

HUMANISMO Y ARTE EFIMERO: LA CANONIZACION DE SAN FERNANDO

Fernando Moreno Cuadro

INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizamos las obras erigidas en la catedral hispalense, en 1671, para conmemorar la canonización de San Fernando.

La importancia de las fiestas fernandinas en Sevilla y el creciente interés por la arquitectura efímera en los últimos años ha motivado diversos estudios sobre ellas, pero nunca se han estudiado desde el punto de vista que aquí presentamos, analizando las relaciones de contenido entre arte y textos literarios y profundizando en su mensaje ideológico. Para ello ha sido necesario un estudio integral de las obras aplicando el método propugnado por Panofsky.

El presente trabajo es un intento de superar la pantalla de las formas introduciéndonos en los significados y acercándonos a la cultura sevillana del Siglo de Oro. Por ello, hemos centrado nuestro estudio en la interrelación de arte y literatura, que presupone como punto inicial de partida un análisis exhaustivo de las decoraciones efímeras para poder establecer los paralelismos y relaciones con los textos literarios en que se basan.

Fuentes imprescindibles para su estudio son las narraciones artístico-literarias de la fiesta. Sobre las fiestas fernandinas en Sevilla contamos con la obra de Fernando de la Torre Farfán: *Fiesta de la Santa Iglesia de Seuilla Al Culto, nueuamente concedido Al Señor Rey San FERNANDO III de Castilla y León* (Sevilla, 1671), una de las más densas de todas cuantas he consultado, completándose, además, con ilustrativos grabados que fueron plagiados —como indicó A. de la Banda— por Gaspar y Philibert Bouttats para el libro de Daniel Papembroeck's: *Acta vitae S. Ferdinandi, regis Castellae et Legionis, eius nominis tertii, cum postuma illius gloria, et historia Crucis Caravacanae, eodem quo ipse natus est anno MCXCVIII caeli-*



Torre Farfán: *Fiestas de la S. Iglesia de Sevilla* (1671)

tus adlatae ex Latinis ac Hispanicis Coaevorum scriptis collecta, varieque illustrata (Amberes, 1684).

Las relaciones de fiestas describen minuciosamente las decoraciones realizadas, incluyendo los textos y los motes latinos que acompañaban a las imágenes. Obtenidas las descripciones, nuestro estudio se inició analizando individualmente cada una de las pinturas, esculturas y jeroglíficos que formaban las decoraciones sevillanas, buscando sus fuentes iconográficas y traduciendo los numerosos textos latinos que las completaban para llegar a obtener el mensaje simbólico de cada uno de ellos. Estas letrillas y motes latinos que completaban las obras son elementos de capital importancia para el estudio del arte efímero y extrañamente se suelen soslayar, quizás por pensar que pertenecen al campo de la literatura, sin considerar que forman parte de la obra de arte y que son la explicación que el artista o el mentor hace de la imagen representada. El estudio profundo de estos motes es extraordinariamente importante, no sólo porque su traducción nos ayuda a comprender el significado de la imagen, sino también y fundamentalmente porque rastreando su origen se llega, en muchos casos, a las fuentes iconográficas de la obra o al menos a una de las utilizadas, ya que son frecuentes —como veremos en diversas ocasiones a lo largo de nuestro trabajo— las combinaciones. Una de las más llamativas es la que aparece en un jeroglífico que aúna la representación de la Paz Mesiánica (*Isaías*, 65) con la llegada, anunciada por Virgilio, del niño que regirá con las virtudes patrias la sosegada redondez de la tierra, basándose en la relación que desde la Edad Media se había realizado entre la *Biblia* y la Egloga cuarta de las *Bucólicas*.

Será la literatura, a través de los textos que acompañan las imágenes, la que explicará muchas obras. En uno de los jeroglíficos que analizamos y que muestra cómo Fernando III ha entrado en las filas de los bienaventurados, encontramos un extraño dístico latino «Lilia Syderibus splendet; quae nigra fuere/saxa,manent,nivei,candida,floris ope», que traducimos: los lirios brillan entre los astros; las piedras que fueron negras, se tornan deslumbrantes gracias a una flor nívea. La imagen y el texto, un tanto chocante, parecen inconexos, tan sólo la localización de la fuente literaria que sirvió de inspiración nos puede aclarar la obra. En este caso, como veremos más adelante, se recurrió a la *Divina Comedia*, a la descripción del Empíreo, donde Dante vio un río del que salían chispas (piedras

negras, en el dístico sevillano) las cuales posándose sobre flores se convertían en piedras preciosas (deslumbrantes, en Sevilla) que volvían al cauce, el cual se convirtió en una flor donde se sentaban los bienaventurados.

De esta manera, analizando las imágenes por separado, obtenemos el significado de cada una de ellas, indispensable para llegar a comprender la relación de unas con otras y aprehender el programa iconológico del conjunto. Una vez alcanzado éste, el siguiente paso que nos propusimos fue llegar a conocer las fuentes literarias que sirvieron de amplia base para las decoraciones. Los dos puntos más importantes de éstas, ya que englobaban la casi totalidad de las obras, son mostrar cómo Fernando III alcanzó la gloria y representar al monarca como el «Rex Christianissimus» que trajo la «Pax Christiana», para lo cual —como intentaremos sustentar en las páginas que siguen— se recurrió a la *Divina Comedia* y a la *Monarquía* de Dante. La relación que presenta el paraíso dantesco con la montaña erigida por la canonización de San Fernando en el Patio de los Naranjos de la catedral hispalense y el paralelismo que presenta el mensaje ideológico de buena parte de las decoraciones sevillanas con el principio dinámico que informa la *Monarquía* nos ha llevado a esta conclusión.

Evidentemente, no se da en todas las decoraciones una reproducción del texto literario, aunque parte de él completa —como hemos indicado— y sirve de mote a las imágenes. Ello no resulta extraño, ya que hay que tener en cuenta que los artistas y mentores del barroco usaban un amplio repertorio de fuentes combinándolas y en Sevilla podemos apreciar cómo el contenido de las obras de Dante se combina con Virgilio, la *Biblia*, Ripa y la literatura emblemática.

Las referencias virgilianas son usuales en todo el siglo xvii y en el caso concreto que nos ocupa no podemos olvidar que Virgilio fue la guía de Dante por el Infierno y el Purgatorio de la *Divina Comedia*, donde se encuentran incorporados versos virgilianos, siendo precisamente algunos de estos versos clásicos recogidos por Dante los que se utilizan como mote en las decoraciones sevillanas.

No podía faltar tampoco la incursión de elementos de la literatura emblemática, con la corriente apologética que se desarrolló en el Siglo de Oro partiendo de Virgilio, ni del repertorio iconográfico más usado en toda la centuria, la *Iconología* de Ripa, y por supuesto la *Biblia* a la que se recurre como «pri-

mera fuente» y que explica muchas decoraciones importantes, como las alegorías de la prosperidad, la oración, la milicia y la victoria que aparecen en el Triunfo hispalense y que representan los hechos llevados a cabo por Fernando III, recurriendo a la «Nueva Colección Yahvista» que completó el *Salterio*.

Con objeto de que las fiestas fernandinas se sitúen en el contexto adecuado, hemos creído oportuno comenzar el trabajo ofreciendo una visión general de la arquitectura efímera del siglo xvii español.

LA ARQUITECTURA EFÍMERA DEL SIGLO XVII

Se denomina arquitectura efímera al conjunto de obras que se levantaban con motivo de las celebraciones públicas y que, una vez transcurridas éstas, se desmontaban y desaparecían, quedando como único recuerdo de ellas farragosas descripciones literarias, en la mayoría de los casos, y grabados que ocasionalmente acompañaban esos textos literarios.

Esta concreta definición puede servir para explicar lo que es la arquitectura efímera, pero resulta incompleta y parcial como la mayoría de las definiciones que quieran aprehender lo que es la arquitectura efímera con pocas palabras. Un fenómeno histórico-artístico tan amplio como éste sólo se puede intentar explicar con mucha tinta y, aún así, siempre será susceptible de matizaciones.

Nosotros nos inclinamos a considerar la arquitectura efímera como la manifestación más compleja de la integración de las artes en nuestro Siglo de Oro, ya que las obras efímeras aparecen, generalmente, como coordinadoras de las demás artes: escultura, pintura y literatura, que completa la obra de arte matizando su significado simbólico. De esta manera la arquitectura efímera se convierte en el sostén de esas esculturas y pinturas y de sus respectivos mensajes, y es ella la que nos ofrece un mensaje global. Por ello, podemos considerar las obras efímeras como símbolos aglutinantes de otros símbolos menores, como obras parlantes.

Por otro lado, teniendo presente las aportaciones que las decoraciones efímeras ofrecen a la iconografía y al movimiento constructivo general de la centuria, y viceversa —en los aspectos iconográficos—, donde se puede constatar cómo las imágenes y símbolos que se habían convertido en patrimonio

común del Siglo de Oro aparecen en ellas, las obras efímeras se muestran como las manifestaciones artísticas más vivas del arte español y uno de los exponentes más claros de la Cultura Barroca, ya que sus imágenes son portadoras de ideas.

En la obra efímera se pueden distinguir tres aspectos diferentes y complementarios: un simbolismo inherente, lo que se percibe por los sentidos y un mensaje incorporado que viene dado por la conjunción de imágenes y textos.

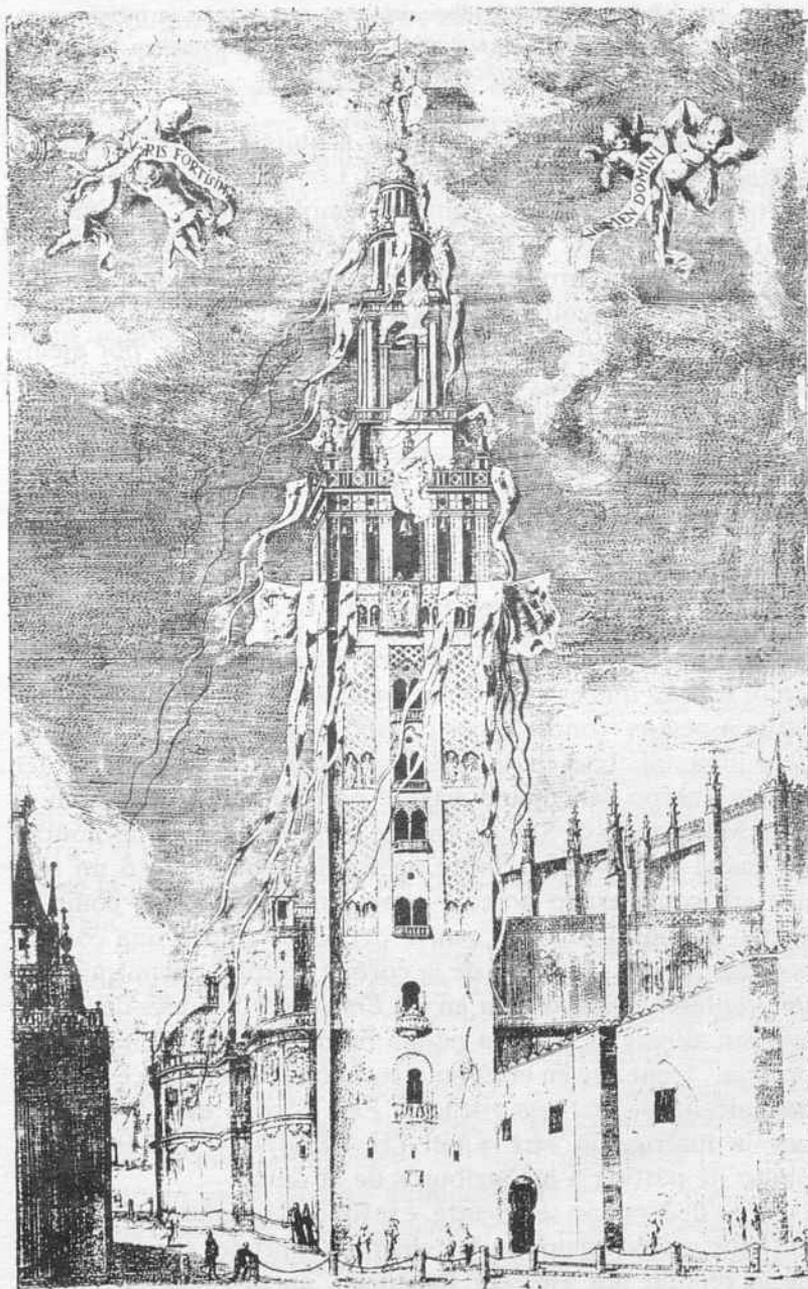
Inseparable de la obra efímera es el simbolismo de centro.¹ Ellas acaparan, casi de manera exclusiva, la atención de los participantes en la fiesta; son, por unos instantes —pienso, por ejemplo, en un arco de triunfo erigido para recibir a un monarca y en un altar levantado en el itinerario de una procesión realizada para celebrar una canonización— o quizás durante algún tiempo más —recuérdense las celebraciones de exequias—, el «ombligo del mundo», pero no son sólo el centro preponderante del mundo, sino también representaciones simbólicas de él, es decir, microcosmos.

