su libro Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, 1984.

en la capital andaluza estaría muy influido por la emblemática política del siglo XVI merced a la participación de Mal Lara en el desarrollo de la misma². Su elevada erudición y perfecto conocimiento del emblema le permitieron catalogar como "empresas" los elementos emblemáticos que figuraron en aquella entrada triunfal y de las que fue autor él mismo, aunque alguno de ellos en realidad eran emblemas, los cuales procedían en buena parte de la *Hieroglyphica* de Valeriano y de la *Emblemata* de Alciato como él mismo reconoce y después podremos ver.

Casos de cronistas como el de Mal Lara no sólo nos permiten identificar el emblema, sino que además nos facilita la tarea al desvelarnos la fuente de inspiración como justificación al sentido que se quiere expresar con la utilización de aquél. Sin embargo, el ejemplo de Mal Lara como cronista es excepcional, siendo normal entre los relatores del arte efímero de los siglos XVI y XVII una actitud mucho más indefinida y falta de información ante el desconocimiento de aquellas formas de expresión para él. No nos extrañaría que muchas de esas "invenciones", "divisas", etcétera, a las que se hace referencia en numerosas crónicas fueran en realidad emblemas. Es éste el caso de Calvete de Estrella, el cronista del viaje de Felipe II a los Países Bajos en 1549, que en ningún momento menciona como tales los diferentes y populares emblemas que aparecen a lo largo del viaje, a pesar de que describa el cuerpo de los mismos con detalle. Por otra parte, los cronistas, nada rigurosos normalmente en la utilización de los términos empresa, emblema y jeroglífico, emplean éstos de forma indiferenciada y con escasa fortuna en la definición de su origen³. En cualquier caso, esta falta de rigor de los cronistas con respecto a la diferenciación entre emblema, empresa o jeroglífico no debe sorprendernos pues, como es sabido, la falta de rigor y la confusión en este sentido afectaba también a los propios tratadistas.

Todas estas circunstancias nos impiden realizar un estudio exhaustivo de lo que es el tema de esta ponencia. Sin embargo, a partir de los datos con los que contamos podemos hacernos una idea bastante aproximada de lo que significó la emblemática en un arte como el

² F.J. PIZARRO GÓMEZ, «Antigüedad y emblemática en la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570», *Norba-Arte*, 6, Cáceres, 1985.

³ "Al pie de cada uno dellos había otros tantos símbolos o empresas tomados de aquellas letras jeroglíficas de las cuales usaban los egipcios" (J.C. CALVETE de ESTRELLA, *El felicissimo viaje...*, t. I, p. 126).

efímero, cuya propia naturaleza precedera y la falta en muchos casos de ilustraciones en las crónicas son otros obstáculos añadidos.

FUENTES Y TIPOLOGÍA DEL EMBLEMA EN EL ARTE EFÍMERO

Por lo que al siglo XVI se refiere, es evidente que la influencia de libros de emblemática como la *Hieroglyphica* de Valeriano o la *Emblemata* de Alciato no podía faltar en acontecimientos como el del viaje de Felipe II a los Países Bajos y Alemania en 1549, la entrada de Felipe II en Sevilla en 1570 o el viaje del mismo monarca a Portugal en 1581, donde, sin embargo, podremos encontrarnos con otros de procedencia bastante diferente, como demuestra el emblema que para simbolizar la vigilancia representaba un águila con una piedra en la garra en el arco de los mercaderes de Lisboa⁴, lo que, como es sabido, constituye la empresa que hace portada a la obra de Typotius⁵.

A mediados del siglo XVI la fama de Alciato es importante y de ello se hace eco Calvete de Estrella, el cronista de aquella importante jornada del futuro Felipe II, cuando se refiere a la Universidad y Escuelas de Pavía⁶. Sin embargo, Calvete de Estrella es incapaz de identificar a Alciato como fuente de inspiración de algunos de los emblemas que aparecen en los arcos efímeros de la jornada, aunque uno de ellos, concretamente el XXX ("Gratiam Referendam"), que inspiró una de las invenciones efímeras de Bruselas, fuera utilizado por Calvete de Estrella para ilustrar la última página de su crónica. La presencia de Alciato estaba clara en invenciones como la de Mons de Henao, en la que, basándose en el emblema XXXVI, un niño pendía asido de las ramas de una palmera "dando a entender con cuanto trabajo y constancia se alcanza la victoria"⁷. Sí advierte en cambio Calvete de Estrella que es

⁴ "Al otro lado, el buelo del Aquila, que para bolar con vigilante cuydado, lleva en la garra una piedra" (I. VELAZQUEZ, *Entrada que en el reino de Portugal hizo la S.C.R.M. de Don Phelipe...*, Lisboa, 1581, f. 127 v.).

