

IMÁGENES JERoglÍFICAS PARA UN IMPERIO EN FIESTA

V́ctor Ḿnguez*

Universitat Jaume I

El imperio espaol recurri al poder comunicador de las imágenes para consolidar su dominio sobre sus amplios territorios europeos y americanos. Los jeroglíficos que decoraron las arquitecturas y decoraciones efímeras en el contexto de la fiesta barroca fueron uno de los principales instrumentos de persuasión colectiva. Miles de jeroglíficos pintados colgados en las plazas, calles y edificios del imperio divulgaron las consignas adecuadas entre los súbditos de todas las razas.

(Emblemas, jeroglíficos, imperio, poder, arte)

EMBLEMAS PARA UN IMPERIO

El imperio espaol, de dimensiones planetarias y vocación católica y universal, ligado en su origen a los territorios heredados por el emperador Carlos V y al crucial descubrimiento de América, posteriormente regido por reyes hispanos de la Casa de Austria, y heredado en 1700 por la Casa de Borbón, sobrevivió a los avatares de la historia más de trescientos años, mutilado significativamente tan solo dos ocasiones: en 1648, cuando el reino de Portugal y sus respectivas posesiones ultramarinas alcanzaron su independencia, y en 1714 cuando la paz de Utrecht tras la guerra de Sucesión implicó la pérdida de diversos territorios europeos. Pero todavía en 1808 sigue siendo el mayor de los imperios existentes. Y esto fue posible pese a las enormes dificultades derivadas de su extensión a través de continentes y océanos; a integrar realidades culturales y políti-

*minguez@his.uji.es

cas muy diversas; a las crisis económicas persistentes; y a los conflictos militares y sociales provocados por potencias rivales, piratas, rebeliones internas y conspiraciones. E incluso fue posible pese a la mediocridad e ineficacia de casi todos sus monarcas y de la mayoría de sus ministros.

Las claves que explican su longevidad son muchas, y obedecen a factores muy diversos. Yo sólo quiero reparar en este trabajo en una de las razones: un eficaz aparato de propaganda y persuasión que garantizó durante siglos la lealtad de la mayor parte de las elites dirigentes, de funcionarios, administradores y soldados, y de súbditos de todas las razas. Este aparato de propaganda encontró en la fiesta pública su mejor instrumento, y las imágenes que proyectó la fiesta difundieron adecuadamente las consignas políticas necesarias. Entre las diversas imágenes festivas que configuran la iconografía de la fiesta –pinturas, esculturas, arquitecturas, banderas, escudos, etcétera– los jeroglíficos fueron probablemente el recurso más eficaz. Se han conservado poquísimos ejemplares –algunas series navarras, florentinas, mexicanas y poco más– pero bastantes de ellos fueron reproducidos o descritos detalladamente en las relaciones festivas que se editaron en muchas de las ciudades y villas del Imperio o que quedaron manuscritas en bibliotecas y archivos. Por esta razón, el número de jeroglíficos conocidos de entre los que en su tiempo fueron elaborados en el imperio español se cuentan por miles. En este estudio ofrezco un itinerario a través de las principales series de jeroglíficos que fueron reproducidas en estampas, con la intención de poner de manifiesto la riqueza y vitalidad de este universo de imágenes simbólicas en un imperio en el que, además de no ponerse el Sol, las calles y plazas de sus poblaciones vivieron la mayor parte de sus días y sus noches en una interminable fiesta, un artificio ilusionista e ideológico que camuflaba la también interminable crisis que lo amenazaba incesantemente.

UN IMPERIO, MIL FIESTAS, UN MILLÓN DE JEROGLÍFICOS

La fiesta pública es el espectáculo por excelencia de la cultura de la Edad Moderna. El Barroco, que propugna la síntesis de todas las artes, encontró en las celebraciones urbanas el marco y soporte idóneo para el desarrollo de un aparato deslumbrante que uniera pintura, arquitectura, es-

cultura, poesía, danza y teatro. Surgió así el llamado arte efímero o arte de la fiesta, cuyos elementos provisionales transformaron el perfil de cada urbe. Pero la fiesta barroca es más que un inmenso entretenimiento lúdico. Como se ha dicho ya tantas veces, las solemnidades públicas del siglo xvii son diseñadas como práctica del poder político o religioso.¹ Además, el fasto que acompaña siempre a las distintas celebraciones urbanas cumple otro papel: hacer olvidar a la población los conflictos y problemas de diversa índole que atenazan a la sociedad moderna, en constante crisis. Esa doble función –propaganda y espejismo– que en realidad es una, se acentúa en los reinos y virreinos de la corona de España, que viven durante el siglo xvii en un continuo sobresalto político, militar y económico.

Las arquitecturas efímeras y las decoraciones festivas son el principal exponente de la metamorfosis que sufre la ciudad moderna durante los ciclos renacentista y barroco, tanto en Europa como en América, con motivo de celebraciones públicas. Los arcos de triunfo, las escenografías, los catafalcos, los altares, los escenarios, las tramoyas, los carros procesionales y otras formas de estructuras y artefactos provisionales invaden calles, plazas, puentes, murallas, tejados e interiores de edificios transformando la apariencia cotidiana de la urbe. Además, todas estas máquinas son pintadas fingiendo materiales de calidad como bronce y mármoles, y luego son engalanadas con cortinajes, lámparas, luminarias, banderas, escudos y otros ornamentos, produciendo un efecto deslumbrante basado en la grandiosidad, la sorpresa y la ostentación. Sin embargo, todos estos ilusionismos barrocos serían simplemente un decorado mudo si no se les dotara de significado. Es cierto que la magnificencia, ya sea regia, eclesiástica o cívica, encierra en sí misma un mensaje ideológico. Pero hace falta concretar el discurso en cada ocasión pues, aunque en esencia el objetivo de la fiesta renacentista o barroca siempre es el mismo –obtener la lealtad de las clases urbanas a las autoridades del Antiguo Régimen–, cada evento exige concretar unos argumentos determinados. No es lo mismo celebrar una beatificación o canonización que la entrada de un monarca, el fallecimiento de un arzobispo

¹ Juan Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, y Antonio Bonet Correa, "La fiesta barroca como práctica del poder" en *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, 1990, 5-31.

que las bodas de unos príncipes, el centenario de un acontecimiento histórico que una fiesta anual. Por ello, sobre las arquitecturas efímeras y entre los complementos ornamentales encontramos imágenes y palabras que trasladan al pueblo el motivo y el fin de la fiesta. Son pinturas, esculturas, jeroglíficos, poesías gráficas, epigramas y otros recursos propios del arte y la literatura de los siglos XVI, XVII y XVIII, que invaden literalmente el soporte arquitectónico, transmiten el discurso ideológico y abruma al súbdito hasta dejarle anonadado. Muchas de las imágenes y de los textos se repiten hasta la saciedad de una fiesta a otra, e incluso dentro de un mismo festejo. Otros no serán leídos por el pueblo pues el tamaño de las arquitecturas impide su correcta visión. Muchos son incomprensibles para la gran mayoría, como los epitafios latinos. Y no digamos si se trata de ciudades americanas, en las que la mayor parte de la población la forman mestizos e indios, desconocedores absolutos de las claves de la gran cultura humanista europea. Poco importan todos estos obstáculos: el exceso propagandístico y la retórica indescifrable no preocupa a los mentores de los programas iconográficos, que pretenden convencer aunque sea simplemente deslumbrando o por agotamiento.²

Uno de los principales elementos en el ornato de las arquitecturas efímeras levantadas para la entrada en la ciudad de una autoridad, las exequias de un monarca o la conmemoración de cualquier acontecimiento significativo es el jeroglífico, denominación usual para los emblemas festivos. La utilización del jeroglífico se difunde rápidamente y se generaliza para cualquier tipo de celebración pública, desde canonizaciones a fiestas fundacionales, pasando por la larga lista de festejos anuales propia de toda ciudad barroca, facilitando la difusión popular de la cultura emblemática. Como afirmaba Julián Gállego, “han contribuido tanto o más que estos (los libros de emblemas), al fomento de la moda del enigma en todas las capas de la sociedad española: clérigos, nobles, mercaderes, trabajadores de ciudades y campos”.³ Precisamente sus autores no fueron la mayoría de las veces los autores de las em-

² Estas reflexiones las he expuesto ya en Víctor Mínguez, “La iconografía de la fiesta”, *Andalucía Barroca. Fiesta y simulacro*, Junta de Andalucía, 2007, 100-115.

³ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, 86.

blematas librescas, sino personas de una cierta cultura –clérigos, estudiantes, licenciados, nobles, juristas, capitanes– o de aquéllos que configuran las intelectualidades locales –poetas, doctores, catedráticos, teólogos, profesores– que son invitados por los promotores de la fiesta en general o de un adorno en particular –la Ciudad, una parroquia, un caballero, etcétera– para que diseñen jeroglíficos alusivos al motivo del festejo.

JEROLÓGICOS FESTIVOS EN LA CORTE IMPERIAL

De entre los muchos jeroglíficos que fueron pintados para las fiestas celebradas durante los reinados de Carlos V y Felipe II, ninguna serie fue grabada en estampas.⁴ No tenemos por lo tanto ninguna serie hispana en imágenes correspondiente al siglo XVI –sí las descripciones–. Los primeros jeroglíficos que fueron recogidos en imágenes en una relación festiva peninsular son los que compusieron los jesuitas de Madrid para honrar en sus exequias a su benefactora la emperatriz María de Austria, en el año 1603.⁵ Al tratarse de la emperatriz María, hija del emperador Carlos V e Isabel de Portugal, y casada con el emperador Maximiliano II, toda la decoración de la iglesia y el catafalco deviene en una apoteosis del Imperio, abundando por ello las águilas bicéfalas –y también las águilas reales– de la dinastía reinante. Por eso de los treinta y seis jeroglíficos que aparecen reproducidos en estampas quince de ellos muestran en la *pictura* el águila, combinada frecuentemente con el anagrama jesuítico: I.H.S.⁶ La segunda serie de jeroglíficos grabados pintados para una

⁴ El análisis de los programas iconográficos de los reyes hispanos de la Casa de Austria cuentan con una amplia bibliografía. Destaco el estudio de Julian Gállego por su carácter pionero y por centrarse en las cuestiones emblemáticas: “Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 187-188, Madrid, 1985, 120-125.

⁵ *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*, Madrid, 1603.

⁶ Estos jeroglíficos han sido estudiados por Jorge Sebastián Lozano en “Emblemas para una emperatriz muerta. Las honras madrileñas de la Compañía por María de Austria”, Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación*

RECEBIMIENTO
PILAS.



¶ Vivit inextinctus conspectu Pallados ignis
In manibus semper, quem dat oliua mihi.
Tu vero præstas rex felicissime nobis
Splendidus lumen, quod pietate nitet.

¶ Bize

Recebimento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. PHILIPPE.N.S. Sevilla, 1570. Biblioteca Digital de la Universidad de Sevilla.

solemnidad cortesana corresponden a los que engalanaron el madrileño Real Convento de San Jerónimo con motivo del fallecimiento de la reina Isabel de Borbón en noviembre de 1644.⁷ El adorno del templo y del catafalco correspondió a Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las obras reales. Los dieciséis jeroglíficos reproducidos en el libro de exequias, dispuestos en la fachada y el interior del templo, aparecen reunidos en estampas de cuatro en cuatro, y junto con las alegorías del catafalco exaltaban las virtudes de la reina difunta.

de las imágenes como Historia cultural, España, Generalitat Valenciana, 2008, vol. II, 1453-1462.

⁷ *Pompa fonerol Honras y Exequias en la muerte De la muy Alta y Catolica Señora Doña Isabel de Borbon Reyna De las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el Real Convento de S. Geronimo de la villa de Madrid [...]*, Madrid, 1645.

La serie de jeroglíficos hispanos más importante del siglo xvii corresponde a las cuarenta y una composiciones que fueron pintadas para la decoración del templo del convento de la Encarnación en las exequias de Felipe IV en 1665, y que fueron reproducidas por el mejor grabador de la Corte, Pedro de Villafranca.⁸ Constituyen un completo programa simbólico de gran interés emblemático, que reflexiona sobre la muerte del monarca, recuerda sus virtudes políticas y religiosas, y deposita las esperanzas del reino en el príncipe heredero y la reina regente.⁹

La última gran serie de jeroglíficos grabados producida en la Corte engalanó la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid en 1689, con motivo de las exequias de María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II.¹⁰ De entre los muchos jeroglíficos dispuestos en el atrio, el pórtico, la nave y el presbiterio del templo, cuarenta fueron reproducidos en estampas. Su discurso insiste fundamentalmente en el triunfo sobre la muerte de la reina María Luisa, quizá para contrarrestar la abundancia de calaveras y esqueletos en el túmulo construido por José de Churriguera para esta ocasión. Fueron diseñados en su mayoría por Juan de Vera Tassis y Villarroel, cronista de las honras fúnebres, aunque también participó en su realización el pintor Antonio Palomino.¹¹

⁸ Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Magd. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Conuento de la Encarnacion [...]*, Madrid, 1666.

⁹ Las decoraciones del convento de la Encarnación con motivo de las exequias de Felipe IV han sido objeto de diversas investigaciones. Destacan los estudios de Adita Allo Manero, «Mensaje simbólico de los jeroglíficos en las exequias de Felipe IV», en *Arte Funerario*, Coloquio Internacional de Historia del Arte, vol. I, 217-229, y Steven Orso, *Art and death at the spanish habsburg court. The royal exequies for Philip IV*, University of Missouri Press, Columbia, 1989. Este último incluye en su trabajo una hoja manuscrita de Sebastián de Herrera Barnuevo con los dibujos de todos los escudos de armas y algunos jeroglíficos (Madrid, Archivo Histórico Nacional).

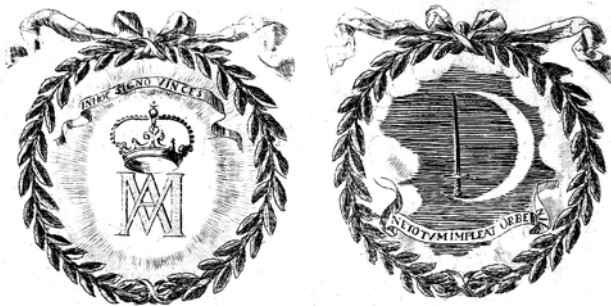
¹⁰ J. De Vera Tassis y Villarroel, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte, y exsequias de la esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleans, Borbon Stvart y Avstria, nvestra señora, [...]*, Madrid, Francisco Sanz, 1690.

¹¹ M^a Adelaida Allo Manero en "Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleans", César Chaparro, José Julio García, José Roso y Jesús Ureña (eds.), *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2008, tomo I, 457-476.

JEROGLÍFICOS FESTIVOS EN LA CORONA DE CASTILLA

La utilización de los jeroglíficos en el contexto de la fiesta renacentista y barroca fue habitual en todas las ciudades y villas del imperio, en la metrópoli, en los dominios europeos y en los virreinos americanos. Su mayor presencia en unas respecto a otras dependió de factores muy diversos, como la existencia en la urbe de una universidad, un colegio de la Compañía de Jesús o una elite intelectual local, así como también de la tradición festiva de la ciudad y de su riqueza económica. No obstante la principal circunstancia que permite que hoy en día conozcamos los jeroglíficos que fueron compuestos durante los siglos XVI, XVII y XVIII en cualquier ciudad del imperio es la existencia de una industria editorial importante y la presencia de artistas grabadores. Y no siempre relaciones y estampas se corresponden a las mejores fiestas: a veces no quedó ninguna crónica editada o manuscrita de un gran festejo y en otras ocasiones fiestas menores fueron descritas en amplios volúmenes ilustrados con grabados.