Conocido es que el universo puede estar representado por una montaña, la montaña primordial que surge del caos y se convierte en «axis mundi» y escala el cielo, valga como ejemplo las pirámides.² En los monumentos efímeros podemos encontrar este sentido reproductor, propio de la religiosidad antigua, que el cristianismo ha dignificado. A este respecto, es muy expresivo el texto de Alexo Morales cuando explica el sentido del túmulo erigido a Felipe III en la Iglesia Mayor de Loja:

«Entre los grandiosos túmulos, y funerales teatros en que la antigüedad otro tiempo solía representar las lamentables tragedias de las muertes de los reyes; el más vistoso, a mi ver, fue el de Alexandro Severo, César y Monarca Romano, porque según pinta Piero y toca más despacio Herodiano, era hecho de tres cuerpos, y en forma piramidal, como que era escala del cielo, por donde subía allá el César. Tenía demás desto en sus ángulos, urnas, pirámides, y obeliscos, para dezir lo mortal e inmortal del Príncipe muerto, porque las urnas (que son depósitos de ceniza) dizen su mortalidad; (que son mortales los Reyes, y se resuelven también en ceniza: Sum ego et mortalis homo) las pirámides y obeliscos, que son sus puntas, despuntan hacia la esfera del cielo, dezian la inmortalidad del alma que se crió para allá, y demás desto, dezianlo todas las letras, y hieroglíficos, de que estaba sembrado el túmulo, y todo era artificioso, y digno de tal Magestad... Este túmulo gentil (aunque en piedad cristiano) tenemos presente oy, donde esta noble ciudad

¹ Sobre la aplicación de este principio a los túmulos, véase F. REVILLA: *Quince cuestiones de Historia psico-social del Arte*, Ed. R. M., Barcelona, 1978, p. 143.

² Véase G. CHAMPEAUX: *Introduction au monde des symboles*, Ed. Zodiaque, 1972, pp. 166 ss.



Aspecto de la Giralda; grabado de Arteaga en el libro de Farfán citado

representa la tragedia lamentable de la muerte de su Rey el gran Filipo Tercero. Tan grandioso es como le veis y tan semejante a essotro, que parece casi el mismo, aunque mejorado en todo; porque aunque la disposición en casi todo es la misma, pero son más vivos los símbolos, y su significado mejor»,³ se refiere a un programa escatológico cristiano.

El carácter reproductor de la arquitectura permanente⁴ persiste en la arquitectura efímera. Los túmulos que adoptan la forma de templo son, como el templo pétreo, una imagen del cielo que acoge al difunto, pudiéndose considerar con el mismo carácter reproductor los túmulos en forma de baldaquino e incluso elementos aislados de una obra que mantienen un sentido representativo independiente del conjunto, por ejemplo, la cúpula —imagen de la bóveda celeste— que suele aparecer cubriendo el primer nivel (la tierra, donde se encuentra la tumba) de los túmulos con varios cuerpos decrecientes, donde se hace patente el simbolismo ascensional matizado generalmente por los distintos niveles iconográficos, que denotan un programa escatológico cuya lectura se realiza de abajo hacia arriba.

Las cubiertas de las obras efímeras son sumamente interesantes en este sentido, ya que encontramos en ellas algunas decoraciones que evocan la representación del cosmos junto a otros aspectos iconográficos de tipo escatológico y de exaltación imperial. Una de las más interesantes es la cubierta del primer cuerpo del túmulo erigido por Gómez de Mora, en el Real Monasterio de San Jerónimo, de Madrid, para las honras de Isabel de Borbón.⁵ Sobre un fondo azul se pintó un sol, que era considerado no sólo como un planeta, sino como el centro del cosmos. En el centro del sol se colocó una corona con dos palmas, símbolo de la corona eterna,⁶ encontrándose una representación similar en los *Emblemas Morales* de Covarrubias, donde aparece la palma coronada como símbolo de premio,⁷ igual que en el túmulo real donde la corona es el premio alcanzado por sus virtudes. Esta corona estaba rodeada por la inscripción «ELISABETH REGINA» que servía de punto de partida a los atributos de la reina.

Una decoración semejante, e influida probablemente por la anterior, encontramos en la cubierta del primer cuerpo del túmulo erigido por Herrera Barnuevo, en la Encarnación, de Madrid, para las honras de Felipe IV.⁸ La cubierta era plana y fingía ser una cúpula sobre pechinas. En el centro de ella se

³ ALEXO DE MORALES: *Oración Fvnebre Hecha en las Reales obsequias que la Ciudad de Loxa celebró por la Magestad Real del Católico Monarca Philipo III. difunto su Rey y Señor, en 13 de mayo de 1621*, en Granada, por Martín Fernández Zambrano, 1621, pp. 1 ss.

⁴ Tratado entre otros por HANS SEDLMAYR: *Epocas y Obras artísticas*, Ed. Rialp, Madrid, 1965, t. II, pp. 206 ss.

⁵ La descripción de estas exequias está recogida por GREGORIO PEDROSA en su libro: *Pompa Fvneral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el Real Convento de S. Gerónimo de la Villa de Madrid*, Madrid, Diego de la Carrera, 1645 (cit. por P. Dávila Fernández: *Los Sermones y el Arte*, p. 167). La narración de las exequias de G. PEDROSA sólo cita a Gómez de Mora (fol. 18v); el resto de los artistas que intervinieron en la realización de las obras los conocemos por la documentación conservada en el Archivo General de Simancas, que fue publicada por J. M.^a Azcárate: *Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV*, B.S.A.A.V., t. 28, 1962, pp. 292-3. La pintura corrió a cargo de Julio César Semín, Félix Castelló, Domingo Yanguas, Gregorio Félix y Juan Bautista Sánchez.

⁶ G. PEDROSA: *Op. cit.*, fol. 27v.

⁷ S. COVARRUBIAS: *Emblemas Morales*, Madrid, 1610, centuria III, emblema 41. Hemos consultado la edición de «Fundación Universitaria Española», Madrid, 1978.

⁸ Véase A. BONET CORREA: *El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos-baldaquinos del barroco español*, en «Archivo Español de Arte», t. 34, 1961, pp. 285 ss.

⁹ HANS SEDLMAYR: *Epocas y Obras artísticas*, Ed. Rialp, Madrid, 1965, t. II, p. 249.

¹⁰ JUAN BAUTISTA LAVAÑA: *Viage de la Cathólica Real Magestad del Rei D. Felipe III N.S. al Reino de Portugal, i relación del solemne recibimiento que en él se le hizo*, Madrid, 1622, ff. 16 ss. JUAN SARDINA MIMOSO: *Relación de la Real Tragicomedia con que los Padres de la Compañía de Jesús, en su Colegio de San Andrés de Lisboa, recibieron a la Magestad Católica del Rey Felipe II de Portugal, y de su entrada en este Reino, con que se hizo en las Villas y Ciudades en que entró*, Lisboa, 1620, ff. 136r ss.

¹¹ ANDRÉS SÁNCHEZ DE ESPEJO: *Relación Historial de las Exequias, Tymulos, y Pompa Fvneral que el Arçobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor y Ciudad de Granada hizieron en las Honras de la Reyna Nuestra Señora doña Isabel de Borbón, en diez las de la Santa Yglesia, y en catorce de Diziembre las de la Ciudad. Año de mil seyscientos y quarenta y quatro*, Granada, 1645.

pintó una cruz con las armas de Castilla y León, bordeadas por la inscripción «PHILIPUS IV HISPANIARUM REX» que servía de punto de partida a una serie de frases bíblicas relativas al rey. Esta forma estrellada está simbolizando al sol, centro del cosmos y símbolo del rey en el siglo XVII, cuando surge, según Sedlmayr, la «reaparición de una pretensión antiquísima helenística y romana, de semejanza al sol, es decir, el símbolo del hombre divino elevado a Dios».⁹ En este sentido son muy expresivas algunas de las frases que a modo de rayos configuraban la decoración de la cubierta: «Sol cognovit occasum suum» (el sol conoció su ocaso), «Xptus.perducat eum in vitam aeternam» (Cristo le condujo a la vida eterna) y «Anima illius cum ipso delectabitur» (su alma se deleitará con El), reflejando la muerte del rey, el sol, su nacimiento a la verdadera vida y su elevación a Dios. El sol es un símbolo real, pero también es un símbolo imperial, ya que representa al rey-sol que domina el orbe. Corroborando esta idea tenemos una de las frases a las que hemos aludido «Ex augusto deposuit imperio» (le depuso del imperio augusto).

En este orden de ideas, donde encontramos al rey como centro del universo rigiendo el cosmos, destaca la cubierta del tetrapilono que los Hombres de Negocios de Lisboa erigieron en 1619 para recibir a Felipe III.¹⁰ El centro de esta cubierta estaba ocupado por la alegoría de la potencia, representando al monarca; ante ella Marte y Neptuno ofreciéndole su espada y su tridente respectivamente, simbolizando la sumisión de la tierra y el mar al monarca. Subrayando esta idea, en los ángulos de la cubierta aparecían los cuatro elementos del universo postrándose ante Felipe III.

Los cuatro elementos que componen el universo también aparecen, aunque con un carácter distinto, en la cubierta del túmulo de Isabel de Borbón construido en la catedral de Granada por Miguel Guerrero,¹¹ una de las representaciones más conseguidas de la arquitectura efímera —a nuestro parecer— por las sutilezas simbólicas empleadas, que no son demasiado frecuentes en los túmulos reales del siglo XVII. En el centro se representó un sol en su cenit iluminando el féretro y los cuatro elementos cósmicos, perfectamente orientados en la dirección de los cuatro puntos cardinales. Se completaba la decoración con la representación de cuatro ángeles que «estaban como impidiendo lo malévolo que inspiraban los cuatro elementos». Bordeando el sol se puso la inscripción «Soloritur, occidit in

locum suum reuertitur, ibique renacens», con el sentido «Pasa una generación y viene otra, pero la tierra es siempre la misma. Sale el sol, se pone el sol y se apresura a llegar al lugar de donde vuelve a nacer», pertenecientes a las consideraciones preliminares del *Eclesiastés* (1,4-5) sobre la idea de que el hombre pasa mientras la tierra y los elementos de la naturaleza permanecen; en esta línea se justifica la aparición de los cuatro elementos cósmicos. Se trata, pues, de una alegoría de la vanidad de la vida en torno a la idea central de que las generaciones humanas pasan mientras que las cosas y los elementos permanecen. Resta aún por comentar el sentido de los ángeles que estaban en los ángulos del techo impidiendo lo malévolos de los elementos. Para llegar a su significado tenemos que recurrir a San Pablo cuando habla de las dos situaciones religiosas de la humanidad «Digo yo, pues: Mientras el heredero es menor, siendo dueño de todo, no difiere del siervo, sino que está bajo tutores y curadores hasta la fecha señalada por el padre. De igual modo nosotros: mientras fuimos niños vivíamos en servidumbre bajo los elementos del mundo; más al llegar la plenitud de los tiempos envió Dios a su Hijo, nacido bajo la Ley, para redimir a los que estaban bajo la Ley, para que recibiésemos la adopción filial» (*Gálatas* 4,1-5). San Pablo caracteriza a la primera época religiosa de la humanidad por ser niños y vivir en servidumbre bajo los elementos del mundo, y el paso a una nueva época se dará cuando el Padre envíe a su Hijo; parece que San Pablo se refiere en este pasaje a la influencia de los astros y de las fuerzas cósmicas que tanta importancia tuvieron en la vida religiosa de los antiguos, que las consideraban regidas por potencias supraterrrestres; en este sentido el mismo San Pablo escribe a los *Colosenses* 2,20: «Pues si con Cristo estáis muertos a los elementos del mundo, ¿por qué, como si vivieseis en el mundo, os dejáis subyugar?» Por todo lo expuesto, pensamos que esta decoración tiene un doble mensaje: de un lado muestra el desengaño de la vanidad de la vida, de la efímera existencia frente a la inmutabilidad de los elementos del mundo; de otro lado muestra el desengaño de los malévolos elementos del mundo de los que hay que liberarse para entrar en el Orden Nuevo y gozar de Dios, así podemos aproximarnos al sentido de los ángeles, seres intermedios entre Dios y el hombre o mundo.

Junto al carácter reproductor, otro aspecto de las obras provisionales que siempre nos llamó poderosamente la aten-

¹² DIEGO LOZANO: *Gloriosos Trivnfos, Solemnes Fiestas, y panegíricos sagrados, en la Canonización de la estática, y prodigiosa Virgen Santa María Magdalena de Pazzis, florentina, religiosa carmelita observante. Qve con solemne pompa consagró a sv cvlto sv convento de nuestra Señora del Carmen de antigua observancia de Madrid a los 22 de Septiembre de 1669*, Madrid, 1672.

¹³ En «Diwan», 5-6, Zaragoza, 1979. Con una abundante bibliografía sobre el tema.