⁵ J. TYPOTIUS, *Symbola Divina & Humana Pontificum Imperatorum Regum*, Praga, 1601.

⁶ F.J. PIZARRO GÓMEZ, «Alciato y otras fuentes emblemáticas en el arte temporal del viaje de Felipe II a los Países Bajos y Alemania», en *Lecturas de Historia del Arte*, I, Vitoria, 1989, p. 271.

⁷ J.C. CALVETE de ESTRELLA, *op. cit.*, t. II, p. 75.

Eliano la fuente de inspiración de alguno de los elementos de carácter emblemático que aparecen a lo largo del viaje; es éste el caso de composiciones del arco construido cerca del palacio real de Bruselas como aquella en la que un águila ponía a prueba a sus hijos sometiéndolos a los rayos solares o la que mostraba a dos cigüeñas portando y alimentando a sus progenitores⁸. Estos dos emblemas formaban parte del conjunto de elementos iconográficos del viaje en los que se simboliza la relación padre-hijo, es decir la relación sucesoria entre Carlos V y Felipe II, uno de los objetivos ideológicos de un viaje que se consideraba como parte de la sucesión imperial. Curiosamente, uno de estos emblemas, concretamente aquél que se convirtió en empresa de las armas de Felipe II, sería utilizado en Lisboa en 1580 para simbolizar la misma relación entre Felipe II y Felipe III⁹. La continuidad de este elemento emblemático en relación con las celebraciones reales portuguesas podemos aún constatarla en 1687, concretamente en el arco que construyen los franceses con motivo de las fiestas por el matrimonio de Pedro II en Lisboa.

Si tenemos en cuenta que algunas de estas composiciones, como es el caso de la que se refiere a la probanza de la fortaleza del águila, si bien relatada en textos clásicos y medievales, aún no habían adquirido la condición de emblema ni, por tanto, habían aparecido en tratados emblemáticos anteriores a la fecha del viaje y sí en los posteriores¹⁰, podemos decir que estas composiciones efímeras bien podrían haber servido de antecedentes de emblemas posteriores, sobre todo si tenemos en cuenta que crónicas como la de Calvete de Estrella tuvieron una importante difusión por toda Europa.

Tanto las fuentes clásicas y los tratados de emblemática como la crónica de Calvete de Estrella pudieron haber sido la fuente inspiradora del tema principal del arco dispuesto a la entrada de la calle del Pozo de la Foteya de Lisboa en 1619 y con motivo de la entrada triunfal de Felipe III; dicho tema era el constituido por un sol "con

⁸ F.J. PIZARRO GÓMEZ, «Alciato y otras fuentes emblemáticas...», pp. 274-275.

⁹ "[...] a una parte la piedad que se tienen las cigüeñas, hijos y padres, sustentando sobre sus alas el uno al otro, repartiendo con sus picos el cevo el padre al hijo siendo pollo, y después el hijo, siendo el padre viejo" (I. VELÁZQUEZ, *op. cit.*, f. 6 v.).

¹⁰ Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599, p. 88. Sebastián de COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, emb. 79 de la primera centuria, Madrid, 1610, p. 79.

resplandecientes i delicados rayos, a los cuales una aguilta Real en su nido probava sus hijuelos". Sin embargo, el significado dado a aquella composición emblemática lisboeta por los promotores de dicho arco, apartándose de otros como el religioso de Hernando de Soto y Covarrubias, coincidía con el sentido de la composición de 1549 al orientarse hacia un significado relacionado con la fidelidad de los súbditos para con el rey. De ser esto así, nos encontraríamos ante un ejemplo más de cómo una entrada triunfal puede influir en otra posterior a través de la crónica de aquélla.