En el reino de Castilla no conocemos muchas series de jeroglíficos reproducidos en estampas, por más que la fiesta determinó la vida de sus ciudades durante tres siglos. Quizá la serie más importante la encontramos en Sevilla, recogida en la relación festiva más espectacular del reino



F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla...* Sevilla, 1671. Biblioteca Digital de la Universidad de Sevilla.

si atendemos al tamaño del libro y a la calidad de los grabados: la celebración que tuvo lugar en la catedral de esta ciudad por la canonización de San Fernando en 1671.¹² Fernando III de Castilla había conquistado en el año 1248 la capital del reino almohade, y ya desde su muerte fue objeto de culto ferviente por los sevillanos, que en la Capilla Real de su catedral conservaban su cuerpo incorrupto y su espada. Pero no era solo una aspiración local: la inexistencia de un rey santo reconocido por la iglesia en la genealogía de la monarquía hispánica constituía una dificultad para que ésta tuviera la consideración de realeza sacra, objetivo irrenunciable para la corona que se proclamaba defensora de la fe católica. Existía el culto al visigodo San Hermenegildo, pero este personaje nunca había ostentado la dignidad real. La campaña de promoción de la canonización del rey Fernando en el siglo XVII se apoyará en la publicación de historias fernandinas, de sermones y panegíricos, y en la construcción de una iconografía del monarca reivindicado. En 1665 Alejandro VII reconocía su culto inmemorial, y en 1671 Clemente X concede la bula de canonización y el derecho a decir misa el 30 de mayo –día de la muerte del rey Fernando– en todos los reinos de la monarquía hispánica.¹³

La crónica de la canonización fernandina muestra en estampas las decoraciones efímeras que engalanaron la catedral sevillana con este motivo, en cuyo diseño participaron artistas del prestigio de Murillo,

¹² F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al Nueuo Culto del señor rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de Leon. Concedido A todas las Iglesias de España, por la Santidad de Nuestro Beatíssimo Padre Clemente X. Ofrecelo a la Avgvstissima magestad de Don Carlos II. N.S. Rey de las Españas, la misma santa iglesia*. Sevilla, 1671. Existen dos ediciones facsimil: la primera es del Fondo de Cultura de Sevilla FOCUS, 1985, con introducción de Antonio Bonet Correa; la segunda es de la Editorial Euringra, La Coruña, 1991, edición al cuidado de Sagrario López Poza con introducción de Santiago Sebastián López. Transcribo en este párrafo parte de mi estudio sobre esta fiesta publicado en Víctor Mínguez, “La iconografía de la fiesta”, *Andalucía Barroca. Fiesta y simulacro*, Junta de Andalucía, 2007, 100-115.

¹³ Inmaculada Rodríguez Moya, “Fernando III, el Santo. Iconografía de la historia sacra de los reyes de España”, en C. Kunst y V. Marsá (eds.), *Memoria y olvido de la historia*, Castellón, 2006, 99-127. Véanse también los estudios de Alfredo Morales, “Rey y Santo. Ceremonias por Fernando III en la Catedral de Sevilla”, e Inmaculada Rodríguez, “Los reyes santos”, en Víctor Mínguez (ed.), *Visiones de la Monarquía Hispánica*, Castellón, 2006, así como el estudio de Fernando Moreno Cuadro, *Iconografía de San Fernando en Córdoba*, Córdoba, 1989.



F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla...* Sevilla, 1671. Biblioteca Digital de la Universidad de Sevilla.

Juan de Valdés Leal, Herrera el Mozo o Pedro Roldán.¹⁴ Los grabados, realizados por Matías de Arteaga, Lucas Valdés, Juan de Valdés Leal y María Luisa Morales, nos permiten apreciar la espectacularidad de los diseños efímeros, decorados con numerosas esculturas, pinturas y jero-glíficos. De estos últimos se reproducen cuarenta y cuatro, en los que la imagen se acompaña de un lema latino y un terceto castellano. Constituyen la serie de emblemas festivos grabados más interesantes del efímero andaluz y recurren a motivos habituales de la cultura simbólica del barroco –con el sol, la luna, el león, el barco o la palmera–, y a motivos locales –como el campanario de la catedral o la espada de San Fernando–, para construir la imagen de un rey cristiano y pacificador.

JEROGLÍFICOS FESTIVOS EN LA CORONA DE ARAGÓN

Respecto a la presencia de la cultura jero-glífica en las ciudades de la Corona de Aragón, el protagonismo lo obtiene sin duda Valencia. Esta ciudad tuvo una importante relación con la cultura emblemática: a me-

¹⁴ Fernando Moreno Cuadro, "Humanismo y arte efímero hispalense: la canonización de San Fernando", *Traza y Baza*, 9, 1985, 21-98.

diados del siglo XVI encontramos como catedrático de retórica y humanidades en el *Studi General de Valencia* al gran humanista turolense Juan Lorenzo Palmireno, importante difusor de esta nueva ciencia, que editó en griego en esta ciudad el mítico Horapollo (*Oris Apollinis Niliaci Hieroglyphica*, 1556);¹⁵ el primer español que publica un libro de emblemas en castellano es precisamente un valenciano, Juan de Borja (*Empresas Morales*, Praga, 1581); y en Valencia verán la luz diversas ediciones de la *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato de Diego López* (editada por primera vez en Nájera en 1615) o la publicación en diez tomos de la edición castellana de los *Emblemas regio-políticos* de Juan de Solórzano en 1658. Pero es el estado de fiesta permanente que vive la ciudad durante el Antiguo Régimen y los miles de jeroglíficos que fueron compuestos por esta actividad lo que convierte a Valencia en una ciudad “emblemática”.¹⁶ Citaré a continuación aquellas series de jeroglíficos valencianos que fueron reproducidas en estampas.

La figura del arzobispo valenciano Tomás de Villanueva va a dar lugar a dos grandes festejos en la Valencia seiscentista: en 1619 las fiestas de beatificación y en 1659 las de canonización. La crónica del primer festejo nos permite conocer la primera serie grabada de jeroglíficos valencianos y, además, la más numerosa –aunque desconocemos el nombre del autor de las estampas.¹⁷ La crónica de Martínez contiene tres series de jeroglíficos, incluyendo la mayor parte de éstos la imagen grabada. La primera serie, de los que aparecen grabados veinticinco de treinta, fue obra del propio Martínez de la Vega y se dispusieron sobre las colgaduras de rico paño de brocado que adornaban la Capilla Mayor y el crucero de la catedral. La segunda serie de jeroglíficos recoge los que adornaron la fachada de la casa del doctor Francisco Luís Pastor, beneficiado de esta iglesia, y que también son obra del propio Martínez de la

¹⁵ Respecto a la personalidad de Palmireno, vease el estudio de S. Sebastián, “Giovio y Palmireno: la influencia de la emblemática italiana”, *Teruel*, 76, 1986, 191-250.

¹⁶ He estudiado la cultura emblemática de la ciudad de Valencia en Víctor Mínguez, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnánim, 1997.

¹⁷ J. Martínez de la Vega, *Solenes i grandiosas Fiestas, que la noble, i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificación de su Santo Pastor, i Padre D. Tomás de Villanueva*. En Valencia, por Felipe Mey, año 1620.

Vega. Resulta especialmente interesante el adorno exterior de dicha casa. Sobre su alta fachada, cubierta de colgaduras de seda, se dispusieron numerosas luces: cuatrocientos cincuenta faroles pintados de colores con un corazón en medio de cada uno; seis obeliscos rematados por mitras y cuarenta y ocho bolas grandes de colores, adornadas con corazones. En medio de la fachada se situó un retrato del beato Tomás del que pendía una tarja que mostraba un corazón y numerosas ovejas. Le acompañaba el lema *Bonvs. Pastor*. El espacio de la fachada que quedó libre de luces se adornó con los jeroglíficos de Martínez de la Vega. Por imposición del dueño de la casa, que quería que los jeroglíficos guardaran relación con las luminarias, todos ellos mostraron en su pintura corazones. Un mote los remataba: *Pastorum. Pastori. Pastor*. La tercera serie de jeroglíficos formó parte de los que adornaron el Colegio del beato



F. Torre y Sebil, *Jeroglífico, Luzes de la Aurora, días del sol... Reino de Valencia*. Víctor Mínguez, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia Barroca : jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos*, Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, Generalitat Valenciana, 1997.

Tomás. De las colgaduras del patio y de la iglesia pendían muchos jero-glíficos. El libro de fiestas recoge algunos realizados por Antonio Juan Terraza, presbítero valenciano.