¹⁴ J. GONZÁLEZ VARELA: *Pyra Religiosa, Mausoleo Sacro, Pompa Fúnebre que la muy Santa Iglesia Primada de las Españas erigió... a Su alteza el Serenísimo Cardenal Infante administrador perpetuo del Arzobispado de Toledo, Primado de las Españas, Don Fernando de Austria*, Madrid, 1642, p. 5.

ción fue el de su escasa duración: ¿cómo grandiosas, costosas y elaboradas obras estaban destinadas a desaparecer desde sus mismos inicios?; se construían, diríamos hoy con el sentido práctico que caracteriza nuestra cultura, para nada. Pero esas obras que no tendían a lo imperecedero, fin perseguido por toda arquitectura, vienen a ser el exponente, son en sí mismas un símbolo de la festividad que motivó su erección y que duraba simplemente unos días. Muy interesante es el comentario de Diego Lozano cuando explica la celebración de la canonización de Santa María Magdalena de Pazzis en Madrid: la fiesta fue muy seguida a la realizada por la canonización de San Pedro Alcántara, lo que motivó que algunas órdenes religiosas de la Corte no participaran en ella por problemas económicos.¹² Parece, pues, que no «se hace fiesta» si no se erigen arquitecturas efímeras, aunque esto deba entenderse en un sentido amplio, ya que las manifestaciones festivas ofrecen diversos aspectos. La relación entre ambas es de sobra conocida, así como la importancia de la fiesta barroca, cuyo estudio ha sido magistralmente abordado por Bonet Correa en su enjundioso artículo *La fiesta barroca como práctica del poder*.¹³

Las decoraciones efímeras no son solamente la parte artística de la fiesta, sino que también participan del simbolismo de ella ya que son, y no creo exagerar en la apreciación, la parte fundamental. Un espectador vería en ellas sus formas, escenografía, teatralidad..., pero también vería en ellas un símbolo de poder; el poder que tendría la persona, la institución monárquica o religiosa que promovía aquellas obras. Y esto debe entenderse en un sentido estricto, ya que la magnitud y riqueza de la obra estaba íntimamente ligada a ello; tanto más suntuosa y espectacular era cuanto más dignidad y más poder tenía el motor de ella. El tûmulo del cardenal infante don Fernando de Austria en la catedral de Toledo era «poco menor que para Reyes; y mucho mayor que para Prelados».¹⁴

Al tratar las formas que adoptan las arquitecturas efímeras entramos en uno de los temas más sugestivos y complicados del arte provisional. Si la observación y apreciación adecuada de toda obra artística presenta enormes dificultades, éstas se amplifican cuando nos enfrentamos a una obra efímera, ya que para poder analizarlas tenemos que recurrir a descripciones. En algunos casos contamos con grabados ilustrativos, pero frecuentemente éstos son difíciles de encontrar, bien porque no se realizaron, bien porque han desaparecido de los libros a los

¹⁵ P. PEDRAZA: *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982, p. 13.

que estaban destinados. En todo caso, el análisis de la obra efímera resulta difícil, puesto que siempre hay que contar con la ayuda de la descripción literaria (a veces algo exageradas) para reconstruir el ambiente en que se encontraba esa obra, elemento imprescindible para su captación total.

Si al analizar un movimiento artístico —pienso en el barroco— tenemos que adoptar unos criterios distintos a los que tendríamos al analizar unas obras renacentistas o góticas, cuando analizamos la arquitectura efímera, aunque la afirmación pueda parecer algo exagerada, tenemos que adoptar también una óptica distinta, ya que ésta presenta unas características propias, que vienen determinadas por su misma esencia, por su carácter eventual, por los materiales empleados y, en especial, por la finalidad concreta que debían cumplir. Una correcta posición ante las obras efímeras, unida a un detenido análisis de algunas de ellas, evitaría conclusiones tan aventuradas como la que afirma que el tono general de la plástica y la literatura de una fiesta pública se puede comparar con una edición para niños de una obra clásica y que falta en ellas el aliento, el matiz y la fuerza del gran arte.¹⁵ Esto no se puede aplicar a la arquitectura efímera. Aparte de tener en cuenta que la renuncia a la perdurabilidad no conlleva la renuncia a la calidad de la obra y ello lo prueba la participación de grandes mentores y maestros en ellas, tenemos que analizar la obra provisional en su totalidad y sólo así podremos empezar a comprender el arte efímero barroco. Generalizar un aspecto concreto, por interesante que sea, nos llevaría a conclusiones equivocadas.

Algunas obras efímeras están tan conseguidas que serían capaces de satisfacer a todos los públicos, incluidos los niños; y tocamos aquí una de las características fundamentales —a nuestro parecer— de la arquitectura efímera: satisfacer plenamente a cualquier espectador. Los espectadores se acercarían a la obra efímera y quedarían satisfechos en la medida de sus posibilidades culturales; la gama puede ser tan amplia como se puede imaginar: unos quedarían satisfechos con la vistosidad, suntuosidad; otros irían más lejos, percibiendo distintos elementos plásticos, y, otros, quizás los menos, llegarían a comprender la obra en su totalidad, lo que ofrecía grandes dificultades, dadas las sutilezas simbólicas, empleadas en algunas, que era necesario desentrañar. Para llegar a conocer el mensaje de algunas obras hacía falta una amplia cultura, cono-

- ¹⁶ ALCIATO: *Emblemas*, Lyon, 1549, p. 190. Hemos consultado la edición de «Editora Nacional», Madrid, 1975. Con introducción de M. Montero Vallejo.
- ¹⁷ S. COVARRUBIAS: *Emblemas Morales*, Madrid, 1610, centuria III, emblema 75, f. 275v. Hemos consultado la edición de «Fundación Universitaria Española», Madrid, 1978.

cimiento de las Sagradas Escrituras, libros religiosos, literatura emblemática, latín, griego y literatura clásica, a la que se recurre como fuente de inspiración no sólo para los mote latinos, sino también para materializar imágenes; siendo igualmente necesario, en algunos casos, vivir o conocer el mundo de la corte, o, al menos, el «mundillo» en el que se concebía la obra. Se podrían poner múltiples ejemplos; el decidir y escoger varios es difícil, aunque quizás uno de los más representativos aparece en las exequias de Isabel de Borbón en San Jerónimo, de Madrid. Lo expondremos de forma que podamos captar con claridad lo que percibiría el espectador según sus conocimientos.

La representación era una mujer con una copa en la mano y montada sobre un monstruo de siete cabezas; llevaba la inscripción «Te pellente fugit septe(m) haec fera horrida monstrix; vt sit quae Regnis omnia monstra fugas.» Si el espectador tenía conocimientos de latín podría traducir: esta fiera horrible a causa de sus siete cabezas huye al tú expulsarla; para que tú seas, deberás hacer huir de los reinos a todos los monstruos. El mote aclara la imagen, pero tenemos un elemento casi inexplicable: para que tú seas tienes que expulsar a los monstruos; y un elemento oscuro: el simbolismo del monstruo de siete cabezas. Si el espectador recurría a la literatura emblemática lo encontraría en Alciato como la fingida religión,¹⁶ y en Covarrubias como símbolo de la ambición; este último escribe explicándolo: «Este desordenado apetito de valor y mandar, trae tan desossegados a algunos hombres, y los saca de juyzio, obligándoles a hazer cosas indignas a la calidad de sus personas, y contrarias a su presunción, passando por todo, y disimulando en tanto que van en seguimiento de lo que pretenden, que para alcanzarlo reparan poco en si los medios son lícitos, o ilícitos.»¹⁷ Si usaba de los paralelismos podía interpretar la imagen diciendo que Isabel de Borbón expulsa del reino a la fingida religión o a la ambición. A pesar de este acercamiento, el jeroglífico queda explicado a medias, ya que no cuadra el «vt sis» del mote; habría que pensar que tras la falsa religión o la ambición que la reina expulsa, ocupando su lugar, hay un significado velado. ¿Quién o qué cosa podía estar simbolizada por la falsa religión o por la ambición? ¿Qué lugar ocupaba para que la reina al expulsarlo ocupe su puesto? Se tendría que recurrir al ambiente en que aparece el jeroglífico; éste surge en la corte «tan florida de ingenios; donde abunda la materia, i

instando la ocasión; bien deja entrever que ninguno negaría el tributo leal de su talento, ni faltaría a su postrera muestra de vasallaje». ¹⁸ En el ambiente cortesano, e incluso en la voz popular, las mujeres, y en especial la reina, tuvieron un importante papel en la caída del conde-duque de Olivares, cuya política tuvo enemigos por doquier. No es éste el lugar de comentar la participación de la reina, de origen francés, en la caída del valido que, entre otras cosas, había provocado la enemistad entre los dos países de la soberana, el nativo y el de adopción; tan sólo incidir en el hecho concreto de la caída o «expulsión» de Olivares. Si la imagen de la ambición está simbolizando a Olivares se tendría que pensar, para que el «vt sis» del mote tuviera sentido, que la reina sustituyó al conde-duque en la privanza; lo que corrobora la propia afirmación del rey: «mi valido es la reina». ¹⁹ Mi propósito al presentar este ejemplo ha sido poner de manifiesto, aunque sólo sea en parte, los distintos elementos a tener en cuenta para la lectura de una imagen de las muchas que formaban una decoración; el análisis de cada una de ellas y su interrelación llevaría al espectador culto a comprender la obra efímera en su totalidad.

La abundancia de imágenes que acabamos de citar se debe a la finalidad que debía cumplir la obra efímera: transmitir un mensaje por medio de esas imágenes e impresionar al espectador, como hemos indicado. Esto, junto a su carácter eventual, que hace emplear materiales perecederos, determina unas características muy peculiares en el arte provisional, que si bien refleja la trayectoria del arte de su tiempo, lleva un ritmo distinto. A este respecto ha escrito Bonet: «Las obras de arquitectura, escultura y pintura realizadas en materiales perecederos sin pretensión de durar, eran las que, al igual de un manifiesto de arte de vanguardia, abrían la moda, introducían novedades, llamaban la atención de las gentes, ofreciendo variedad, por lo menos estilística, a un ritual siempre parejo, de una etiqueta igual a sí misma.» ²⁰

El efecto producido sobre el espectador y la teatralidad de la obra efímera han sido los aspectos más tratados sobre el tema. ²¹ Nosotros sólo señalaremos aquí que muchas obras son «teatros», escenarios donde se desarrollaba un determinado tema. Este tipo de obras ofrece múltiples puntos de contacto con la tradición del teatro en la calle de época medieval. No es el momento de extendernos en este tema, tan sólo recordar que en las plazas se construían escenarios para la representa-

¹⁸ G. PEDROSA: *Pompa Fvneral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo, que se celebraron en el Real Convento de S. Gerónimo en la Villa de Madrid*, Madrid, 1645, p. 38.

¹⁹ F. SILVELA: *Cartas de la V.M. Sor María de Agreda*, introducción, t. I, p. 60.

²⁰ A. BONET CORREA: *La fiesta barroca como práctica del poder...*, p. 58.

²¹ Vid. nota anterior. Y. BOTTINEAU: *Architecture ephemere et Baroque Espagnol*, en «Gazette des Beaux Arts», abril 1968, pp. 213 ss.; E. OROZCO DÍAZ: *El Teatro y la teatralidad en el barroco*, Barcelona, 1969; J. GALLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972; J. A. MARAVALL: *La cultura del barroco*, Barcelona, 1975.

22 MARCO ANTONIO ORTÍ: *Solemnidad festiva con que en la insigne, leal, noble y coronada Ciudad de Valencia se celebró la feliz nueva de la Canonización de su milagroso Arçobispo Santo Tomás de Villanueva*, Valencia, 1659, pp. 209 ss.

ción de obras, teniendo, muchas veces, los actores que trasladarse de unos a otros según lo pidiera la complejidad de la obra. En algunos casos, para evitar el traslado del público de una a otra escena (a veces, edificios de madera pintada) se construyeron plataformas con ruedas para estos escenarios. La decoración efímera realizada para celebrar una fiesta con altares y carros donde se desarrollaba un determinado tema, como un santo en un jardín haciendo un milagro o en su celda escribiendo, ofrece grandes paralelismos con una obra teatral cuyas distintas escenas se representaban en distintos escenarios (un jardín o un palacio, por ejemplo). Las representaciones que encontramos en las obras efímeras son en algunos casos inanimadas, pero en otros intervienen personajes reales o bien se simulan éstos por medio de artilugios mecánicos.