En un aparato efímero ideado por un comentarista de Alciato y en una entrada con un elevado contenido moral y político, como es la de Sevilla en 1570, la emblemática tenía que estar presente para reforzar el mensaje del resto del repertorio iconográfico e incluso adquirir un alto grado de protagonismo. Es preciso tener en cuenta que en la biblioteca de Mal Lara, además de obras de diversos tratadistas clásicos, existía una buena colección de libros de emblemas¹¹.

Así, en el primer arco preparado para recibir al rey, diversos emblemas hacían expresión del deseo de prosperidad y victoria para el reinado de Felipe II. Erudito conocedor de la obra de Valeriano, Juan de Mal Lara en uno de los arcos preparados por la capital hispalense reprodujo exactamente uno de los emblemas del autor de los *Hieroglyphica*; nos referimos al que con el mote «Victoria perpetua» aparece en el libro XXI del citado tratado¹².

La descripción que del emblema hacía Mal Lara era la siguiente:

"[...] estaban en el cielo tres gavilanes, las cabezas juntas en triángulo, y assi las colas a la parte de fuera, con las alas tendidas, haziendo una rueda dellas y sus cuerpos, y entre los seys espacios de fuera ΝΙ.ΚΗ.ΤΙ.ΚΩ.ΤΑ.ΤΟΣ".

Como explicaba Mal Lara parafraseando a Valeriano, el gavilán con las alas extendidas era símbolo de victoria entre los egipcios,

¹¹ Vid. V. LLEO CAÑAL, Nueva Roma. Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano, Sevilla, 1979, p. 177.

¹² P. VALERIANO, Hieroglyphica sive de sacris Aegiptiorum aliarumque gentium literis..., 1556, p. 155.

habiendo sido utilizada una composición semejante por Darío que, como dice Mal Lara, "tenía pensamiento de señorear todo el mundo".

Pero además de estos emblemas más o menos inspirados en la tratadística, Mal Lara, recurriendo a la que es una de las fuentes fundamentales de la emblemática, como es la medallística, eleva por iniciativa propia algunos de los reversos de medallas romanas a la categoría de emblemas. Así, junto al emblema de los gavilanes de Pièrio Valeriano, Mal Lara dispuso dos composiciones que hacían referencia a la felicidad pública y a la justicia real. Para figurar el primer concepto, Mal Lara representó "una mano con un peso de platero que tiene las balanzas en fil", junto a ella aparecía el lema «Regis Aequitas»¹³; se trataba del reverso de la medalla de Tiberio Claudio y Nerón. La medalla de Severo servía de modelo a la composición en la que aparecía una espiga y una granada entre dos cornucopias llenas de fruto sirviendo de expresión a la felicidad pública¹⁴. De esta forma Mal Lara construye verdaderos emblemas, pues al cuerpo y al lema el humanista añade en su crónica la debida explicación, que, de esta manera, se convierte en epigrama.

El cuerpo del emblema CXVIII de Alciato, tan apreciado por los hombres del Renacimiento¹⁵, era utilizado por Mal Lara para expresar las bondades que se derivan de la paz¹⁶. Sin embargo, y tal como narra en su crónica, Mal Lara compone el emblema a partir de las fuentes numismáticas, afirmando que se trata del reverso de la medalla de Julio César, sin hacer mención a Alciato; esta falta de referencia a Alciato no deja de ser curiosa si tenemos en cuenta que estamos ante uno de sus comentaristas y que la utilización de emblemas en los arcos

¹³ J. de MAL LARA, Recebimiento que hizo la Muy Noble Leal Ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey don Phelipe N.S., va todo figurado con una breve descripción de la Ciudad y su tierra compuesto por Juan de Mal Lara..., Sevilla, 1570, p. 119.

¹⁴ "De la mano derecha estava una gruessa espiga, y granada entre dos copias, llenas de muchos frutos, y la letra FELICITAS PUBLICA. Felicidad pública. Era reverso de la medalla de Severo Emperador, que con su justicia y rectitud hizo que el pueblo Romano gozase por algún tiempo del Siglo de Oro, como en los días de su M. ha tantos años que todo su reyno goza" (J. de MAL LARA, op. cit., 66 v).

¹⁵ S. SEBASTIÁN LÓPEZ, Alciato. Emblemas, Madrid, 1985, p. 157.