En 1638, con motivo del cuarto centenario de la conquista cristiana de la ciudad de Valencia se organizaron espectaculares fiestas con una solemne procesión, altares y otras arquitecturas efímeras, luminarias, toros, comedias y más diversiones. La crónica de estos festejos incluye, además de numerosas láminas de altares procesionales, dos series grabadas de jero-glíficos –también de autoría anónima– de gran interés icono-gráfico.¹⁸ La primera serie formó parte del adorno de la plazoleta de los Duques de Mandas: además del habitual altar efímero, sus paredes se cubrieron de tapices y colgaduras de las que pendían cuarenta cuadros de santos mártires trinitarios y numerosos jero-glíficos –diecisiete de ellos recoge el libro de fiestas–. La segunda serie está compuesta por los cua-renta y dos jero-glíficos que realizaron los padres jesuitas del Colegio de San Pablo, para completar, junto a laberintos, cuadros y poesías, el adorno de las paredes que cobijaban su altar callejero.¹⁹ Estas dos series pre-sentan claras diferencias. Los jero-glíficos de la primera son composicio-nes con motivos autóctonos principalmente –el murciélago, la media luna–, palmas de martirio, etcétera; por el contrario, los realizados por los jesuitas muestran en sus cuerpos motivos mucho más internaciona-les, más fáciles de encontrar en los libros de emblemas –el fénix, el pelí-cano, el águila, Hércules, el unicornio, la fortuna, Argos, etcétera–.

En 1659 tienen lugar en Valencia las fiestas de canonización del arzo-bispo Tomás de Villanueva.²⁰ Éstas coincidieron con la llegada a Valencia

¹⁸ M. A. Ortí, *Siglo Cuarto de la Conquista de Valencia*, en Valencia, por Juan Bautista Mar-cal, impresor de la Ciudad, 1640.

¹⁹ Esta segunda serie fue estudiada parcialmente por J. M. González de Zárate en “La tradición emblemática en la Valencia de 1640”, *Traza y Baza*, 8, 109-118. Posteriormente Asunción Alejos realizó un nuevo estudio de los jero-glíficos de la Conquista, centrando su atención en aquellos que metaforizan a María en una estrella. Véase “Jero-glíficos marianos en el siglo cuarto de la conquista de Valencia”, *I Simposio Internacional de Literatura Emblemá-tica Hispánica*, La Coruña, Universidad de Coruña, 1996, 277-292.

²⁰ M. A. Ortí, *Solemnidad festiva con que la insigne, leal, noble, i coronada Ciudad de Valencia, se celebró la feliz nueva de la canonizacion de su milagroso Arçobispo Santo Tomas de Villanueva*. Con licencia, en Valencia, por Geronimo Vilagrassa, en la calle de las Barcas, año 1659.

de su nuevo arzobispo don Martín López de Hontiveros. A tal fin fue levantado un arco triunfal, adosado a la puerta de los Apóstoles de la Catedral, bajo el que desfiló la comitiva del arzobispo para acceder al templo metropolitano. Dicha escenografía mostraba una serie de retratos de todos los obispos y arzobispos valencianos, presididos en lo más alto por el retrato de Santo Tomás de Villanueva y un gran jeroglífico múltiple diseñado por José Vicente del Olmo, caballero valenciano secretario de la Inquisición. Al coincidir las fiestas de canonización de un arzobispo con la llegada a la ciudad de otro, el jeroglífico de Vicente del Olmo se convierte en un verdadero espejo de prelados, exaltando virtudes y grandezas de Tomás de Villanueva, modelo ejemplar de sus sucesores. Se diseña así, a partir de un referente histórico, un prototipo de arzobispo.



J. Rodríguez, *Sacro y solemne novenario, pblicas, y lucidas fiestas que hizo el Real convento de N. S. del Remedio de la Ciudad de Valencia*. 1668. Víctor Mínguez, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia Barroca...*

Otro marco de la emblemática festiva valenciana fueron las justas poéticas. La crónica de las fiestas inmaculistas de 1665 describe la celebrada en el convento de San Francisco el 5 de enero: de los siete jeroglíficos presentados al concurso se grabaron cuatro.²¹ La justa celebrada los días 6 y 10 de mayo de 1667 con motivo de la inauguración de la nueva capilla de la Virgen de los Desamparados contó también con un concurso de jeroglíficos. La crónica reproduce el jeroglífico múltiple diseñado por José Vicente del Olmo, en el que un jeroglífico mayor, representando una fortaleza estrellada englobaba varios menores en los seis baluartes.²² En 1668 se celebraron en el Convento del Remedio de la ciudad Valencia festejos por la declaración de antigua santidad de San Juan de Mata y San Félix de Valois, hecha por el pontífice Alejandro VII.²³ El cabildo local convocó con tal motivo un certamen poético en la capilla mayor del convento trinitario el 3 de mayo, incluyendo un concurso de jeroglíficos, de los que se grabaron dos en la relación de fiestas. El primer premio lo consiguió don José Vicente del Olmo, que compuso un emblema presidido por el signo de Géminis, en el que aparecía una tiara solar levitando sobre un templo. De éste partía hacia el arco iris un escudo trinitario alado. El segundo jeroglífico grabado fue diseñado por el presbítero licenciado José Ramírez y constaba de un sol, una luna y un brazo armado haciendo alusión al pasaje bíblico en el que Josué, en el transcurso de una batalla, detiene el Sol en lo alto.

²¹ F. Torre y Sebil, *Luzes de la Avrora, dias del Sol, en fiestas de la que es sol de los dias, y Avrora de las Luzes, Maria Santissima. Motiuadas por el nuevo indulto de Alexandro Septimo, que concede Octauas con precepto de rezo de la Inmaculada Concepcion. Celebradas por la antigua piedad del Excelentissimo Marques de Astorga y San Roman, Virrey, y Capitan General del Reyno de Valencia. A cuya proteccion las dedico el que las escribe [...], Cavallero del Abito de Calatrava, y en la voz de dicha Orden substituto del Excelentissimo Señor Marques de Aytona. Impresso en Valencia por Geronimo Vilagrasa, junto al molino de Rovella, año 1665.*

²² F. Torre y Sebil, *Reales fiestas que dispuso la noble, insigne coronada y siempre Leal Ciudad de Valencia, a honor de la milagrosa Imagen de la Virgen de los Desamparados, en la Translacion a su nueva sumptuosa Capilla. En Valencia, por Geronimo Vilagrasa, Impressor de la Ciudad, y del Santo Tribunal, junto al molino de Rovella, año 1668.*

²³ J. Rodríguez, *Sacro, y solemne novenario, publicas y luzidas Fiestas, que hizo el Real Convento de N. S. del Remedio de la Ciudad de Valencia, a sus dos Gloriosos Patriarcas San Joan de Mata, y San Felix de Valois, Fundadores de la orden de la SS. Trinidad, por la felice Declaracion, que de su antigua Santidad hizo Nuestro Santissimo Padre Alexandro VII, en Valencia, en la imprenta de Benito Macé, 1669.*

Uno de los espectáculos más sugestivos de la fiesta seiscentista en Valencia eran los torneos que organizaba la nobleza local. Estos divertimentos ecuestres se realizaban en circos dispuestos en las plazas más amplias de la ciudad y consistían en corridas de lanzas, escaramuzas fingidas, juegos de cañas, estafermos, etcétera –todos carentes de riesgo–, que los participantes realizaban divididos en cuadrillas de cuatro jinetes que competían entre sí.²⁴ Las crónicas de las fiestas valencianas suelen relatar con detalle los torneos de la nobleza, refiriendo muy brevemente el transcurrir del juego propiamente dicho y explayándose en la mención de los nobles participantes y en la descripción de sus costosos ropajes y las divisas que exhibían en el pecho. Pese a la abundancia de torneos descritos en los libros de fiestas valencianos, tan solo conocemos dos casos en los que el texto se acompaña de los grabados de las divisas. Uno de ellos se refiere al torneo que celebraron los caballeros valencianos en la plaza de Predicadores durante los festejos inmaculistas de 1665. Lógicamente, la Inmaculada se convirtió en la dama anhelada en las divisas de todos los torneantes, desplazando en esta ocasión a las jóvenes aristócratas valencianas. Ello no fue obstáculo para que los ingenios de los caballeros diseñaran complejas y enigmáticas composiciones de, en ocasiones, difícil interpretación –tanto el cuerpo como la letra–. Las diez divisas que muestra la crónica de dichos festejos inmaculistas carecen de lema, y el motivo más repetido será Cupido o Eros, en consonancia con el sentido amatorio de éstas.²⁵ Un segundo torneo con divisas tiene lugar el 25 de octubre de 1671 con motivo de la canonización de San Francisco de Borja.²⁶ En esta ocasión son siete

²⁴ Sobre los torneos seiscentistas de la nobleza valenciana véase el artículo de Pilar Pedraza, “Las fiestas de la nobleza valenciana en el siglo XVII: un ejemplo característico (1662)”, *Estudis* (Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Valencia), 6, 1977, 101-121.