Un ejemplo ilustrativo puede ser el carro triunfal que sacaron los tejedores de lino de Valencia en las fiestas por la canonización de Santo Tomás de Villanueva. Marco Antonio Ortí lo describe así:

«Consiguió el oficio de texedores de lino muchos aplausos, y alabanças... con vn ingenioso, y maravilhosamente dispuesto carro, en cuya popa abia formado vn telar, donde estava tesiendo vn moço vestido de muger; que representava a Santa Ana. Más abaxo de donde estava el telar avía vn mvchacho, tambien vestido de muger, que representava a la Sacratissima Virgen María, y trás ella vn niño en forma de Niño IESVS. La Virgen estava sentada haziendo labor, y el niño tomando el cabo de la tela, y entregándosela al Santo Don Tomás, el cual estava sentado en vna rica silla, y teniendo delante vn bufete, sobre el cual cortava la tela, y dava los pedaços della a vnos pobres, que estaban a las espaldas de la silla.»²²

Los ejemplos de arquitecturas efímeras con empleo de artilugios mecánicos son muy numerosos. Una de las más representativas, por su magnitud, fue la construida en la iglesia del Carmen, de Madrid, para celebrar la canonización de Santa María Magdalena de Pazzis. El escenario ocupaba todo el presbiterio, teniendo por embocadura arquitectónica el arco triunfal de la iglesia y por embocadura escénica unos estípites y atlantes sobre los que corría una cornisa y un medio punto, del que pendía una guirnalda de flores bordeando una medalla con la alegoría de la caridad. En el escenario se colocó un marco con columnas salomónicas; sobre él se representó la gloria con unas nubes y delante, en la parte inferior, el Monte Carme-

lo, a través del cual la santa canonizada alcanzó la gloria. Oculto tras la gloria había un sol y en último término un telón de fondo para ocultar el retablo de la iglesia. Llegado el gloria de la misa, el sol que se ocultaba tras la representación de la gloria comenzaba a subir y las nubes que formaban ésta se abrían, ocultándose como un gran telón tras la embocadura escénica; entonces aparecían tres niveles en la gloria: el primero con la Virgen del Carmen y Santa María Magdalena de Pazzis subiendo hacia el grupo de los santos, representado en el nivel superior, mientras el carro de Elías salía a su encuentro. En la parte central había una custodia y delante de ella una pequeña nube y unos ángeles portando las letras «M» y «A» (símbolos de la santa) y una corona (símbolo de su santidad); estas últimas representaciones se movían simultáneamente a las otras; la nube, que ocultaba parte de la custodia, subía; los ángeles que portaban las letras del nombre de la santa bajaban para ocultarse tras la Virgen del Carmen y la santa carmelita y el ángel que llevaba la corona de la gloria desaparecía tras el arco de columnas salomónicas, cuya importancia escénica es fundamental, ya que servía de elemento intermedio entre los dos niveles representados, el inferior con el Monte Carmelo y el superior con la gloria, al tiempo que cumple la misión de segunda embocadura escénica tras la cual, además del ángel que hemos comentado anteriormente, se ocultarían los mecanismos que pusieron en movimiento la representación de la subida de la santa al grupo de los santos.²³

La evolución del lenguaje arquitectónico empleado en estos escenarios y demás arquitecturas efímeras resulta hoy día difícil de establecer ya que muchos aspectos permanecen aún en la sombra; entre ellos, habría que precisar en qué fecha se construyen realmente algunos túmulos. Cuando leemos, en la descripción que Francisco de Roys hace del túmulo de Felipe IV erigido por la Universidad de Salamanca: «se fabricó un túmulo... (y) ...ocho pilastras de orden Ionico labradas de brutescos»,²⁴ podemos pensar que en 1665 se construyó una obra empleando un lenguaje renacentista. No tener en cuenta otros factores nos haría llegar a conclusiones erróneas, ya que si bien el túmulo de Felipe IV en Salamanca se puede considerar una obra realizada —ex profeso— para el monarca con un programa iconográfico dedicado a Felipe IV, la estructura arquitectónica que lo sustentaba fue la misma que cuarenta y

²³ DIEGO LOZANO: *Gloriosos Trivnfos, Solemnes Fiestas, y panegíricos sagrados, en la Canonización de la estática, y prodigiosa virgen santa María Magdalena de Pazziz... religiosa carmelita observante. Qve con solemne pompa consagró a sv cvlto su convento de nuestra Señora del Carmen de antigua observancia de Madrid a los 22 de Septiembre de 1669*, Madrid, 1672, pp. 110 ss.

²⁴ FRANCISCO ROYS: *Pyra Real que erigió la Maior Athenas a la Maior Magestad. La Universidad de Salamanca en las inmortales cenizas a la gloriosa memoria de su Rey y Señor D. Phelipe IV el Grande*, Salamanca, 1666, pp. 174-179.

- ²⁵ ANGEL MANRIQUE: *Exequias, Túmvlo y Pompa Fvneral, que la Vniversidad de Salamanca Hizo en las Honras del Rey Nuestro Señor don Felipe III en cinco de Junio de mil seyscientos y veinte y vno*, Salamanca, 1621.
- ²⁶ J. F. ESTEBAN LORENTE: *Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales*, en Homenaje a Francisco Abad Ríos, Zaragoza, 1973, pp. 43 ss.
- ²⁷ PÉREZ DE RÚA: *Fvneral Hecho en Roma en la Yglesia de Santiago de los Españoles... a la gloriosa memoria del Rei Católico de las Españas, nuestro Señor D. Felipe Quarto el Grande*, Roma, 1666.
- ²⁸ Sobre Dietterlin véase J. A. RAMÍREZ: *Cinco lecciones sobre Arquitectura y Utopía*, Málaga, 1981, pp. 244 ss.

cuatro años antes se empleó en las exequias reales celebradas en honor de su padre.²⁵ No obstante el ejemplo comentado y otros conocidos, como el túmulo erigido al mismo monarca en Zaragoza, que sigue, en líneas generales, el realizado para las honras del príncipe Baltasar Carlos en dicha ciudad²⁶ (y otros que probablemente irán surgiendo, ya que en el arte efímero queda mucho por investigar), en los que se utilizan estructuras y elementos procedentes de otras obras (recurso empleado, sin duda alguna, para paliar, en parte, los problemas económicos que ocasionaban las celebraciones públicas), estas manifestaciones artísticas no pierden su carácter provisional, tan característico que hasta las designa.

En arquitectura efímera se utilizan los órdenes puros, pero frecuentemente éstos se apartan de la norma clásica presentando una profusa decoración. Las basas, fustes y capiteles se alteran con símbolos monárquicos, huesos, calaveras, festones... y esqueletos, que en algunos casos están añadidos, mientras que en otros sustituyen a algunos de los miembros del orden, como el extraño capitel, descrito por Pérez de Rúa, con hojas y medios cuerpos de esqueletos cuyos brazos formaban las volutas.²⁷ En otras ocasiones algunos miembros como el festón del capitel, del tipo del empleado por Scamocci y el hermano Bautista, se continúan recubriendo parte del fuste o la pilastra.

Esta fantasía y abundancia decorativa no afecta sólo a los órdenes sino a toda la obra efímera. Ella presenta un amplio repertorio de elementos decorativos, de tipo geométrico y vegetal, entremezclado con representaciones figurativas: conjunción derivada de repertorios como el ofrecido por Wendel Dietterlin, cuya influencia en el barroco efímero español fue, sin duda, de gran magnitud.²⁸

Además de los órdenes clásicos se utiliza el soporte antropomórfico, al que hemos aludido anteriormente al referirnos a la decoración realizada en 1669, en la iglesia del Carmen, de Madrid, donde aparece junto al estípite y la columna salomónica. Este tipo de soporte antropomórfico deriva de la tradición de Vredeman de Vries, Serlio y Juan de Arfe, cuya obra *De Varia conmensuración para la Escultura y Arquitectura* es sumamente interesante en otro aspecto que vamos a comentar brevemente. En ella Juan de Arfe relaciona la arquitectura y las custodias de asiento de cuerpos decrecientes en los que pueden alternar las plantas cuadradas y circulares con las poli-

gonales. La relación que presentan estas microarquitecturas, portadoras del mensaje que transmiten las imágenes, y la arquitectura efímera es de gran interés, pudiéndose también rastrear ciertos contactos formales entre algunos túmulos reales y la obra de Arfe.

Esta alusión a las plantas y alzados de las custodias y su relación con la arquitectura efímera nos lleva a plantearnos el análisis tipológico de estas últimas.

En las entradas regias e itinerarios procesionales hemos constatado la reiteración de los esquemas de arcos triunfales de la antigüedad de uno y tres vanos, así como los tetrapilonos y tetrapilonos triples; aunque éstos aparecen generalmente transformados presentando varios cuerpos, altares sobre el ático, etcétera... Entre las muchas variedades que ofrecen citaremos la obra realizada por Palomino para recibir a la reina Mariana de Neoburg en Madrid (1690); en ella se unen arco de triunfo y pórticos, con un abundante repertorio de empresas y alegorías inspiradas la mayoría en Césare Ripa y Piero Valeriano, para acoger una fuente.²⁹

La presencia de fuentes va a ser también relativamente frecuente. En algunos casos se decoran las existentes, y en otros se levantan otras —ex profeso—, como la fuente-triunfo construida en el patio del convento carmelita de Lucena (Córdoba) en 1675 para celebrar el octavario de la beatificación de San Juan de la Cruz. La obra estaba formada por unos riscos, entre los que salían multitud de caños de agua, y sobre ellos una columna triunfal rematada por la alegoría de la fama.³⁰ El recuerdo que nos trae esta obra de la más notable fuente de Bernini es palpable y es de interés destacar aquí, ya que atañe a una de las características fundamentales de la obra efímera: una mayor libertad en las trazas respecto a las obras permanentes, como un proyecto similar enviado desde Roma, en 1736, para el triunfo de San Rafael que auspició el obispo de Córdoba Martín Barcia, no se aceptó, alegando, junto a la falta de artífices y abastecimiento de agua necesarios para llevarlo a cabo, que era impropio para la erección de triunfos, existiendo, sin embargo, ejemplos anteriores, aunque en arquitectura efímera.³¹

También aparecen montañas artificiales, como la erigida por Herrera Barnuevo³² sobre la fuente del Olivo de Madrid, en 1650, para recibir a la reina Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV. Esta obra simbolizaba el Monte Parnaso,

²⁹ PALOMINO y VELASCO: *El Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid, 1715-24, t. 1, cap. IV: Idea para el Ornato de la Plazuela y Fuente de esta Imperial Coronada Villa de Madrid, en la Entrada de la Serenísima Reyna nuestra Señora Doña Maria Ana de Neoburg, para las felices Nupcias del Rey nuestro Señor Don Carlos II. Año de 1690.

³⁰ F. DUEÑAS ARJONA: *Descripción panegírica y narración lacónica de las solemnisimas fiestas que en el más plausible octavario de la Beatificación del Beato S. IVAN DE LA CRUZ, primer descalzo carmelita celebró la Ciudad de Lvzena, y el Convento Religiosísimo de Padres Carmelitas Descalzos della, desde el 13 de octubre de 1675, siendo dignísimo prior de dicho Convento el M.R.P. Fr. Francisco de San Elías*, Granada, 1676.

³¹ G. PÉREZ: *Descripción del Triunfo de San Rafael*, Madrid, 1782, pp. 34 ss. Sobre la relación de este proyecto con la Fuente de los Cuatro Ríos, véase S. SEBASTIÁN LÓPEZ: *Una versione originale della Fontana de Fiumi*, en Congreso Internacional con motivo del Centenario de Bernini, Roma, 1980. Sobre el Triunfo definitivo véase R. GANT: *Un Triunfo a San Rafael a finales del barroco en Córdoba*, en «Traza y Baza» núm. 7, Barcelona, 1978, pp. 124 ss.

³² J. GÁLLEGO: *Visión y símbolos...*, p. 156.

³³ *Noticia del Recibimiento i entrada de la Reyna Nvestra Señora Doña MARIA-ANA de Avstria en la my noble y leal coronada Villa de Madrid*, Madrid, 1650, pp. 8 ss.

³⁴ ALCIATO: *Emblemas*, Lyon, 1549, p. 156.

³⁵ *Noticia del Recibimiento...*, p. 8.

³⁶ J. B. LAVAÑA: *Viage de la Cathólica Real Magestad del Rei D. Felipe III al Reino de Portugal y Relación del solemne recibimiento que en él se le hizo*, Madrid, 1622, ff. 10r ss.

donde los escritores españoles celebraban la venida de la reina: «Todos tan festivo DIA, / Igualmente celebremos; / Pues la PAZ segura vemos / Llegar a esta MONARQUIA.»³³ El monte presentaba una gruta por la que se veía la fuente citada, varios planos y en la parte superior una plataforma con dos cumbres. En una se presentó a Hércules-Sol con multitud de rayos saliendo de su cabeza, simbolizando la elocuencia, tal como vemos en Alciato,³⁴ en este caso referida a los literatos españoles. En la otra cumbre se representó Pegaso, que dejaba tras sí un arroyo y estaba simbolizando la fecundidad, elevación e inspiración de la literatura española, representada en nueve escritores que había en el Parnaso: «Tres d'el Tiempo de los Romanos SENECA, LVCANO, i MARCIAL... Tres de la Anciana Edad nuestra IVAN de MENA, GARCILASO de la VEGA i LVIS de CAMOES... i Tres de la más cercana á los que oy ven LOPE de VEGA CARPIO, Don LVIS de GONGORA i Don FRANCISCO de QVEVEDO... Pusieronse a los unos, i a los otros letras halladas en sus obras, hablando desde entonces á el propósito; ya d'el SITIO, i ya d'el DIA.»³⁵ No faltando en este contexto Apolo y las Musas, que aparecían en correspondencia con los escritores representados.