¹⁶ "En frente estavan dos manos travadas como en los principios sanctos del matrimonio y dos cornucopias con un caduceo de Mercurio, que es aquella vara, y culebras rebueltas que tiene, y una letra EX PACE UBERTAS [...]" (J. de MAL LARA, op. cit., p. 65).

efímeros los justificaba siempre en su crónica con referencias eruditas a su procedencia.

Tampoco cita a Alciato (emblema XVIII), ni tampoco a Valeriano (libro XXXII, p. 227) cuando emplea la cabeza de Jano bifronte para significar la Prudencia con el lema «A fronte et atergo», prefiriendo el reverso de una "moneda de bronce antigua" como fuente. En definitiva, y aunque no podamos dar respuesta a la sistemática falta de referencias a Alciato, Mal Lara, apoyándose en su erudición y dotando de un significado específico a un cuerpo de emblema anterior o un reverso de medalla romana, está operando de igual forma que un tratadista de emblemas, al elevar a la categoría de tales elementos extraídos de la antigüedad romana. La crónica se convierte así, como antes decíamos, en una especie de tratado emblemático, cuyo contenido ideológico era el que inspiraba la entrada triunfal y cuyos emblemas eran aquellos que mejor se adaptaban a dicho contenido. Caso paradigmático y mucho más evidente de este producto híbrido entre la crónica y el libro de emblemas es el caso de la *Publica Laetitia*, publicada por Alvar Gómez de Castro con motivo de la entrada en Alcalá de Henares en 1546 de Juan Martínez Siliceo, unos meses después de ser nombrado arzobispo de Toledo. Como ya ha sido comentado por Martínez-Burgos, la *Publica Laetitia*, que en realidad era la recopilación del certamen literario convocado por la Universidad ante la visita y en la que se incluía una veintena de grabados con sus correspondientes lemas y epigramas, se encuentra a medio camino entre la relación y el libro de emblemas¹⁷.

En un caso parecido al de Juan de Mal Lara nos encontramos con Juan López de Hoyos, sacerdote y literato madrileño que, desde su condición de catedrático de buenas letras, sería maestro de Miguel de Cervantes. Autor de varias obras literarias y diversas crónicas, además de escribir la relación del aparato triunfal con el que Madrid recibe por vez primera a la reina Ana de Austria en 1570, debió participar en la organización de aquél, como se desprende de la lectura de su relación, la cual enriquece con abundantes notas eruditas sobre los temas que ilustraban los arcos de triunfo. De propio cuño debieron ser los emblemas que decoraban los arcos dispuestos para aquel recibimiento. Para el humanista madrileño, la medallística romana es también la fuente inspiradora de sus invenciones simbólicas. Valga como ejemplo el emblema con el que

¹⁷ P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, «Publica Laetitia, Humanismo y emblemática. La imagen ideal del Arzobispo en el siglo XVI», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, t. I, 1988, pp. 129-142.

llama a la prudencia del príncipe en el arco de la Calle Mayor, cuya descripción es la siguiente en palabras de López de Hoyos:

"[...] pusimos un buey con un rostro de hombre, y sobre su espada un delphin, por el buey bien se da a entender la laboriosa tardança rumiada y considerada, con la discreción y madura consejo que por el rostro de hombre en esta figura se denota. Mas porque no se entienda que se ha de tardar mucho en deliberar lo que se deve hazer, dize la figura dicha, que salían centellas de en medio de la figura y que parecían estos pies del metal quando sale de la fragua. Esto se dió a entender y quesimos significar por el Delphin que encima del buey pusimos, porque como dizen los naturales es uno de los animales más veloces y ligeros que ay, así en la tierra como en el mar. Y a esta causa el Emperador Tito Vespasiano, fue el primero que quiso dar a entender la madurez de su consejo rebolvien-do el Delphin a un anchora. Por el anchora denotava el peso y consideración de los negocios templada con la ligeraza que por el Delphin se deva a entender. Lo mismo es lo que aquí se significa en esta emblema y figura, que del maduro consejo de su magestad avemos dicho [...]"¹⁸.

De nuevo, la referencia a la *Emblemata* de Alciato resulta inevitable en composiciones como ésta. En efecto, el cuerpo del emblema 143 de Alciato estaba aquí presente, aunque, de la misma forma que hace Mal Lara en Sevilla cuando emplea la misma composición, se justifique en la Antigüedad¹⁹.