²⁵ Sobre la representación del amor en la emblemática, véanse los interesantes estudios de Mario Praz, “Amor profano y amor sagrado”, en *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Siruela, 1989, pp. 99-194, y Santiago Sebastián, “Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* (Zaragoza), XXI, 1985, 5-112.

²⁶ B. Sapena, *Obsequioso elogio, plausible júbilo, que en festejo militar, dispuso el afecto con el regozijo á la felice Canonización del glorioso San Francisco de Borja, á cuya celebridad dedicó la Nobleza Valenciana vn luzido Torneo sustentado en 25. de Octubre del presente año 71. en el espa-*

las divisas reproducidas en estampas firmadas por F. Quesádez y por Gimeno.²⁷

La última serie de jeroglíficos valencianos grabados corresponden al año de 1673, compuestos para celebrar la canonización de San Luis Bertrán.²⁸ Una de las fachadas efímeras del convento de Predicadores se engalanó con diez jeroglíficos. Se trata de composiciones que presentan motivos habituales en el repertorio emblemático, como el fénix, la azucena, el pelícano o el águila.

JEROGLÍFICOS FESTIVOS EN EL REINO DE NAVARRA

El reino de Navarra, independiente hasta 1512 e incorporado ese año por las armas a la Corona de Castilla, vive a lo largo de los siglos del Barroco un contexto político delicado, que explica que las autoridades municipales del Reino promuevan en las ceremonias fúnebres de los reyes españoles composiciones donde se muestre intensamente el leal dolor del reino por el óbito real, a la vez que mantengan la identidad del antiguo territorio. El dolor de los súbditos es un tema frecuente en todas las latitudes de los dominios de la monarquía hispánica, pero se repite con inusual insistencia en las series realizadas en Pamplona a través de diversas imágenes: la alegoría de la ciudad, el león del escudo de armas

cioso Campo del llano del Real. Siendo Mantenedor el Maesse de campo Don Joseph de Borja, y Lançol, Cavallero del Abito de Montesa, Baylio de Sueca por su Religion; Page de Guion que fue de su Magestad, y aora Mayordomo de su Alteza, el Serenissimo Señor Don Juan de Austria. Dá puntual noticia vna carta, que en verso joquiserio escribe á vna Dama, Don Baltasar Sapena, Perez Arnal, y Zarçuela, Señor de Pamis, cuyo es tambien el Cartel de desafio que en la Relacion se incluye. Con licencia, en Valencia: Por Benito Macé, junto al Colegio del Patriarca, año 1671.

²⁷ Los he estudiado en Víctor Mínguez, "Emblemática y cultura caballeresca: divisas valencianas en la canonización de San Francisco de Borja en 1671", *Ars Longa. Cuadernos de Arte* (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia), 4, 1993, 65-72.

²⁸ B. Sapena y T. López de los Ríos, *Avto glorioso, festejo sagrado, con que el insigne Colegio de preclara Arte Notaria celebró la canonizacion del Señor San Luis Bertran. Dedicale a la muy noble, leal, y coronada Ciudad de Valencia.* Impreso en Valencia, por Geronimo Vilagrassa, Impressor de la Cividat, y de la Inquisicion, junto al molino de Rovella, año 1674.

local, el río Arga o directamente, la multitud de vecinos que se deshacen en llanto y proclaman su dolor.

Las investigaciones de José Javier Azanza y José Luis Molins han permitido recuperar, estudiar y exponer cinco series de jeroglíficos borbónicos diseñados para las exequias de Felipe V, de Bárbara de Braganza, María Amalia de Sajonia, Isabel de Farnesio y Carlos III en la ciudad de Pamplona.²⁹ Este hallazgo nos ha facilitado datos esenciales sobre la realización de los jeroglíficos urbanos, que hasta el momento prácticamente desconocíamos, como por ejemplo el material de que están hechos o las medidas que eran habituales. Si que conocíamos en muchos casos sus ubicaciones en el túmulo, pero también resulta interesante constatar como éstas aparecían indicadas en el reverso de los jeroglíficos, cosa que hasta ahora ignorábamos.

La primera serie de jeroglíficos navarros la componen los treinta y siete pintados por Juan de Lacalle para las exequias de Felipe V. Su estudio prueba una vez más la importancia que tuvieron las exequias de Felipe IV que se celebraron en el madrileño convento de la Encarnación casi un siglo antes, pues su crónica de exequias mencionada anteriormente se convirtió, por su calidad literaria y gráfica, en un modelo en el que inspirarse. Esta evidencia ya fue puesta de relieve hace tiempo por diversos investigadores, como Adita Allo, Steven Orso, Javier Azanza y yo mismo. Por lo tanto, la influencia del libro de exequias hispano más importante del siglo XVII sigue estando viva en la centuria siguiente, y así, en 1746 descubrimos en Pamplona jeroglíficos claramente inspirados en los de 1665, como el eclipse solar, el navío que combate las olas, la calavera coronada sobre el monte, el túmulo flanqueado por el Sol y la Luna, la mariposa abrasada en la llama, el corazón alado, el ave Fénix ardiendo en la hoguera o el águila que renueva sus plumas.

Los veinticinco jeroglíficos conservados de los treinta y ocho que decoraron el túmulo de Bárbara de Braganza en 1758, diseñados por

²⁹José Javier Azanza López y José Luis Molins Mugueta, *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005. Los jeroglíficos han sido expuestos por primera vez en noviembre-diciembre de 2009 en Pamplona, con motivo de la celebración en esta ciudad del VII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática.

fray Miguel de Corella y pintados por Juan Antonio Logroño, presentan algunos temas inusualmente originales en la reelaboración de los motivos utilizados, como por ejemplo aquel que representó al matrimonio de los reyes Fernando VI y su esposa difunta por medio de dos paquidermos y dos corazones llameantes.

Más comunes son las tres series siguientes. En la primera, los once jeroglíficos de María Amalia de Sajonia pintados por Jerónimo García, vuelven a aparecer los motivos más habituales de la cultura emblemática, como el Fénix, el eclipse solar, la flor marchita o el esqueleto. De la segunda, los treinta y ocho jeroglíficos de Isabel de Farnesio, diseñados por fray Juan Gregorio González de Asarta y pintados por Fermín Rico, se conservan nueve, y también en ellos encontramos temas vistos hasta la saciedad como el Sol que alumbra la tierra, el pelícano que alimenta sus crías y la serpiente que cambia de piel. Finalmente la última serie la componen los jeroglíficos de Carlos III, diseñados por el presbítero Ambrosio San Juan y el poeta Vicente Rodríguez de Arellano, y pintados por Juan Francisco de Santesteban. De los treinta y ocho jeroglíficos originales se conservan treinta, donde es fácil rastrear la influencia de autores como Alciato, Ripa, Cramer, Borja, Juan de Horozco, Sebastián de Covarrubias, Saavedra Fajardo y otros.

JEROLÍFICOS FESTIVOS EN EL REINO DE PORTUGAL

Los emblemas portugueses han sido estudiados por Rubem Amaral Jr.³⁰ Según este investigador la cultura emblemática arranca en este territorio con la afición de la nobleza lusitana por las divisas personales desde la dinastía de Avis. Los reyes de Portugal tuvieron empresas propias desde finales del siglo XIV, como es el caso de Afonso III, Afonso IV y Pedro I. También las marcas de impresores, como en otros países europeos, constituyeron un capítulo preemblemático en Portugal durante los siglos XV y XVI. Destaca asimismo la particularidad lusitana de decorar las fachadas de edificios eclesiásticos y civiles con amplios paneles de azulejos,

³⁰ Rubem Amaral Jr., *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*, Belgrado, 2004.