En este tipo de fiestas también se construían calles ficticias, pórticos y escenarios teatrales, como el erigido en la fachada de la Aduana de Lisboa, en 1619, para el recibimiento de Felipe III, quien aparece en su decoración como el nuevo Júpiter español que expulsó a los moriscos con la ayuda de sus vasallos, simbolizados por Marte, Mercurio, Neptuno y Jano.³⁶

Los altares erigidos en las celebraciones religiosas presentan una gran variedad. Un buen número de ellos se pueden englobar dentro de los altares escenarios, aunque nosotros nos inclinamos a señalar algunas diferencias. Llamamos altares escenarios a aquellos que están dispuestos en distintos niveles y planos ocupando un amplio espacio, delimitado por una estructura arquitectónica permanente, similar a un escenario teatral; un ejemplo sería el comentado de la iglesia del Carmen de Madrid. Otro tipo es el formado por los altares que recuerdan las «mansiones» y «charriotes» callejeros, sin delimitación de una arquitectura permanente, en los que se representa una determinada escena dentro de un decorado, más o menos complicado, que incluye elementos arquitectónicos. Finalmente se realizan altares con un gran lienzo central que ofrece una representación escénica, como el erigido por Murillo para las

fiestas hispalenses de 1671 por la canonización de San Fernando. Estos altares escenariados también aparecen en las ilustraciones de libros; uno de los más conseguidos es el templete con forma de medio prisma exagonal que representa el frontispicio de la *Psalmodia Eucarística* de Melchor Prieto.³⁷ La influencia de estas ilustraciones en las arquitecturas efímeras debió ser, sin duda, bastante fuerte. Otro tipo de altar frecuente fue el piramidal; éste incluye, a veces, en la plataforma sobre la que se levanta o en su parte central y superior, elementos escénicos que recuerdan los tableros vivientes. Este tipo de obras, que frecuentemente terminan en arcos, ofrece una gran variedad debida al tipo de planta empleada, generalmente poligonal, y a la interrelación de varias estructuras piramidales en la misma obra.

En los túmulos también encontramos diversos tipos. Entre los que tienen un sólo cuerpo podemos distinguir: túmulos piramidales, como el levantado a Felipe III en la iglesia Mayor de Loja; túmulos baldaquinos, como el de Carlos II en Zaragoza y túmulos templete, tanto de planta cuadrada como adoptando el tipo de planta de templo monóptero. Entre los túmulos de varios cuerpos, Bonet ha distinguido los túmulos templo a lo bramantesco y los túmulos relacionados con los retablos baldaquino del barroco español, que evolucionan en el último tercio del siglo a diseños más plásticos y escultóricos, eliminando la pesadez y sumisión a lo arquitectónico.³⁸ En estos túmulos de cuerpos decrecientes se emplean plantas diversas: circulares, cuadradas, cruz griega y poligonales, alternando, a veces, cuerpos de distintas plantas. Formas distintas adquieren los túmulos de Mariana de Austria en la Capilla Real de Granada y de Carlos II en la catedral de Barcelona, formados por una estructura piramidal sobre la que se levanta un templete que cubre la tumba.

Concluyendo este aspecto, podemos decir que las obras efímeras del siglo XVII español siguen un proceso evolutivo desde el esquematismo geométrico y austeridad postherreriana a las espléndidas manifestaciones del barroco pleno; presentando, debido a su carácter efímero, una mayor libertad en las trazas que la arquitectura permanente, lo que posibilitó la introducción de novedades con anterioridad a la arquitectura pétreo, en la que repercutirían posteriormente. Esto se debe, también, a que la crisis económica no fue tan determinante para la arquitectura efímera como para la arquitectura duradera; aquélla

³⁷ Véase S. SEBASTIÁN LÓPEZ: *Contra-reforma y Barroco*, Madrid, 1981, pp. 161 ss.

³⁸ A. BONET CORREA: *El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del barroco español*, A. E. A. núm. 34, 1961, pp. 285 ss.

surgía en las fiestas, donde se derrochaba a manos llenas, además estaban construidas con materiales perecederos que eran baratos, aunque fingían ser costosos: bronce, lapislázuli, etc.; al no existir unos graves problemas de tipo económico que frenaran las inquietudes de los artistas, éstos evolucionan y enlazan con la corriente estética dominante en Europa, estableciendo las premisas que fundamentaron el triunfo del barroco. No obstante, en algunos casos, se observan unos retrocesos desconcertantes que paradójicamente, pensamos, se deben a lo contrario de lo expuesto anteriormente. Todos los artistas no gozaban de los medios de formación adecuados, ni todas las fiestas tenían elevados presupuesto teniendo que recurrir para «salir del paso», ante la exigencia de la fiesta, a la utilización de elementos o estructuras ya existentes.

Finalmente analizaremos la iconografía empleada y el mensaje que ésta incorpora a la arquitectura efímera. Desde el punto de vista iconográfico la arquitectura efímera ofrece una riqueza insospechada. En ella las fuentes históricas se entremezclan con los temas de las Sagradas Escrituras, la mitología, las alegorías conocidas por los repertorios iconográficos, las escenas inspiradas en la literatura clásica, medieval y la abundante literatura emblemática ofreciendo un amplio margen a las comparaciones, paralelismos y transposiciones de todo tipo.

Estas fuentes iconográficas se complican y enriquecen con lo que podríamos llamar «innovaciones iconográficas», que son tan frecuentes en la fiesta del seiscientos ya que estaban motivadas por la misma estructura de las celebraciones que dejaban un amplio margen a la creación, sobre todo en los jeroglíficos. En éstos podemos observar una notable diferencia que viene dada por el mismo origen del jeroglífico. Unos, realizados por uno o varios autores, estaban destinados a decorar una obra efímera; éstos, generalmente, suelen reflejar mayor unidad que los elaborados con el fin de participar en los concursos que solían hacerse en este tipo de festividades. Ambos tienen en común el informarnos sobre un hecho concreto del personaje a que están dedicados y el estar elaborados por un mentor, más o menos culto, que recurre a las fuentes de información más diversas, reelaborándolas y ofreciendo un mensaje nuevo, en la mayoría de los casos, producto de su visión personal.

Una obra excepcional para acercarnos a la creación de un jeroglífico es el sermón que el carmelita fray Cristóbal de Torres pronunció en las Descalzas Reales de Madrid en el octavario del Patronazgo de Santa Teresa, en 1627. El autor, en un insufrible texto de casi un centenar de páginas, expone una serie de ideas sobre la Santa, estableciendo en el desarrollo del sermón una amplia serie de paralelismos con Débora y un grupo de imágenes que analiza detenidamente (basándose en textos de las obras de la Santa, Sagrada Biblia, santos padres y autores clásicos) y utiliza en un jeroglífico, valiéndose de la imagen como portadora de conceptos:

«Pinto vn monte crecido, en su cumbre vna palma ensalçada con multitud de coronas que adornan sus cogollos. A su mano derecha vn rayo de hermosura que nace de vna nvue, y con el maridada produce resplandores, y lámparas ardiendo. En medio de la palma figvro vna atalaya, en ella vn oratorio, a sv pverta vna abeja, en sv pico vna espada y vn panal de dulçura. De svs ramas pongo pendientes colvmnas de oro, joyas de mucho precio, gran número de cetros, gran multitud de armas, y manos empvñadas en ellas: en sv tronco una filla sentada, vn Psalterio en sv braços, todo junto cercado de orejas coronadas. Tomo del Euangelio vna letra que diga: Sponso, et Spon-sa, y otra del Eclesiástico: Exaltatio in Cades... Dirán que pinto lo que quiero. Diré que pinto lo que qviso el Espiritu Santo que se verificase a la letra en Débora y Barac, y en alegorías sagradas en los nuevos desposados la Apostólica Teresa, y el Apostol Santiago.»³⁹

En líneas generales, Fray Cristóbal quiere destacar la importancia de la orden carmelita (Monte Carmelo) y de Santa Teresa que fue exaltada al Patronazgo de España junto a Santiago. Para reflejarlo recurre a Débora «compatrona... con Barac de las armas israelitas», tomando la palma bajo la cual juzgaba Débora como símbolo de exaltación de la santa y el rayo como símbolo de exaltación de Santiago: «Barac hijo de Alinoen es el mismo que Lapidoth casado con Débora: así lo refiere Lyra, y otro autor graue. En la lengua santa Barac es lo mismo que Fulgur en la latina, rayo en nuestra Española... Llamar a... Débora muger de Lapidoth, fue lo mismo que reconocerla por muger del rayo de hermosura que procede de la nube.» Otra idea importante es que a partir del Patronazgo, a la sombra de la Santa, simbolizada por la palma, se cobijará España, simbolizada por las coronas, cetros, joyas y columnas, aludiendo a la monarquía española, su riqueza y su poder.

³⁹ CRISTÓBAL DE TORRES: *Sermón al Dignissimo Patronazgo de svs Reynos que fyndó el Inclito Monarca Felipe IIII. Rey de España. en cabeça de la Gloriosa virgen santa Teresa de IESVS*, Madrid, 1627.

⁴⁰ Véase J. A. ALVAREZ DE RIBERA: *Exposición Panegírica de las festivas demostraciones con que solemnizó la Canonización de su Tutelar San Juan de Sahagún... la Ciudad de Salamanca*, Salamanca, 1697, p. 299.

⁴¹ Véase nota núm. 29.

⁴² J. B. LAVAÑA: *Viage de la Cathólica Real Magestad del Rei D. Felipe III al Reino de Portugal y Relación del Solemne recibimiento que en él se le hizo*, Madrid, 1622, ff. 4v ss.

⁴³ VIRGILIO: *Bucólicas*, égloga IV, en *Obras Completas*, Aguilar, 1967, p. 56.

⁴⁴ Véase nota núm. 35.

La última idea importante es que con el Patronazgo, Santa Teresa se convierte en capitana y maestra de España, defendiendo y enseñando el camino del cielo, simbolizado por la abeja con la espada que estaba a la puerta del oratorio.

La *Biblia* y la literatura emblemática son la gran fuente de inspiración para los jeroglíficos, mientras que para las alegorías y personificaciones suelen seguirse los modelos ofrecidos por Césare Ripa en su *Iconología*. Más excepcionalmente, aunque aparece subrayada por algunas narraciones de fiestas ⁴⁰ y por algunos autores como Palomino,⁴¹ hemos constatado la influencia de la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano en las alegorías de continentes, de la constancia, la inmortalidad y en la representación de la «miseratio» que toma Juan de Alfaro para uno de los lienzos que pinta en 1680 para el monumento del Jueves Santo de la catedral de Córdoba. Para los tablados vivientes y pinturas se recurre frecuentemente a las fuentes históricas y libros religiosos; tan sólo algunas parecen inspirarse en la literatura clásica, como la correspondiente al arco erigido en Evora para recibir a Felipe III ⁴² que refleja un texto de Virgilio. Conocido es que éste dedica la Egloga cuarta de las *Bucólicas* a Polión y le vaticina el retorno de la Edad de Oro porque va a nacer un infante que gobernará el mundo y lo limpiará de la maldad antigua. El texto virgiliano lo describe: «Ya retorna la Virgen y retorna el reino de Saturno; ya del alto cielo nos es enviada una nueva progenie»;⁴³ éste se figura en el cuadro de Evora, al que hemos aludido, donde se representó Astrea con el mote «IAM REDIT ET VIRGO» y la Edad de Oro con el mote «REDEVNT SATURNIA REGNA», y delante de ellos Felipe III (el infante que gobernará al mundo) sobre la rueda de la fortuna (el alto cielo).

Ya hemos señalado la importancia que tienen las letras y motes latinos que acompañan las imágenes, las cuales proceden en gran medida de ellos. Por ello, en esta visión general que ofrecemos, no podemos omitir unas breves notas sobre el empleo de los textos en el arte efímero.

Por lo que respecta al tipo de texto, se pueden distinguir «letras» (cuartetos, tercetos, etc...) que aparecen junto a la obra aclarándola y motes latinos que completaban la imagen formando parte de ella. En cuanto a la lengua empleada, las «letras» aclaratorias son indistintamente castellanas o latinas. Algunas de ellas están tomadas de la literatura —Garcilaso, Góngora, Quevedo...—⁴⁴ pero generalmente son creaciones

nuevas, donde los participantes de la fiesta podían hacer gala de su ingenio.

La misma distinción que hacíamos en los jeroglíficos podríamos aplicarla aquí, diferenciando entre los textos que completaban las decoraciones de una determinada obra, los cuales suelen reflejar una cierta unidad, y los textos de las obras destinadas a participar en los concursos de jeroglíficos que solían hacerse en este tipo de festividades. Los textos de estas obras de concursos presentan una gran diversidad, debida a las diferentes bases establecidas en cada celebración. Así pues, encontramos jeroglíficos sin textos explicativos y jeroglíficos con letras aclaratorias castellanas o latinas, siendo el uso del latín obligatorio en algunos concursos, como por ejemplo el realizado con motivo de las honras de Felipe III por la Universidad de Salamanca, donde el uso del latín adquiere tal importancia que llega a formar el cuerpo del jeroglífico sustituyendo a la imagen, como vemos en el realizado por don Luis de Mendoza, primer premio en dicho concurso.⁴⁵ El jeroglífico constaba de dos partes. En una de ellas se puso el genitivo «vitai» con el diptongo final partido de tal manera que se podía leer «vita» y «viti»; le acompañaba la letra «Si caput est perimet, iunctum dat viuere dextrum. Iota sinistra dapes, quas eris atque bibes» (el encabezamiento destruirá, el añadido de la derecha concede el vivir, la -I- de la izquierda el alimento que comerás y beberás). La otra parte del jeroglífico presentaba un laberinto de letras formado en base al mismo genitivo «vitai»; le acompañaba la letra «Mediū ambages ducens quo cumque resoluet. Sic capies monstrum, vixeris atques bibes» (tomando el jeroglífico por la parte media podrá terminar por cualquier parte; así captarás el enigma, habrás vivido y beberás). El jeroglífico se refiere a la vid («viti») que toma vida («vita») con la poda («vi»); igual que la vid, Felipe III con la violencia de la muerte logra la vida verdadera.