Sin embargo, existen otros emblemas, a más propiamente empresas, como aquéllas con las que López de Hoyos simboliza la Liberalidad y la Clemencia, que son invenciones propias de un erudito

¹⁸ J. LÓPEZ de HOYOS, *Real aparato...*, f. 140 v. y ss.

¹⁹ Junto a la figura alegórica del río Betis, Juan de Mal Lara dispuso un delfín en torno a un ancla, "declarando lo que con la áncora y el Delphin solían los antiguos, allí con más Prudencia, rebuelta la velocidad en los negocios" (J. de MAL LARA, *op. cit.*, p. 58).

humanista²⁰.

Resulta en ocasiones interesante comprobar hasta qué punto los ideólogos y emblemistas que participan en las entradas triunfales se adelantan incluso a la concreción simbólica de una imagen. Así, en uno de los cuadros que se levantan a la entrada del parque de la universidad de Alcalá de Henares con motivo del viaje de Felipe II en 1559 a Toledo, se pintó un jeroglífico como símbolo de la humanidad y la mansedumbre con la siguiente composición:

"En la otra medalla estaba la Humildad y Mansedumbre representada por un elefante que, queriendo pasar por entre las ovejas, las apartaba blandamente con la trompa, por no atropellallas, lo cual dicen que hace este animal con mucho cuidado. Decía la letra alderredor: «Clementia humaniss. Principis». Y abajo: «Pia cura suorum»"²¹.

Será necesario esperar algunos años más para que Ruscelli en sus *Imprese illustri*, cuya primera edición data de 1566, se sirviera también del elefante y de las ovejas en una composición semejante a la descrita por el cronista Covarrubias, miembro de la familia del autor de los *Emblemas Morales*, para significar la magnanimidad del príncipe; nos referimos concretamente a la dedicada por Ruscelli a Manuel Filiberto, duque de Saboya²². Desconocemos si Ruscelli pudo llegar a conocer la crónica de Covarrubias e inspirarse en la misma, pero de lo que no cabe duda es de que de ser así no sería la primera vez que una crónica de un viaje de Felipe II sirviera de inspiración al emblemista italiano del siglo XVI para ilustrar su tratado. En efecto, Ruscelli incorpora como empresas en su tratado dos composiciones figurativas extraídas de la

²⁰ "Estas significamos por dos manos. La primera era la Liberalidad, la qual estava abierta y difundía y derramava muchas piezas de oro y plata, joyas, preseas, perlas y otras muchas cosas. Del otro lado estava otra mano, la qual tenía unos ramos de oliva, por la qual se entiende la clemencia y paz [...]" (J. LÓPEZ de HOYOS, *op. cit.*, f. 67 v.).

²¹ S. OROZCO y COVARRUBIAS, Relación y memoria de la entrada en esta cibdad de Toldedo del rey y reyna nuestros señores Don Felipe y Doña Isabela y del recebimiento y fiestas y otras cosas, año de 1561, p. 152.

²² J. RUSCELLI, Le imprese illustri del Sor. Ieronimo Ruscelli, libro II, Venecia, 1584, p. 149.

crónica de Calvete de Estrella²³; se trataba concreta y respectivamente de aquellas dos en las que Carlos V y Felipe II se arrodillan ante Dios Padre y que figuraban como tema principal en sendos espectáculos públicos de Arras y Amberes. Ruscelli reproduce en su tratado no sólo las composiciones figurativas sino también el conjunto de la escenografía arquitectónica de los espectáculos²⁴.

Durante el siglo XVII, con el desarrollo de la literatura emblemática y jeroglífica, asistimos a una presencia continuada y permanente del emblema en la arquitectura efímera, ocupando en algunas de sus manifestaciones un lugar destacado del programa iconográfico y convirtiéndose en ocasiones en protagonista del mismo. Este fenómeno será paralelo al mayor margen que se deja para la invención jeroglífica; el desarrollo de la cultura emblemática durante el Seiscientos familiarizó al artista, al mecenas y al espectador con el emblema y su mensaje icónico. Su uso en la arquitectura efímera pasó de ser ocasional durante el siglo XVI a ser imprescindible en el XVII.