Jeroglífico de las exequias de Ma. Amalia de Sajonia, México, 1761, en Víctor Mínguez, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castello, Universitat Jaume I, 1995.

que facilitó el despliegue de series emblemáticas de contenido religioso o moral que copian literalmente grabados de libros de emblemas europeos, sobre todo en el siglo XVIII. Y no olvidemos la temprana edición de cincuenta emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco, *Discurso sobre a vida, e morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal, & outras varias Rimas* (Lisboa, 1596).³¹

Pero es también aquí finalmente la fiesta el gran espacio simbólico que favorecerá la expansión de la cultura emblemática en esta Corte. Las entradas de los reyes hispanos Felipe II y Felipe III en Lisboa en 1581 y en 1619 respectivamente, la boda de Pedro II con María Sofía Isabel de

³¹ Rubem Amaral Jr., *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*, Belgrado, 2004., pp. 63-116.



Jeroglífico, en Francisco de Prada. *Vejamen con que se afectó el regozijo del cumplimiento de años de nuestro rey, y señor D. Carlos II.* Sevilla, 1675. Biblioteca Digital de la Universidad de Sevilla.

Neoburgo en 1687 o las exequias de João V en 1750 son distintos ejemplos a lo largo de 170 años de la vigencia de la cultura simbólica y del uso de series de jeroglíficos en el contexto de la fiesta política lisboeta.

La entrada de Felipe III en Lisboa en 1619 con ocasión de celebrar Cortes que juraran al príncipe de Asturias como heredero dio lugar al recibimiento más grandioso que se había hecho hasta ese momento en esta ciudad en la Edad Moderna, y es probablemente la fiesta política más espectacular de las que tuvieron lugar en Portugal durante el Antiguo Régimen. Entre otros elementos plásticos la entrada nos ha dejado una excepcional serie de decoraciones efímeras, entre los que destacan numerosos arcos de triunfo de diseño manierista con notables influencias flamencas.³² El programa iconográfico, en palabras de Moreno Cuadro

³² Juan Bautista Lavaña, *Viaje de la Católica Real Magestad el Rei D. Felipe III N.S. al Reino de Portugal, i relación del solemne recibimiento que en él se le hizo*, Madrid, Thomás Iunti, 1622. Véase al respecto el estudio de Fernando Moreno Cuadro, "Exaltación imperial de Felipe III en las decoraciones efímeras portuguesas de 1619", *Traza y Baza*, 10, 1985, 5-65.

estaba destinado “fundamentalmente a exaltar la fama de la monarquía española por medio de imágenes simbólicas, que reflejan plásticamente la idea imperial concebida por Carlos V y presentan a Felipe III como continuador de la historia de Portugal”.³³ No se grabaron individualmente las imágenes de los jeroglíficos que decoraron los arcos, aunque sí que son mencionados en los relatos publicados de la fiesta. Pero si observamos las excelentes estampas que muestran las fachadas de los arcos triunfales podremos ver en muchas de ellas jeroglíficos decorándolas. Es el caso del Arco de los Alemanes, del Arco de los Pintores, del Arco de los Italianos, del Arco de los Oficiales de la Casa de la Moneda, del Arco de los Familiares del Santo Oficio, del Arco de los Flamencos, del Arco de los Oficiales de la Bandera de San Jorge y del Arco de los Ingleses. Todos estos jeroglíficos colgados de las arquitecturas efímeras constituyen una excelente serie de emblemas políticos urbanos, e integran a Lisboa en el atlas de las cortes europeas que hicieron de la cultura simbólica un recurso propagandístico de primer orden.³⁴

JEROGLÍFICOS FESTIVOS EN LA NUEVA ESPAÑA

La cultura emblemática es exportada desde Europa al virreinato de la Nueva España a los pocos años de producirse la Conquista. Se trata de uno más de los elementos culturales renacentistas que en estos momentos estaban en boga en Europa y que, como los restantes lenguajes artísticos europeos, de manera rápida y progresiva, fue asimilado y desarrollado por la sociedad urbana que articuló el nuevo y gigantesco territorio recién conquistado. Sin embargo, la importación no es literal, pues las propuestas artísticas traídas por los españoles fueron sometidas a un complejo proceso de mestizaje cultural que fusionó las corrientes europeas con la realidad americana y otorgó a los diversos lenguajes artísticos del barroco americano y, concretamente a la emblemática, un

³³ Fernando Moreno Cuadro, “Exaltación imperial...”, p. 7.

³⁴ Sobre la fiesta lisboeta de la Edad Moderna véase el estudio de Maria Eugénia Reis Gomes, *Contribuição para o estudo da festa em Lisboa no antigo regime*, Lisboa, Instituto Português de Ensino a Distância, 1985.

perfil propio. Y será precisamente el virreinato de la Nueva España la región americana donde la cultura emblemática alcance una difusión social mayor y una mayor personalidad.³⁵

Ya en la temprana fecha de 1559 el catafalco levantado en la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de la ciudad de México es adornado con una serie de jeroglíficos, inspirados directamente en Alciato, que sin embargo, no fueron grabados.³⁶ Pero si otras composiciones, como los jeroglíficos ideográficos pintados para la en-



Jeroglífico solar de Carlos III. Guatemala, 1789. Víctor Mínguez, *Los reyes distantes...*

³⁵ He estudiado la cultura emblemática novohispana en diversos trabajos, destacando: Víctor Mínguez, "La emblemática en la cultura novohispana", en Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, 2002, 139-166; y Víctor Mínguez, "1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana", en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, 2002, 303-315.

³⁶ Francisco Cervantes de Salazar, *Tombo Imperial*, México, 1560.

trada del virrey José Sarmiento de Valladares en la ciudad de Puebla en 1697, diseñados por el mercedario Juan de Bonilla,³⁷ o los más complejos confeccionados para la jura de Fernando VI en México en 1746.³⁸ Sin embargo, casi todos los jeroglíficos mexicanos reproducidos en estampas corresponden a series funerarias diseñadas con motivos de óbitos de los reyes y las reinas de España. Las encontramos en las siguientes relaciones: Isidro Sariñana, *Llanto de Occidente*, México, 1666; Agustín de Mora, *El Sol eclipsado*, México, s.a. –con jeroglíficos grabados por Antonio de Castro; José de Villerías, *Llanto de las estrellas*, 1725; y Carlos Cadena, *Descripcion de las Reales Exequias*, Nueva Guatemala, 1789 –ilustrada con láminas realizadas por los hermanos Diego y Gonzalo Garci-Aguirre–. Y las crónicas anónimas *Llanto de la Fama* –con jeroglíficos narrativos grabados por Eligio Morales–, *Lagrymas de la Paz*, México, 1762, –jeroglíficos grabados por Antonio Moreno–, y *Reales Exequias de la Serenissima Señora Da. Ysabel Farnesio*, 1767, –decorada con hermosos jeroglíficos pintados por el reputado Miguel Cabrera–.

Estas series constituyen uno de los capítulos más fascinantes de la historia del jeroglífico festivo. Las composiciones novohispanas, lejos de ser un triste eco de la emblemática europea, aportan muchas ideas y temas de gran interés. Los jeroglíficos solares de Carlos II, los jeroglíficos astrales de Luis I, los jeroglíficos alegóricos y sanitarios de Fernando VI, y la mayor parte de las imágenes simbólicas que nos ha dejado la fiesta barroca mexicana rivalizan ventajosamente con las series que hemos mencionado en la metrópoli. Pese a su habitual tosquedad, los jeroglíficos novohispanos grabados son lo suficientemente elocuentes, y nos permiten apreciar claramente como en ellos se dan cita y se fusionan las fuentes propias de la emblemática europea –la mitología, la historia clásica, la tradición simbólica medieval, la alegoría, la cultura popular, etcétera– con algunos elementos autóctonos.

³⁷ Vease *Arco triumphal, disceno politico, consagrado en poemas, y delineado en symbolos â la feliz entrada del Excmo. Señor D. Joseph Sarmiento de Valladares [...]*, Puebla, 1697.