Centrándonos, finalmente, en los motes latinos, podemos decir que gran parte de ellos están tomados de las *Sagradas Escrituras*; en unos casos se sigue textualmente la *Vulgata*, mientras que en otros parece citarse de memoria o quizás traduciendo directamente de la versión griega de *Los Setenta*. Los motes y las imágenes relacionadas con ellos que están tomadas de la *Biblia* y se utilizan para establecer un paralelismo entre los personajes a quienes se dedican las obras efímeras y las figuras bíblicas, proceden del Antiguo y del Nuevo Testamento, pre-

⁴⁵ A. MANRIQUE: *Exequias, Tvmvlo y Pompa Fvneral, que la Vniversidad de Salamanca Hizo en las Honras del Rey Nvstro Señor don Felipe III en cinco de Junio de mil seyscientos y veynte y vno*, Salamanca, 1621.

dominando las del Antiguo Testamento. Del *Pentateuco* se utilizan algunos tomados del *Génesis*, *Éxodo* y *Deuteronomio*. De los libros históricos hay pocos y están tomados de los *Jueces*, *I Samuel*, de las *Crónicas* y *Ester*. Más abundantes son los que proceden de los libros proféticos, especialmente *Isaías*, aunque también los hay de *Jeremías*, *Ezequiel*, *Daniel*, *Joel* y *Malaquías*. Los sapienciales también son muy usados, aparecen tomados de *Job*, *Proverbios*, *Eclesiastés*, *Sabiduría*, *Eclesiástico* y fundamentalmente de los *Salmos* y el *Cantar de los Cantares*. Los del Nuevo Testamento son menos usuales, destacando los procedentes de los escritos de San Juan: *Apocalipsis* y *Evangelio*. Otros están tomados de las Epístolas de *Santiago*, *I de Pedro* y especialmente de las Epístolas paulinas a los *Romanos*, *I Tesalonicenses* y *II Timoteo*.

Junto a los motes bíblicos encontramos otros que proceden de los libros de emblemas y empresas, de Dante —como ya hemos señalado— y de los clásicos, especialmente Virgilio: *Eneida*, *Bucólicas* y *Geórgicas*. Unas veces se produce el texto latino, mientras que en otros casos éste aparece modificado, bien porque se cite de memoria, bien porque se quiere adaptar a la imagen, no dudando en romper el ritmo virgiliano acomodando el fragmento que más conviene a la representación figurada.

Entre los libros de emblemas que nosotros hemos podido comprobar como utilizados para la realización de imágenes y reproducción de motes destacan: Aliciatio: *Emblemas*, Horozco Covarrubias: *Emblemas Morales*, Sebastián de Covarrubias: *Emblemas Morales*, Julio Wilhelmzincgreff: *Emblematvm Ethico-politicorvm*, Camerarius: *Symbolorvm et emblematvm ex aquatilibvs et reptilibvs Desvymptorvm*, Gabriel Rollenhagen: *Selectorum Emblematum*, Daniel Heinsius: *Emblemata Amatoria*, Nicolás Reusner: *Avreolorvm emblematvm liber singlaris*, Peter Isselburg: *Emblemata Política*, la obra de Saavedra Fajardo: *Idea de un Príncipe político y cristiano representado en cien empresas*, y de Pérez de Herrera: *Proverbios Morales*, y *Consejos Christianos, muy provechosos para concierto y espejo de la vida, adornados de lugares y textos de las divinas y humanas letras. Y Enigmas Filosóficas, Naturales y Morales, con sus Comentos*. Madrid, 1618.

Como ya hemos señalado, en la arquitectura efímera son muy abundantes las transposiciones y paralelismos, tanto bíblicos e históricos como mitológicos, que se utilizan para resal-

tar una virtud o hecho del personaje a quien se refieren. En cuanto a las transposiciones bíblicas son frecuentes las prefiguraciones de la Virgen y más escasamente se recurre a personajes como Sansón y Salomón, aunque esta última confrontación tipológica no era extraña ya que uno de los títulos de los soberanos españoles era el de rey de Jerusalem. En las históricas y mitológicas aparecen emperadores romanos y los más importantes dioses y héroes del mundo antiguo. Este tipo de confrontación tipológica se suele emplear en entradas regias y túmulos. En otro tipo de festividades, como beatificaciones y canonizaciones, no son tan frecuentes, aunque en ellas, concretamente en la canonización de San Fernando, encontramos un empleo singular: Fernando III, que es santo y monarca, se compara a los personajes bíblicos y de la antigüedad y aparece como superior a todos.

En algunas arquitecturas efímeras este rico repertorio iconográfico no aparece, ya que sus decoraciones se reducen a objetos valiosos (reliquias, tallas, etc.) puestos sobre gradas, o en otra forma, como simples adornos, sin ningún programa iconográfico. No por ello se pueden considerar sin sentido ya que estas obras, al igual que las que presentan un programa determinado, participan del simbolismo de la fiesta, prestando su servicio a la monarquía y a la religión que esa monarquía defendía, sirviendo de propaganda a determinadas ideologías políticas y religiosas, el absolutismo y la contrarreforma.

Entre los programas, unos muy complejos y otros más asequibles donde no aparecen las sutilezas simbólicas que caracterizan a los primeros, se pueden distinguir varios tipos. Uno de ellos es el formado por los programas escatológicos que muestran el personaje a que se refieren como un hombre virtuoso que consigue el cielo, utilizando imágenes históricas y jeroglíficas para ilustrar su actividad en la tierra (exaltándola), «vanitas» reflejando lo pasajero de la vida y virtudes que posibilitan su entrada en el cielo. El resto de los programas —aparte los eucarísticos— se pueden denominar de exaltación y triunfo; en ellos aparecen imágenes de las fuentes iconográficas más diversas, incidiendo, si son santos, en los hechos de su vida, milagros, orden a la que pertenecen... y, si son monarcas, en hechos de su reinado, siendo muy significativos —como veremos en las fiestas fernandinas— los destinados a mostrarlo como el «Rex Christianissimus» que trajo la «Pax Christiana». También aparecen, aunque de manera muy sutil, las alusiones políticas tanto en túmulos como en entradas regias.

⁴⁶ En 1630, bajo el pontificado de Urbano VIII, se inició el proceso de canonización; en 1665 Alejandro VII concedió permiso para celebrar misa a Fernando III y en 1671 Clemente X concedió la Bula de Canonización.

⁴⁷ El repertorio bibliográfico es amplio si se compara con otras fiestas de la centuria. De ellas se ha ocupado G. KUBLER: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, en «Ars Hispaniae», vol. XIV, p. 94, fig. 127; J. GÁLLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972, pp. 171-2, figs. 12-14. A. BONET: *Andalucía Barroca*, pp. 54-5, figs. 89-91; A. DE LA BANDA VARGAS: *Un plagio flamenco a los grabados del libro de Torre Farfán sobre las fiestas de canonización fernandina*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1973, pp. 49-52; P. FERRER GARROFÉ: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, col. «Arte Hispalense», núm. 32, Sevilla, 1982, pp. 67-87, figs. 5 y 13; A. MOROS GUERRERO: *La Cultura emblemática como espectáculo en las Fiestas de Canonización de S. Fernando (Sevilla 1671)*. Tesis de licenciatura presentada en la Universidad de Córdoba en 1978. Trabajo que he podido consultar ya que me facilitó una copia el autor, a quien deseo expresar mi agradecimiento.

⁴⁸ PALOMINO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Aguilar, Madrid, 1947, p. 1.053: «Valdés demostró su talento acudiendo con sus trazas, modelos y dirección de arquitectura, ornatos, historias y jeroglíficos a tan estupendas máquinas... admiración de toda España, y aun de la mayor parte de Europa.»

⁴⁹ A. BONET: *Andalucía Barroca*, p. 55.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ M. FAGIOLO-S. CARANDINI: *L'Effimero Barocco*, Ed. Bulzoni, Roma, 1977, vol. I, pp. 323 y 333.

⁵² J. BERNALES BALLESTEROS: *Pedro Roldán. Maestro de Escultura 1624-1699*, col. «Arte Hispalense», núm. 2, Sevilla, 1973, p. 68, lám. 10.

⁵³ Sobre la influencia de las decoraciones de los Países Bajos en los monumentos lisboetas, véase E. M. VETTER: *Der Einzug Philipps III in Lissabon, 1619*, en «Spanischen Forschungen der Görresgesellschaft», XIX, pp. 187 ss; G. KUBLER:

Después de cuatro décadas de iniciarse el proceso, en marzo de 1671, llegó a Sevilla la noticia de la canonización de San Fernando.⁴⁶ Conocida ésta se realizaron una serie de actos, entre los que destacaron el «Te Deum» de la catedral y el paseo nocturno que hizo la nobleza por las calles de la ciudad que estuvieron iluminadas con hogueras. Estos actos no fueron sino un pequeño adelanto de las grandes fiestas celebradas en honor de Fernando III, en los últimos días de mayo, con el boato acostumbrado y grandiosas arquitecturas efímeras.⁴⁷

La más importante máquina arquitectónica fue el triunfo erigido en el trascoro de la catedral sevillana por Bernardo Simón de Pineda y Juan de Valdés Leal, que, según Polomino, fue el director de las obras.⁴⁸ Estaba situado entre los pilares que delimitaban el espacio ocupado tradicionalmente por el Monumento del Jueves Santo.⁴⁹ En medio de éstos se colocaron cuatro grandes machones exagonales, dispuestos siguiendo líneas oblicuas, de tal manera que el templete central adoptaba una forma octogonal (fig. 2). Estos machones estaban unidos entre sí por arcos y con los pilares de la nave, a los que se habían adosado pilastras, mediante otros arcos diagonales, formando —como ha indicado Bonet— un cuerpo a manera de varios arcos de triunfo.⁵⁰ Viniendo a ser, en conjunto, la remodelación de un tetrapilono que presenta en sus esquinas unos salientes oblicuos del tipo de los empleados por Reinaldi y Fontana en sus arcos efímeros.⁵¹ Pero la obra sevillana presenta una mayor tensión barroca, ya que sustituye los pequeños salientes italianos por arcos diagonales de perfiles muy movidos que tenían la finalidad de asegurar la estabilidad a la máquina, al tiempo que contribuían a crear una obra tremendamente original en la que se combina el tetrapilono con el arco de tres vanos, sin llegar a ser un tetrapilono triple. El espacio central estaba cubierto por una cúpula sobre la que se apoyaba un cuerpo prismático con chapitel que servía de peana a la escultura del santo que realizó Pedro Roldán.⁵²

La parte superior del triunfo presenta cierta analogía con el arco que los Hombres de Negocios de Lisboa levantaron para la entrada regia de 1619 en dicha ciudad,⁵³ en la que se siguen prototipos de los Países Bajos, igual que en las decoraciones sevillanas, donde se combinan diseños de Dietterlin⁵⁴ y de las decoraciones de la entrada del cardenal-infante don



Arco triunfal de la parte interior de la puerta principal de la catedral (Torre Farfán)

Fernando de Austria en Amberes⁵⁵ con los italianos y franceses, siendo estos últimos especialmente patentes en la montaña artificial levantada en el Patio de los Naranjos, cuya similitud formal con la erigida a Margarita de Valois en 1573 es grande, aunque difiere evidentemente el mensaje ideológico.⁵⁶

Otra importante decoración fue la realizada en la parte interior de la puerta principal de la catedral,⁵⁷ concebida a modo de arco triunfal de tres vanos (fig. 3). El arco central, que coincidía con la puerta de entrada, estaba flanqueado por dos grandes pilastras sobre las que cabalgaba un arco de medio punto que tenía en la clave el escudo pontificio, según el grabado de Valdés Leal, y en las enjutas los escudos de la catedral y del arzobispo don Ambrosio de Spinola Guzmán. Sobre el arco se colocó un pedestal con la imagen de Santiago y un

Archiducal Flanders and the joyeuse entrée of Philip III at Lisbon, en «Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten», *Jaarboek*, 1970, pp. 187 ss., y *The joyeuse Entrée at Lisbon in 1619*, en *Portuguese plain architecture between spices and diamonds 1521-1706*, Connecticut, 1972, pp. 105 ss.; A. BONET CORREA y V. M. VILLEGAS: *El barroco en España y Méjico*, Guanajuato, Méjico, 1967; A. M. ROTETA: *Portada preparada para el libro de Salazar de Mendoza Monarquía de España*, dibujada por Juan Bautista Monegro y grabada por Diego de Astor, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXXXI, núm. 4, octubre-diciembre, 1978.