Por lo que respecta a las fuentes, debemos decir que éstas se multiplican a medida que avanza el siglo y que ven la luz nuevas obras emblemáticas. A grandes rasgos podemos decir que, además de las fuentes clásicas como Valeriano y Alciato, la presencia de algunos de los principales emblemistas del Seiscientos como Camerarius, Heinsius, Isselburg, Rollenhagen, etcétera, o como los españoles Covarrubias, Horozco, Saavedra Fajardo y Pérez de Herrera no es extraña al arte efímero español del siglo XVII²⁵. Sin embargo, una parte destacada del repertorio emblemático del arte efímero del siglo XVII es el constituido por invenciones creadas específicamente para la celebración. Las creaciones emblemáticas, aunque en ocasiones son originales, en gran parte de los casos se trata de invenciones realizadas a partir de emblemas, empresas o jeroglíficos.

Como antes hemos indicado, la *Emblemata* de Alciato continúa siendo un punto de referencia obligado para los artistas e

²³ La relación entre la crónica de Calvete de Estrella y el tratado de Ruscelli ya había sido apuntada por J. GÁLLEGO, *op. cit.*, p. 133.

²⁴ J. RUSCELLI, *op. cit.*, libro II, pp. 108 y 197.

²⁵ Vid. F. MORENO CUADRO, *Arquitectura efímera del siglo XVII español*, resumen de su Tesis Doctoral, Córdoba, 1984, p. 6.

ideólogos de las entradas triunfales del siglo XVII, como se pone en evidencia en una de las más importantes jornadas reales del siglo XVII, concretamente la de Felipe II a Lisboa en 1619²⁶. En una de las construcciones efímeras de la Aduana lisboeta aparecía el emblema CXVIII («Virtute fortuna comes»)²⁷, mientras que en el arco de los flamencos, en el que el contenido emblemático era muy importante, la fidelidad de los súbditos ante los asedios de los enemigos del imperio se simbolizaba a partir de "una robusta enzina, de la qual un furioso viento derribava solamente hojas secas i ramitos quebrados"²⁸; la composición, que se acompañaba del lema «Nostrum quae firma super sunt», no puede menos que evocarnos el emblema XLII de Alciato, aunque Hernando de Soto, Villava y Juan de Horozco empleen cuerpos de emblemas semejantes, pero con significados muy distintos al de Alciato, para el que el árbol de Júpiter era símbolo de la fortaleza del imperio de Carlos V. Por otra parte, aquel emblema del mismo arco de los flamencos en el que un tambor convertido en colmena se constituía en símbolo de la paz, tampoco puede evitar la evocación del emblema 177 de Alciato, «Ex bello pace», cuyo cuerpo forma un yelmo convertido también en colmena. Por último, en este mismo arco y con el mote «Sic fortia vincis», Cupido cabalgaba sobre un león; el control de la fuerza del león mediante el amor, aunque con un cuerpo figurativo diferente, aparece en el emblema CV de Alciato («Potentissimus affectus amor») y era en el arco lisboeta una alusión al principio fundamental en el que debe basarse el buen gobierno.

Sin embargo, la jornada portuguesa de Felipe III fue también la ocasión para la utilización de otro tipo de fuentes y elementos emblemáticos. En efecto, el arco que se construye en la ciudad de Elvas al paso de la comitiva real estaba decorado, entre otros elementos figurativos, con lo que el cronista Labaña no duda en calificar de emblema, los cuales constituían un recetario de las características del buen gobierno y que, aunque en algún caso pueda haber existido la inspiración en emblemas precedentes, eran invenciones emblemáticas,

²⁶ Vetter, Moreno Cuadro y nosotros mismos nos hemos ocupado de este importante acontecimiento político y cultural sin descuidar la importancia que en él tuvieron los elementos extraídos de la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII.

²⁷ J.B. LABAÑA, Viage de la Católica Real Magestad del Rey Don Felipe III N.S. al reino de Portugal i relación del solemne recibimiento que en él se le hizo, Madrid, 1622, f. 12.

²⁸ Ibidem, f. 39 v.

como las siguientes:

- Un sol coronado del que salían cadenas que apresaban corazones. El lema del emblema era «Amore et Benignitate».

- Un globo terráqueo medido por un compás, cuyos brazos eran una espada desnuda y una pieza de diamantes y perlas. Su lema era «Premio et supplicio».

- Un león bravo despedazando a un elefante. Su lema era «Et debellare superbos».