³⁸ J. Gregorio de Campos y Martínez, *El iris, diadema inmortal [...]*, 1748.

JEROGLÍFICOS FESTIVOS EN EL PERÚ

El virreinato del Perú también recurrió naturalmente a la fiesta efímera como instrumento de propaganda y práctica del poder. Y muchos jero-glíficos adornaron los arcos, catafalcos y demás decoraciones que fueron levantadas para cada ocasión. Tan solo el análisis de los jero-glíficos que engalanaron el túmulo de Carlos II en la catedral de Lima en 1701 nos informa suficientemente de la importante presencia de la cultura emblemática en este territorio.³⁹ Sin embargo, ninguna serie de jero-glíficos, de las muchas que se pintaron y que conocemos porque aparecen descritas en las relaciones festivas, fue grabada.⁴⁰

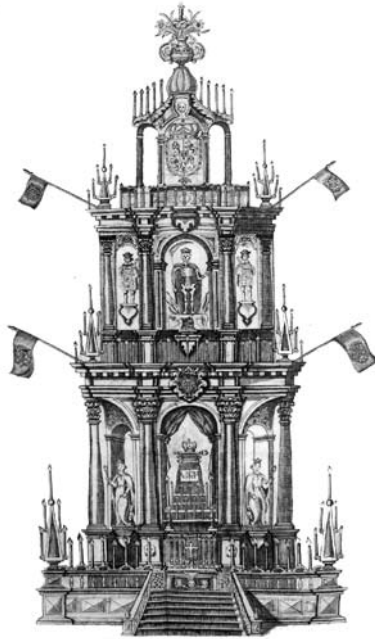
JEROGLÍFICOS FESTIVOS EN ITALIA

Las ciudades italianas integradas en las posesiones del imperio español, como por ejemplo Nápoles o Milán, y otras ciudades independientes que coyunturalmente fueron aliadas de España, como Roma o Florencia, también celebraron en sus calles y plazas los avatares más significativos de los reyes españoles, destacando entre todas las conmemoraciones las ceremonias de exequias. Y para estos teatros de la muerte fueron confeccionados numerosos jero-glíficos que hoy en día conocemos gracias a las estampas –de mejor calidad que las que he mencionado hasta el momento en España o América–, a las descripciones, o incluso a que algunas series han sobrevivido en el tiempo.

Este último es el caso de dos ciclos de pinturas funerarias encargados por los Médicis para las exequias florentinas de Felipe II (1598) y

³⁹ Víctor Mínguez, “El Fénix y la perpetuación de la realeza: el catafalco de Carlos II en la catedral de Lima en 1701”, *Millars* (Universitat Jaume I), xv, 1991, 139-152.

⁴⁰ La fiesta y la cultura emblemática del virreinato peruano ha sido estudiada por Rafael Ramos Sosa. Véase su trabajo *Arte festivo en Lima Virreinal (siglos XVI-XVII)*, España, 1992. Sobre la estampa peruana véase Ricardo Estabridis Cárdenas, *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.



Túmulo funerario en Manuel Domeco y Laboraria. *Descripción de Las Exequías Reales, que por la Serenissima Señora Doña Maria Barbara De Portugal, Reyna de España*. Granada, 1758. Biblioteca Digital de la Universidad de Sevilla.

Margarita de Austria (1612).⁴¹ Ambas series representan en imágenes diversos episodios de la trayectoria política de ambos personajes, en el primer caso insistiendo especialmente en la incorporación al imperio del reino de Portugal, y en el segundo en el viaje de la nueva reina desde Italia a la corte de Felipe III.⁴² Los funerales por Felipe II se celebraron en la basílica de San Lorenzo, por encargo del gran duque Fernando de Medici, el 12 de noviembre de 1598.⁴³ Se encargaron veinticuatro pintu-

⁴¹ Me he referido a estos jeroglíficos en Víctor Mínguez, "Matrimonio y emblemática. El rito de la *Dextrarum Iunctio* y la representación de los enlaces nupciales en la Casa de Austria", en *Emblemática e Religião*, Pamplona, Universidad de Navarra, en prensa.

⁴² *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

⁴³ Vincenzo Pitti, *Exequias de la Sacra Católica y Real Majestad del Rey de España D. Felipe*

ras monocromas, de los que se conservan trece. Se trata de pinturas al temple sobre lienzo. Las exequias por Margarita de Austria fueron promovidas por el gran duque Cosme II y tuvieron lugar el 6 de febrero de 1612, también en la iglesia de San Lorenzo.⁴⁴ De las veintiséis pinturas encargadas se han conservado veinticuatro. La crónica luctuosa de Giovanni Altoviti, *Essequie della Sacra Cattolica e Real Maesta di Margherita D'Austria Regina di Spagna* (Firenze, 1612), viene ilustrada con una serie de estampas grabadas por Antonio Tempesta, Raphael Schiainozzi y Jacques Callot, algunas de las cuales representan otros tantos pasajes de la vida de la reina fallecida copiando con algunas variaciones los cuadros colgados en la nave central de la florentina iglesia de San Lorenzo.

De entre las diversas series de jeroglíficos italianos que fueron reproducidos en estampas sobresalen los confeccionados para las exequias napolitanas de Felipe IV en 1666.⁴⁵ No solo los jeroglíficos: todo el aparato efímero dio pie a una espectacular escenografía que desarrolló un programa iconográfico de gran coherencia simbólica y que hoy en día podemos visualizar porque la crónica de fiestas escrita por M. Marciano, *Pompe Funebri dell'Univervo Nella Morte di Filippo quarto il Grande Re delle Spagne, monarca catholico, celebrate in Napoli* (Nápoles, 1666), fue ilustrada con más de sesenta estampas de gran calidad. Las exequias tuvieron lugar el día 18 de febrero de 1666 en la iglesia de Santa Clara. El adorno fúnebre se desplegó por el atrio y el templo, y fue realizado, entre otros, por el pintor y decorador Luca Giordano. El discurso simbólico, de temática astrológica, se desplegó en el atrio –con alegorías de los cuatro elementos y una escultura ecuestre de Felipe IV–, la fachada –los siete planetas–, el catafalco, construido por el ingeniero Francesco Antonio Picchiatti –ríos, montes, reinos, continentes, provincias, etcétera– y la nave, cubierta por completo de paños negros, de los que colgaban sesenta jeroglíficos representando a las constelaciones. Se agruparon en seis categorías: leones, águilas, mons-

de Austria celebradas por el Serenísimo D. Fernando de Médicis Gran Duque de Toscana en la Ciudad de Florencia, 1598.

⁴⁴ Giovanni Altoviti, *Exequias de la Sacra Católica y Real Majestad de Margarita de Austria Reina de España Celebradas por el Serenísimo D. Cosme II, Gran Duque de Toscana IIII*, Florencia, 1612.

⁴⁵ Víctor Mínguez, "Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinástica a través de un programa astrológico", *Ars Longa* 2, 1991, 53-62.

truos marinos, dragones, genios guerreros, y lazos o uniones. Todos presentaban una estructura similar: en la parte superior aparecía el retrato figurado de la constelación, en función de la disposición de sus estrellas. Bajo el retrato se hallaba una guirnalda de palmas y cipreses, en la que se descubrían principalmente el nombre de la constelación, el anverso y reverso de una medalla y dos empresas. El anverso de la medalla mostraba la efigie de un insigne personaje de la dinastía austriaca, escogido por alguna analogía con la constelación, sirviendo ésta de cuerpo al correspondiente reverso. De las dos empresas, una correspondía al príncipe efigiado; la otra al monarca difunto. Finalmente, otros objetos que se repetían en determinadas constelaciones, hacían referencia a la categoría, de las mencionadas anteriormente, a la que pertenece la correspondiente constelación. En el interior de la orla se podía leer una loa a Felipe IV. Son pues emblemas complejos, en los que un jeroglífico mayor engloba varios menores. Los diversos motivos emblemáticos –animalísticos, mitológicos, alegóricos, etcétera– representan a los distintos miembros de la dinastía austriaca, conectados por lazos de sangre con Felipe IV, Sol indiscutible de este universo de héroes. Los motivos iconográficos que figuran en las empresas son los habituales en los repertorios de emblemas y divisas: animalísticos –relacionados con el nombre de la constelación: abeja, fénix, cuervo, lobo, camaleón...–, mitológicos –representaciones figuradas de las constelaciones clásicas: Casiopea, Prometeo, Hércules...– símbolos heráldicos y militares –águilas, orbes, trompetas, espadas, leones, coronas...–, e incluso alguno alegórico –Fortuna–. Unos y otros sirven para representar simbólicamente a los condes, reyes y emperadores de la dinastía austriaca–.