- ⁵⁴ G. KUBLER: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, «Ars Hispaniae», vol. XIV, p. 94. Sobre Wendel Dietterlin véase JUAN ANTONIO RAMÍREZ: *Cinco lecciones sobre Arquitectura y utopía*, Málaga, 1981, pp. 244 ss. y 259.
- ⁵⁵ J. GÁLLEGO: *Visión y Símbolos...*, p. 172, nota 79. Sobre las decoraciones realizadas en Flandes para recibir al cardenal-infante véase J. R. MARTÍN: *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Corpus Rubenianum, XVI, 1972, pp. 100-31; G. G. VOORHELM SCHENEEVOOST: *Catálogo des Estampes Gravées d'après P.P. Rubens*, Haarlem, 1873; J. ROWLANDS: *Rubens, Drawings and Sketches*. Catalogue of an exhibition at the Department of Prints and Drawings in the British Museum, 1977, p. 141, y ROY STRONG: *Splendour at court. Renaissance spectacle and illusion*, Londres, 1973, p. 17.
- ⁵⁶ Sobre esta obra véase ROY STRONG: *Splendour at court...*, pp. 151-2, fig. 111.
- ⁵⁷ La obra ha sido citada y reproducida varias veces, pero su análisis sólo ha sido acometido por P. Ferrer Garrofé, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁸ «DOMYNVS. DOMYNVS MYCHI. AIVOR. ET. NON. TYMEN. CID. FACIAT. MYCHIOMV. ECHV. DESPICIAM. ENEMICOS. MEOS.»

estandarte con las armas de Castilla y León, que aparecían también en el gran dosel que remataba la decoración. En la parte baja de éste se colocaron la espada y la corona de San Fernando sustentadas por ángeles y en la parte superior una filacteria con inscripción latina.⁵⁸

Los arcos laterales, de medio punto sustentados por pilas-tras, cobijaban pinturas. La pintura de la izquierda representaba a San Fernando con los atributos reales entregando al infante don Felipe, primer arzobispo de Sevilla después de la conquista, el báculo episcopal. La escena se explicaba con una inscripción latina y un texto castellano:

«DO TIBI PARTEM VNAM EXTRA/FRATES TVOS/ QVAN TVLI DE MANV/AMORRAEI IN GLADIO», inspirada en el *Génesis* 48, 22: «Te doy a tí, más de lo que tus hermanos, una parte que yo tomé a los amorreos con mi espada y con mi arco.»

«Doyte, o Ioven Purpureo, dixo Vfano El Sacro Rey a su Felipe, el lleno de Inmenso Resplandor, el Soberano Báculo Celestial, bien que Terreno; Entriago, pues a tu Sagrada Mano, Del Despojo Félix del Agareno, Vna parte: Recibe la Alta Silla de Prelado Primero de Sevilla.»

La pintura de la derecha tenía representada la catedral de Sevilla y sobre ella la alegoría de la Fama tocando dos trompetas a un tiempo, publicando al mundo, y especialmente a Sevilla, las virtudes y glorias logradas por el monarca. La escena, igual que la anterior, se explicaba con una inscripción latina y un texto castellano:

«VNVM PRO CVNCTIS FAMA LOQVATVR OPVS», traduzco: Una sola obra por todas abre la fama.

«Hable vno solo, dijo este Edificio, la Gloria del Gran Rey; Llegue una Fama A las Puertas del Sol, cuyo Alto Quicio tome, llave de Ardor, su propia Llama: Habla, o Gran Templo, a Dios; Di el Beneficio Que a su Sabio Luz Triunfante clama. Suena solo por todos, publicando las Virtudes Etéreas de FERNANDO.»

En los remates de estos arcos se pusieron jeroglíficos. El de la izquierda tenía pintados dos estandartes con las siglas de «Senatus Populusque Romanus» S.P.Q.R. aplicadas al santo: «Sarracenis. Populis. Quis. Resister» y «Santus. Potens. Que. Rex», que traduzco: Quién detiene el paso a los pueblos sarracenos, el santo y poderoso rey; aludiendo a la victoria del

monarca sobre los musulmanes, al tiempo que recuerda el triunfo del cristianismo en el Imperio Romano.

El jeroglífico de la derecha tenía pintadas dos manos saliendo de unas nubes. Una llevaba una espada y otra tenía dos ojos en la palma. Ambas estaban coronadas con la inicial del monarca y tenían el mote «UTRAQUE PRO DEXTRA», simbolizando la dedicación del santo a las armas y la oración, pudiendo aludir también a sus virtudes: la justicia y la fortaleza del rey representadas por la espada y la prudencia y la templanza que estarían representadas por la mano con ojos tal como aparece en Alciato, en su emblema «Bivir templadamente y no creer de ligero» (fig. 4), quien escribe al respecto:

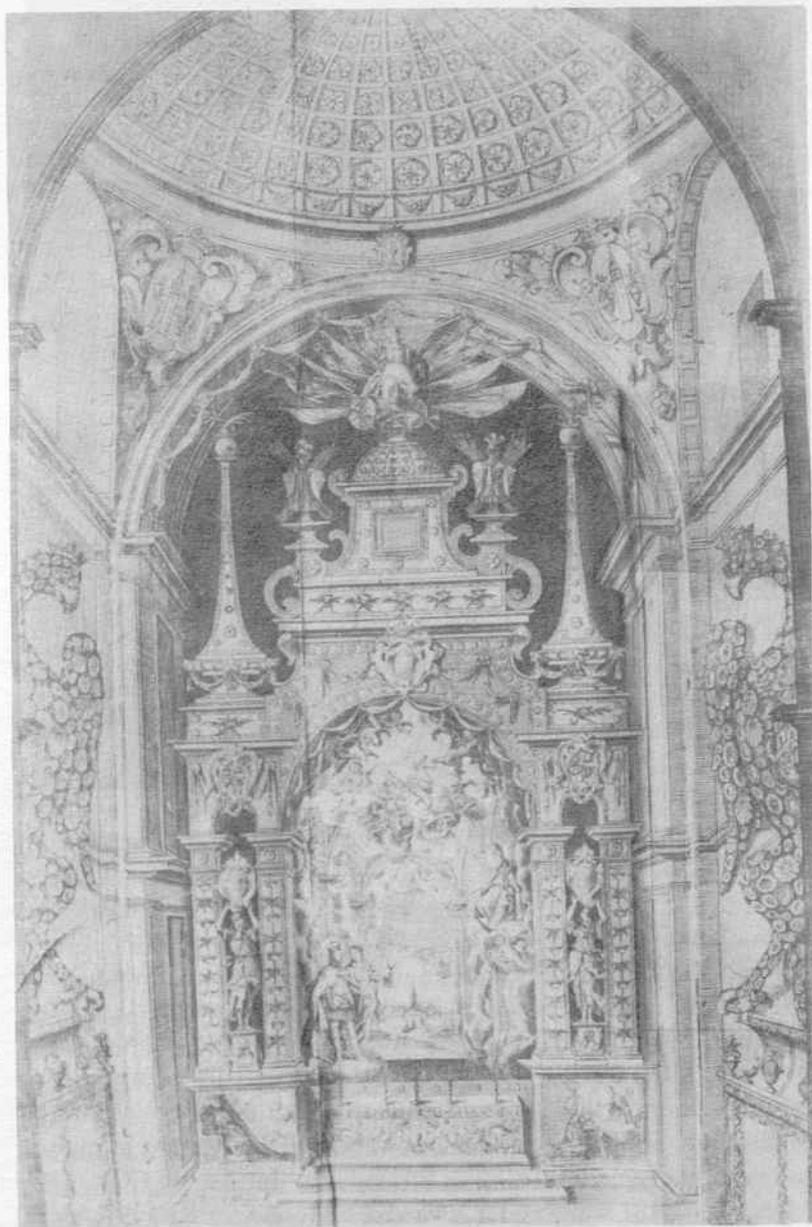
«El ser templado y no creer fácilmente
Ser certidumbre de la vida humana
Dixo Epicarmo. Mira la prudente
Mano con ojos, que jamás fue vana
Por creer lo que ve tan solamente.
Mira el Poleo, señal de la anciana
Templanza, con el qual apartar pudo
Heráclito del bando al pueblo rudo».⁵⁹

Muy interesante es la letra que completa el jeroglífico: «Diestras ambas tus manos, Aod Divino, Tendiste ya contra el Eglón Tirano: Y a un tiempo Luz, y Aliento Peregrino Influye el Gran Poder en qualquier Mano: Dos Acciones diriges a vn camino, Orando Fiel, lidiando Soberano; Y ambos rinden el Triunfo de tu Zelo, los Despojos del Mundo, los del Cielo». En ella se establece un singular paralelismo entre el monarca castellano y Aod, instrumento del que sirvió Yahvé para liberar a su pueblo de Eglón, el rey opresor. Según el libro de los *Jueces* (3,12-30) cuando desapareció Eglón, Aod hizo tocar las trompetas para anunciar la noticia, detalle que no pasó desapercibido en la decoración sevillana tal como vemos en la pintura que está relacionada con el jeroglífico en el arco inferior.

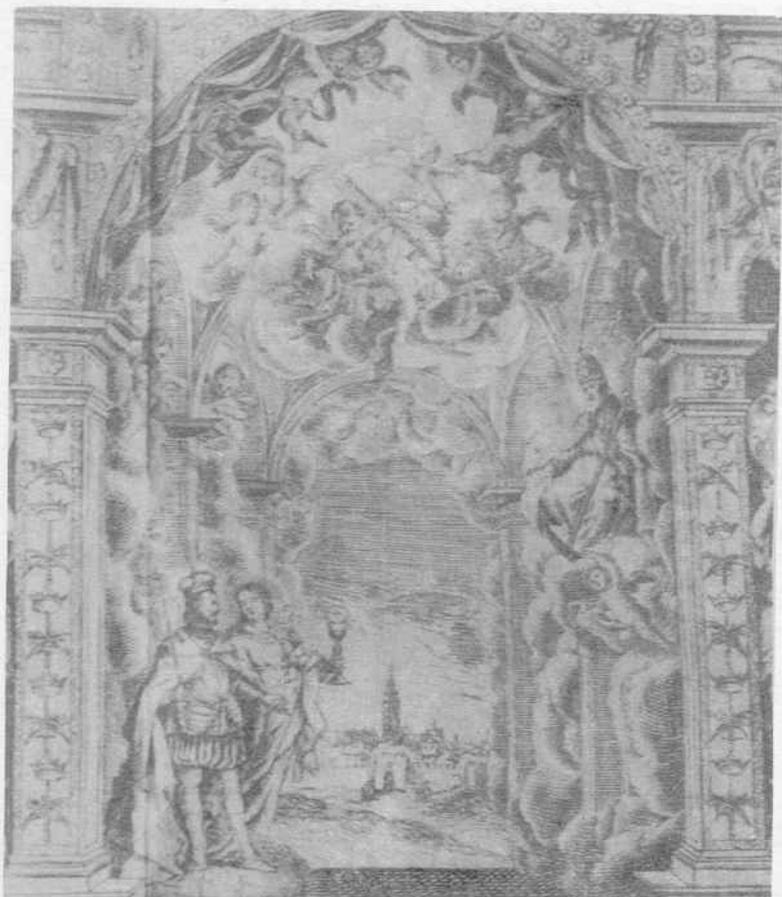
También se decoró la Capilla Real y la Capilla del Sagrario. La Capilla Real se bordeó de pilastras de madera sobre las que corría un entablamento que tenía el arquitrabe decorado con castillos y leones y el friso con la inscripción dedicatoria.⁶⁰ Se completó la decoración de la Capilla con dos cuadros relativos a la ayuda que San Fernando recibió del cielo en sus campañas. En uno se pintó la ciudad de Sevilla, San Fernando y María sobre unas nubes; la tela se completaba con la inscripción «MIT-

⁵⁹ ALCIATO: *Emblemas*, p. 239, Editora Nacional, Madrid, 1975.

⁶⁰ «CASTELLAE ET LEGIONIS / DIVO FERDINANDO REGI, / NOMINE TERTIO, PIETATE PRIMO, / VIRTUTE BELLICA NVLLI SECVNDO: / MAIORVM GLORIAM, / MAIORVM COPIAS / FAMA, POTENTIA SVPERANTI: / IVSTITIA DVM VIXIT, / CORPORE POST MORTEM / INTEGERRINO / SACRI CORPORIS IN REGIO SACELLO, / PRESBYTERI CVSTODES, / NVPER INTER, COELITES ACCENSO / BENEMERENTI PATRONO / EX CLIENTELAE MVNERE, / EX GRATITUDINIS DEBITO / HANC POMPAM GESTIENTES / EREXERVNT.»



Altar erigido por Murillo en la Capilla del Sagrario de la catedral hispalense, en las fiestas fernandinas de 1671



Detalle de la figura anterior

TE.ILLAM DE COELIS/SANCTIS TVIS,/ET A SEDE
MAGNITVDINIS TVAE:/VT MECVM SIT, ET MECVM/
LABORET», inspirada en el libro de la *Sabiduría* 9,10: «Mán-
dala de tus santos cielos,/y de tu trono la gloria envíala,/para
que me asista en mis trabajos.» La otra pintura representaba
a San Fernando en su tienda de campaña durante el asedio de
Sevilla que se figuró en la parte superior del lienzo; la escena
se explicaba mediante una inscripción latina «ECCE DO-
MINVS MISIT ANGELVM SVVM,/ET PREPARAVIT
VIAM ANTE FACIAM MEAM», tomada de *Malaquías* 3,1:
«He aquí que voy a enviar mi mensajero que preparará el
camino delante de mí.»

- ⁶¹ Véase J. GÁLLEGO: *Visión y Símbolos...*, comentario a la lámina 14.
- ⁶² FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, p. 218.
- ⁶³ Atributo que le correspondía según C. RIPA: *Iconología*, Roma, 1603, p. 149.
- ⁶⁴ FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, p. 218.
- ⁶⁵ C. RIPA: *Iconología*, Roma, 1603, p. 149.
- ⁶⁶ Véase, entre otros, S. COVARRUBIAS: *Emblemas Morales*, Madrid, 1610, centuria III, emblema 34.
- ⁶⁷ G. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, 1623. Portada grabada por J. Schorquens.
- ⁶⁸ Véase nota núm. 5.