Como puede advertirse, en las invenciones emblemáticas de Elvas se observaban las normas clásicas para la construcción de emblemas, pues además de utilizarse las fuentes antiguas como la *Eneida* de Virgilio para extraer los lemas (los dos últimos)²⁹, se recurre a símbolos conocidos para su correcta identificación; así en el caso del último emblema no quedaba duda de que los rebeldes que debían ser sujetados eran los africanos, como indicaba claramente la utilización del animal que desde Ripa identifica simbólicamente al continente. La utilización del lema «Parcere subiectis et debellare superbos» asociado emblemáticamente al león, aunque en una composición diferente, aparece en las *Imprese illustri* de Ruscelli, concretamente en la del príncipe Alberto de Baviera³⁰.

Además de estos cuatro emblemas del arco de Elvas, a lo largo de los diferentes arcos y elementos efímeros a que dio lugar la jornada portuguesa de Felipe III, los cronistas se refieren a cerca de cuarenta emblemas. Como antes indicaba, algunas de estas composiciones emblemáticas, constituidas por un cuerpo figurativo, un lema y la explicación del cronista como epigrama, aunque nunca hubieran tenido precedentes emblemáticos como tales, sí pudieron haber estado inspiradas en fuentes emblemáticas o jeroglíficas clásicas, como es el caso del emblema que en el arco de los hombres de negocio de Lisboa formaba un león defendiendo a sus cachorros, el cual evocaba el jeroglífico que con el lema «Furor indomitus» representaba Valeriano en

²⁹ Véase a este respecto F. MORENO CUADRO, *op. cit.*, p. 13 y ss.

³⁰ J. RUSCELLI, *op. cit.*, libro I, p. 15.

sus *Hieroglyphica*³¹.

El contexto figurativo del arco en el que se incluían estos emblemas facilitaba su ya de por sí fácil identificación, incluso en aquellos casos en que el conceptismo hacía de aquéllos símbolos de mayor hermetismo. En estos casos, la explicación al emblema solía estar en el propio arco. Así, en el de los flamencos de Lisboa el programador del mismo puso en boca de una sibila el significado que tenía un emblema, el cual con el lema «Rex sapiens populi stabilimentum est et concordia» estaba constituido por un laúd cuyas cuerdas templaba la mano que salía de unas nubes³².

Otro acontecimiento festivo importante del siglo XVII español, como fue el de las fiestas del Buen Retiro de 1637 con motivo de la proclamación de Fernando III, rey de Hungría y cuñado de Felipe IV, como Rey de Romanos, fue también el lugar propicio para la invención emblemática, la cual se aplicó al escenario efímero que se dispuso en el Retiro con tal ocasión, completando así el discurso político de la propia arquitectura efímera³³. Los frentes de la plaza efímera preparada para servir de escenario a los espectáculos estaban decorados con cartelas ilustradas con emblemas. La cartela dedicada al rey era una clara y conocida referencia a la prudencia del príncipe; se trataba del mito de Faetón representado en el momento en el que los caballos del carro del Sol le despeñan al río Eridano³⁴. El emblema LVI («In Temerarios») de Alciato fue la fuente de inspiración, aunque, como es

³¹ P. VALERIANO, *op. cit.*, libro I, f. 6 v.

³² "Explicava el dicho sentido otra Sybilla pintada en el friso debaxo del dicho quadro, y decía: Ansi acomodadas de vuestra prudente mano, y templadas todas en un son, para que demos de nos aquella dulce armonía que sale de ánimos concord[...]" (Arco triunfal que la Nación flamenca hizo levantar a la entrada de Lisboa de S.C.R. Magestad del Rey Don Phelipe tercero de las Españas y segundo de Portugal en el año de mil seiscientos y diez y nueve, Lisboa, 1619, f. 4).

³³ F.J. PIZARRO GÓMEZ, «Arte y espectáculo en las fiestas reales del Retiro en 1637», Norba-Arte, VII, 1987, p. 133-139, especialmente p. 135.