Ya unos años antes en Nápoles se había publicado un curioso libro de emblemas que también podemos vincular al universo del jeroglífico festivo, pues recoge los jeroglíficos que adornaron la puerta, paredes, y patio de la Universidad de esta urbe en 1649. El 7 de julio de 1647 se había iniciado una rebelión popular en Nápoles contra la dominación española, que fue aplastada por el virrey Iñigo Vélez de Guevara. En 1650 la Universidad de Nápoles homenajea al virrey victorioso por medio de un original libro de emblemas, el *Theatrum Omnium Scientiarum*. La obra contiene veintinueve emblemas, veinticinco empresas –llamadas frenoesquemas– y nueve alegorías. Este corpus de imágenes simbólicas, algunas de gran belleza plástica, construye una interesante apoteosis

política que representa en composiciones jeroglíficas diversas máximas y reflexiones. Su lectura y análisis es de gran interés pues diversas fuentes bíblicas, clásicas y medievales –Filostrato, Plinio, Plutarco, San Isidoro, Eliano, Homero, Clemente, Aristóteles...– dan pie a medio centenar de composiciones simbólicas con un variado repertorio de motivos –botánicos, animalísticos, históricos, mitológicos y paisajísticos– que superando los lugares comunes de la literatura emblemática nos ofrecen atractivas composiciones no exentas de originalidad.⁴⁶

También es muy interesante la serie emblemática que decoró la iglesia mayor de Palermo en 1689 con ocasión de las exequias por la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II.⁴⁷ Las promovió el duque de Uceda, virrey y capitán general del reino de Sicilia. La decoración del templo y del propio catafalco desarrolló un programa iconográfico territorial mostrando las ciudades, reinos y continentes que integraban la monarquía. Cada ciudad y territorio aparecía representado por una alegoría, un escudo de armas y un jeroglífico. Ya en la fachada del templo, totalmente enlutadas, aparecían Sicilia y Palermo. La nave de la iglesia, igualmente enlutada, se adornó con las composiciones referidas a Europa, Asia, África, América, Castilla, León, Aragón, Andalucía, Granada, Galicia, Vizcaya, Navarra, Cataluña, Valencia, Murcia, Asturias, Cerdeña y Nápoles. El catafalco, obra del ingeniero real Escipión Basta, mostraba mediante numerosas alegorías, las virtudes de la reina difunta. La serie jeroglífica grabada la constituyen veinte emblemas en los que aparecen motivos astrales, animalísticos, botánicos, mitológicos y heráldicos principalmente.⁴⁸

⁴⁶ Véase Rafael García Mahiques, Víctor Mínguez y Vicent Zuriaga, “*Theatrum omnium scientiarum* (Nápoles, 1650)”, en *Florilegio de estudios de emblemática. A florilegium of studies on emblematics*, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, 399-410.

⁴⁷ Tuve ocasión de estudiar la serie de emblemas territoriales de Palermo en mi tesis doctoral, *Las virtudes emblemáticas del Príncipe. Arte e ideología durante el reinado de los últimos austrias*, Valencia, 1990. También fue estudiada posteriormente por Santiago Sebastián en “La imagen alegórico-emblemática de los lugares geográficos: el catafalco de María de Borbón”, *Ars Longa*, Valencia, 4, 1993, 47-57.

⁴⁸ F. de Montalvo, *Noticias fúnebres de las Magestvosas Exequias que hizo la felicísima ciudad de Palermo [...] en la muerte de Maria Luisa de Borbon*, Palermo, 1689.

UN IMPERIO SIMBÓLICO

Todas estas imágenes simbólicas que colgaron de las decoraciones efímeras en las calles, plazas y templos de las ciudades y villas europeas y americanas vinculadas a la monarquía hispánica, y que son solo unos pocos ejemplos de las decenas de miles de jeroglíficos festivos que se diseñaron –no olvidemos que la gran mayoría de los jeroglíficos nunca fueron representados en estampas–, convirtieron el gigantesco imperio español en un espacio urbano simbólico, en el que la cultura emblemática se convirtió como decía al principio en un soberbio aparato persuasivo y propagandístico.

Los jeroglíficos festivos, en el contexto de la fiesta renacentista y barroca, representan la divulgación de la cultura emblemática a la amplia sociedad urbana. Los enigmas renacentistas, concebidos inicialmente para la elite intelectual, se popularizan así en el marco de una sociedad entusiasmada por la metáfora y el concepto, el símbolo y la alegoría. Esta popularización de la emblemática será promovida por los círculos de poder, que aprovecharán la irresistible atracción que produce el acertijo para transmitir la ideología propia del Estado absoluto y de la Iglesia católica.

El vecino de Nápoles, de Palermo o de Florencia, de México o Lima, de Lisboa o Pamplona, de Sevilla, de Valencia o de Madrid, o de cualquiera de las centenares de poblaciones repartidas por todos los territorios del imperio, contempló en la proximidad de su casa y una y otra vez, a lo largo de toda su vida, telas pintadas en las que imágenes y palabras combinadas proclamaban las excelencias de un monarca, de un virrey o de un santo. Y pese a las distintas realidades culturales, geográficas y sociales de una monarquía que se definía asimismo como universal, los mismos motivos jeroglíficos –el Sol, el Fénix, el águila, el león, el navío, la mariposa, la Luna, etcétera– procedentes de un lenguaje internacional surgido en la Italia del Renacimiento, invadieron los espacios públicos de las ciudades aleccionando a sus habitantes en su lealtad al poder político y religioso. Y durante trescientos años, esta estrategia funcionó.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL JR., R., *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*, Belgrado, 2004.
- AZANZA LÓPEZ, J.J., y J.L. MOLINS MUGUETA, *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005.
- CHAPARRO, C., J.J. GARCÍA, J. ROSO, y J. UREÑA (eds.), *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2008.
- CUADRIELLO, J. (dir.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994.
- DE LA MAZA, F., *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1946.
- ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994.
- FAGIOLO, M., y M.L. MADONNA (eds.), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, Gangemi Editore, 1985.
- GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.
- GARCÍA MAHIQUES, R., y V.F. ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, España, Generalitat Valenciana, 2008.
- Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, España, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- LOBATO, M.L. y B.J. GARCÍA GARCÍA (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, España, Junta de Castilla y León, 2003.
- LÓPEZ POZA, S. (ed.), *La fiesta*, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.
- MARAVALL, J.A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.
- MÍNGUEZ, V., *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I-Diputación de Castellón, 1995.
- _____, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1997.
- _____, (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2000.

- _____, *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2001.
- _____, (ed.), *Visiones de la Monarquía Hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2006.
- MORALES, A. (dir.), *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2002.
- MORALES FOLGUERA, J.M., *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, España, Junta de Andalucía, 1991.
- ORSO, S., *Art and death at the spanish habsburg court. The royal exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- PEDRAZA, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982.
- PÉREZ H. (ed.), *La fiesta en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1999.
- PÉREZ MARTÍNEZ, H., y B. SKINFILL NOGAL (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, CONACYT, 2002.
- PIZARRO GÓMEZ, F.J., *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid, Encuentro, 1999.
- PRAZ, M., *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Siruela, 1989.
- RAMOS SOSA, R., *Arte festivo en Lima Virreinal (siglos XVI-XVII)*, España, Junta de Andalucía, 1992.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., y E. GALINDO BLASCO, *Política y fiesta en el barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- SEBASTIÁN, S., *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, 1990.
- _____, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Azabache, 1992.
- _____, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- SKINFILL NOGAL, B. y E.GÓMEZ BRAVO (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora, El Colegio de Michoacán, CONACYT, 2002.
- TORRIONE, M. (ed.), *España Festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000.
- VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 21 de abril de 2009

FECHA DE ACEPTACIÓN Y RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 24 de septiembre de 2009