³⁴ "Un claro sol, que los fulgores pisa/ De una argentada nube,/ Y felizmente sube/ A su esfera bizarro,/ Debaxo estava de Faetón el carro,/ A quien tiran briosos/ Quatro rayos fogosos,/ O caballos ligeros,/ Aún en la misma fuga lisongeros,/ Con alborço y priessa/ «Lustrat et fouet», puesto por impressa" (A. CARO de MALLÉN, Contexto de las Reales Fiestas que se hizieron en la Palacio del Buen Retiro a la Coronación de Rey de Romanos, y entrada en Madrid de la Señora Princesa de Cariñán, Madrid, 1637, p. 22 v.).

sabido, la utilización del mito de Faetón en la España del siglo XVII no era desconocida y que una de las salas reales del Retiro estaba decorada con el mismo tema. La traducción que hizo Daza Pinciano del mote de Alciato por el de "Contra los vanos príncipes" y la interpretación política de Diego López de dicho emblema como las consecuencias derivadas de la temeridad y vanidad principescas, nos pueden ayudar a entender el verdadero sentido de la fábula en la España seiscentista.

Los emblemas dedicados al Conde Duque de Olivares no eran menos elocuentes acerca de su significado; dichos emblemas eran descritos así en la crónica de Caro de Mallén:

"En el primero estava/ La bella flor de Ciclie, que buscava/ Su Sol con bueltas fieles,/ quien hazían sombra dos laureles[...]".

"La segunda cartela/ Entre mudo ruido/ Mostrava un mar furioso embravecido/ Y un gran peñasco enmedio,/ Opuesto de tormentas al asedio,/ Que firme se ostentava,/ Y del arbol de Palas se amparava".

El primer emblema estaba claramente inspirado en el decimosegundo de la Centuria II de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, pero dicho emblema se convertía en invención emblemática específica con la introducción del laurel como símbolo de los beneficios que se derivan del favor del príncipe en la persona del valido (Olivares) que se simbolizaba en la figura del girasol. El segundo emblema recurría también a símbolos empleados con frecuencia en la emblemática para evocar la figura del ministro. Se trataba en esta ocasión de una composición extraída de los emblemas de Covarrubias, para el que una montaña en medio de tempestades y furias marinas significaba las tribulaciones y pasiones que acosan al "aflijido con trabajos". Por otra parte, la montaña tiene en Saavedra Fajardo un sentido próximo a la figura del valido³⁵; como en el caso anterior, en esta cartela se introducía también un elemento simbólico que abundaba en la misma idea; como dice Caro de Mallén en sus "discursos" sobre las fiestas del Retiro en 1637, el olivo, es decir el símbolo de la paz, aseguraba la firmeza de la

³⁵ En el que hace el número 50 de sus emblemas, Saavedra Fajardo dispone una montaña, en la cual, según explica el emblemista español, "se recogen las nubes, allí se arman las tempestades, siendo el primero en padecer sus iras"; concluye Saavedra diciendo que "lo mismo sucede a los cargos y puestos más vecinos a los reyes".

montaña a pesar de sus asedios. De esta forma se expresaba cómo la salvaguarda del válido está en función de la paz del Estado, cuya imagen en el lenguaje de la emblemática política del siglo XVII es normalmente el olivo³⁶.

Todo ello pertenece a ese mundo del enigma, del juego del ingenio, a esa cultura simbólica tan arraigada en la España del siglo XVII, aquella España de crisis en la que el emblema se instaló con familiaridad afectando ampliamente al mundo de las artes tanto permanentes como efímeras. El símbolo (el emblema) se convirtió en el medio habitual para la comunicación y expresión de ideas y conceptos, compartiendo con la narración histórica y la alegoría el espacio efímero y a veces, como ocurre en el arte efímero funerario, dominando ampliamente estas dos otras formas de expresión y convirtiéndose en protagonista de aquellas manifestaciones artísticas. Su habitual presencia en el teatro, el arte y los acontecimientos festivos, la claridad expresiva de alguno de ellos y la reiteración con que se emplean otros hicieron de ellos parte de un lenguaje criptográfico, que encontró en el ámbito efectista de la fiesta civil y en el exaltado de la religiosa, así como en la condición parlante del arte efímero, el medio de expresión y difusión más eficaz, cumpliendo, como en ningún otro ejemplo, esa función social que para el emblema deseaban tratadistas como Menestrier en su *L'Art des emblemes*.

³⁶ J. GONZÁLEZ de ZÁRATE, Saavedra Fajardo y la literatura emblemática, Valencia, 1985, p. 74.