Más importante fue la decoración de la Capilla del Sagrario con el altar-teatro erigido por Murillo.⁶¹ Este (fig. 6) tenía un gran arco cobijando una pintura donde aparecen una serie de personajes en medio de una arquitectura ficticia con un gran efecto de «trompe l'œil» simulando un escenario ilusorio que lo único que tenía de real era el arco efímero que lo enmarcaba haciendo las veces de embocadura escénica.

Aparece en escena la Fe, representada por una doncella vestida con traje talar y los ojos vendados, guiando a San Fernando y señalándole, en «ademán de persuadirle su restauración»,⁶² con la mano en que portaba el cáliz y la sagrada forma,⁶³ la ciudad de Sevilla que servía de telón de fondo a la escena. Se completaba la representación con la figura de San Clemente sobre un trono de nubes, aludiendo a que Sevilla gozó de la luz evangélica el día de dicho santo.⁶⁴ El arco de la embocadura escénica estaba decorado con mascarones de plata y en su clave se colocó una inscripción latina «VIDES QVONIAM FIDES/COOPERABATVR/OPERIBVS ILLIVS:/ET EX OPERIBVS FIDES CONSVMMATA EST?», tomada de la segunda epístola de Santiago 2,22: «¿Vés como la Fé cooperaba con sus obras, y que por sus obras se hizo perfecta la fé?»

Sobre el arco se colocó un banco que recibía un gran pedestal sobre el que apoyaba una alegoría de la fe y victorias de San Fernando. Esta figura llevaba en la mano derecha un cáliz con la sagrada forma, símbolo de la fe,⁶⁵ y en la mano izquierda un ramo de palmas y laureles, símbolo de las victorias. Estaba rodeada de banderas y estandartes y sentada sobre armas. La representación de matronas sentadas sobre trofeos militares y armadas es frecuente en el siglo XVII, tanto en la literatura emblemática⁶⁶ y en los frontispicios de libros⁶⁷ como en la arquitectura efímera, donde la más conseguida —a mi parecer— es la alegoría de España colocada sobre la puerta de la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid para las exequias de Isabel de Borbón, cuyas decoraciones fueron trazadas por Juan Gómez de Mora.⁶⁸ La singularidad que presenta la obra sevillana es su doble alusión a las victorias y a la fe del monarca recurriendo a los conocidos atributos de palmas, laureles y el cáliz con que dota Ripa a la alegoría de la fe en la *Iconología*. El significado de la representación se matizaba con una inscripción latina «HAEC EST VICTORIA QVAE VINCIT/MVNDVM, FIDES NOSTRA», tomada de la primera epístola de San Juan 5,4: «Y esta es la victoria que ha vencido al mundo, nuestra fe.»

Flanqueando el arco central que hemos comentado había dos arcos más pequeños apoyados sobre pedestales que estaban decorados con pinturas de Pedro de Medina. En el pedestal de la derecha se representó Fernando III en su tienda de campaña y Nuestra Señora de los Reyes, sobre una nube, animando al monarca a su empresa reconquistadora. En el vano del arco se colocó un ángel que llevaba un escudo con una inscripción referente a la pintura «TERRA IN QVA DORMIS TIBI DABO,/ET SEMINI TVO», inspirada en el *Génesis* 28,13: «La tierra sobre la cual estás recostado te la daré a tí y a tu descendencia.» En la pintura de la izquierda se representó la aparición al monarca de San Isidoro que le exhortaba para la conquista de Sevilla. La inscripción que portaba el ángel correspondiente decía «RESTITVE ANIMAM MEAM,/A MALIGNITATE EORVM», traduzco: Restituye mi alma, por su malicia.

Sobre los arcos laterales se colocaron pirámides terminadas en bolas que estaban rematadas por coronas con palmas entrelazadas, simbolizando la victoria de San Fernando sobre los musulmanes, según el emblema de Covarrubias que parece sirvió de fuente de inspiración para estos remates (fig. 8).

Resumiendo, el significado de la obra está recogido en la inscripción de la clave del arco central: la fe cooperaba con sus obras y por sus obras se hizo perfecta la fe.

LA INFLUENCIA DEL DANTE

El Patio de los Naranjos de la catedral estuvo también profusamente decorado con fachadas efímeras en sus cuatro costados y una montaña artificial en el centro, a cuyo análisis vamos a prestar especial atención por los paralelismos que presenta con el paraíso dantesco.

Este tipo de arquitecturas efímeras representando montañas es relativamente frecuente. Los dos ejemplos más importantes del siglo XVII —a nuestro parecer— son la construida con motivo de las fiestas fernandinas, de las que ahora nos ocupamos, y la erigida en 1650 por Herrera Barnuevo,⁶⁹ sobre la Fuente del Olivo, de Madrid, para recibir a la reina Mariana de Austria, que ya hemos comentado.

Frente a la obra de Herrera Barnuevo la obra sevillana tenía una finalidad religiosa: mostrar cómo Fernando III, que había logrado ser un personaje virtuoso, alcanzó la gloria y la santidad.

⁷⁰ C. RIPA: *Iconología*, Roma, 1603, p. 166.

⁷¹ *Idem*, p. 187.

La Montaña tenía una puerta de acceso formada por cuatro columnas dóricas sobre las que se apoyaba un frontispicio rematado por la Giralda y dos jarrones de azucenas. Entre éstos se puso una cartela con la inscripción QVASI LILIA QVAE SVNT IN TRANSITV AQVAE, inspirada en el *Eclesiástico* 50,8: «Como azucena junto a la corriente de las aguas», recurriendo a una significativa comparación bíblica con San Fernando que refleja la belleza de la gracia tras el bautismo, representado en esta puerta mediante una escena que recuerda los tablados vivientes. En ella aparecía una alegoría de la naturaleza, vestida con traje talar y manto decorado con frutos, que tenía al monarca niño entre los brazos y estaba en actitud de entregarlo a la alegoría de la Gracia, que llevaba un vestido bordado con estrellas. Entre ambas alegorías había una fuente por la que debía pasar el niño, aludiendo a su renacimiento cristiano y un ángel con la inscripción RENASCI OPORTET VT REGNET, que traduzco: es menester que renazca para que reine, y los versos siguientes:

«Renazca, porque reine, el gran Fernando
y del agua fiel bañado el pelo,
crezca a la gloria, heroico, hasta cuando
sus virtudes le den la Tierra, el Cielo;
reconozca el orbe, a Dios, purpureando
de esperanzas dichosas nuestro suelo;
renazca, pues, y caiga, aun cuando empieza
en la Gracia, lo que es Naturaleza.»

En el camino que conducía hacia la cima de la montaña se colocaron las virtudes con los atributos que les correspondían, según Césare Ripa, en la mano derecha, mientras que en la izquierda llevaban atributos de procedencia bíblica, según se aprecia en las inscripciones que portaban los ángeles que había junto a las virtudes.

La Fortaleza llevaba en la mano derecha una columna ⁷⁰ y en la izquierda una espada. El ángel que había junto a ella portaba la inscripción ACCINGERE GLADIO SVPER FEMVR TVVM, POTENTISSIME, del *Salmo* 45,4: «Cíñete tu espada sobre el muslo, ¡oh, héroe!», y unos versos castellanos que explicaban cómo el santo había logrado el don de la fortaleza: «Ciña a su lado esta Espada, / ostente en su gran fineza, / el Don de la Fortaleza.»

La Justicia llevaba en la mano derecha una balanza ⁷¹ y en la izquierda un corselete. El ángel que había junto a ella porta-

ba la inscripción INDVET PRO THORACE IVSTITIAM, del libro de la *Sabiduría* 5,18: «Vestirá por coraza la Justicia», y los versos: «Para igualar la Justicia / Vista este Arnés, que con él / tendrá la Justicia en piel.»

La Templanza llevaba en la mano derecha una copa ⁷² y en la izquierda un cetro. El ángel que había junto a ella portaba la inscripción DONEC AFFERRET ILLI SCEPTRVM REGNI, del libro de la *Sabiduría* 10,14: «No abandonará al justo... hasta entregarle los poderes del reino», y los versos: «Brinde el apetito en vano, / mientras esta Mano alcanza / el Cetro de la Templanza.»

La Prudencia llevaba en la mano derecha una serpiente ⁷³ y en la izquierda una esfera. El ángel que había junto a ella portaba la inscripción DOMINABITVR ASTRIS y los versos: «Dominará las Estrellas, / y con ellas dará Luz, / al ciego Moro Andaluz.»

La Fe llevaba en la mano derecha un cáliz con la sagrada forma ⁷⁴ y en la izquierda un cingulo con hebillas. El ángel que había junto a ella llevaba la inscripción ET ERIS FIDES CINTORIVM RENVM EIVS, inspirada en *Isaías* 11,5: «La justicia será el cinturón de sus lomos, y la fidelidad el ceñidor de su cintura», y los versos: «Ceñírase de la Fe, / donde su Espada colgada, / sirva de fiel a su Espada.»

La Esperanza llevaba en la mano derecha un ánora ⁷⁵ y en la izquierda un yelmo que ofrecía al monarca. El ángel que había junto a ella portaba la inscripción INDVTVS GALEAM SPEM SALVTIS, de la primera epístola de San Pablo a los *Te-salonicenses* 5,8: «revestidos de la coraza de la fe y de la caridad y del yelmo de la esperanza en la salvación», y los versos: «El Yelmo de la Salud / le doy, con que cruze, extraña / la gran cabeza de España.»

Y la última virtud, la Caridad, llevaba en la mano derecha una hoguera en la que ardía un corazón ⁷⁶ y en la izquierda una rama de olivo. El ángel que había junto a ella llevaba la inscripción OLEO SANTO MEO VNXI EVM, del *Salmo* 89,21: «Le he ungido con un óleo consagrado», y los versos: «Doyle el Iugo de esta Oliva, / y mi ardor, porque eficaz, / dure en Guerra, y viva en Paz.»

En la parte superior de la montaña se colocó un trono, bajo arcos y columnas formadas por nubes, donde se encontraba Dios entre ángeles y resplandores. Ante Dios se encontraba Fernando III arrodillado y recibiendo la corona de santo como

⁷² Idem, p. 482.

⁷³ Idem, p. 416.

⁷⁴ Idem, p. 149.

⁷⁵ Idem, p. 470.

⁷⁶ Idem, p. 63.

⁷⁷ G. CHAMPEAUX: *Introduction au monde des symboles*, Ed. Zodiaque, 1972, p. 167; S. SEBASTIÁN LÓPEZ: *Espacio y Símbolos*, Ed. Escudero, Córdoba, 1977, p. 45.

⁷⁸ G. CHAMPEAUX: *Introduction au monde des symboles*, p. 208.

⁷⁹ S. SEBASTIÁN: *Espacio y Símbolo*, p. 54.

⁸⁰ DANTE: *Divina Comedia*. Purgatorio. Canto XXVII. Las citas corresponden a la edición comentada por Alejandro Vellvtello con sustanciosas notas y numerosos grabados. Venecia por Francesco Marcolini, 1544, s.p.

premio a su virtud. La escena se aclaraba con unos versos escritos en la cartela que llevaba el ángel que servía de remate a la obra:

«Este es aquel que, despreciando al Mundo
y triunfadas las Pompas de la Tierra,
sube al Carro del Sol, donde Fecundo
coge el noble Despojo de la Guerra:
ya en la Mano, en la frente, no el segundo,
el primero el Blason del Orbe encierra;
ya le ofrece el Afán de aquel gran Zelo
las riquezas, sin límite, del Cielo.»

Evidentemente, la montaña por la que sube San Fernando es un «Axis Mundi» que refleja la unión de la tierra con el cielo⁷⁷ y también un símbolo del Paraíso. Como es sabido, el Paraíso se asimila a la Montaña Santa,⁷⁸ pero el Paraíso más que de un lugar se trata de un estado y los cuatro ríos que partían de la montaña simbolizaban los movimientos de emanación y vivificación, propios de un estado edénico, a partir del cual se podía realizar la ascensión espiritual por el eje tierra-cielo.⁷⁹ La obra efímera sevillana no es sólo una imagen del Paraíso en abstracto por la forma de montaña que tiene, sino también y fundamentalmente porque representa el Paraíso dantesco.

Dante en la *Divina Comedia*, después del recorrido por el Infierno y el Purgatorio, llega al Paraíso Terrenal, donde el ángel que guarda la entrada —similar al que encontramos en la obra sevillana— le advierte que hay que entrar en lo encendido para seguir adelante:

«Poscia; piu non si ua, se pria non merche
Anime sante il foco: intrate in esso;
Et al Cantar di la non siate sorde.»⁸⁰

Ya en este lugar, la sabiduría le guía y le habla del Paraíso Terrenal donde contempla la procesión mística con el carro de la Iglesia y donde Metelda sumerge al poeta en el Lete, uno de los ríos del Paraíso. Dante lo describe así:

«La bella donna ne le braccia aprissi:
Abbraccioni la testa; e mi sommerse;
Oue conuene chio lacqua inghiottissi:

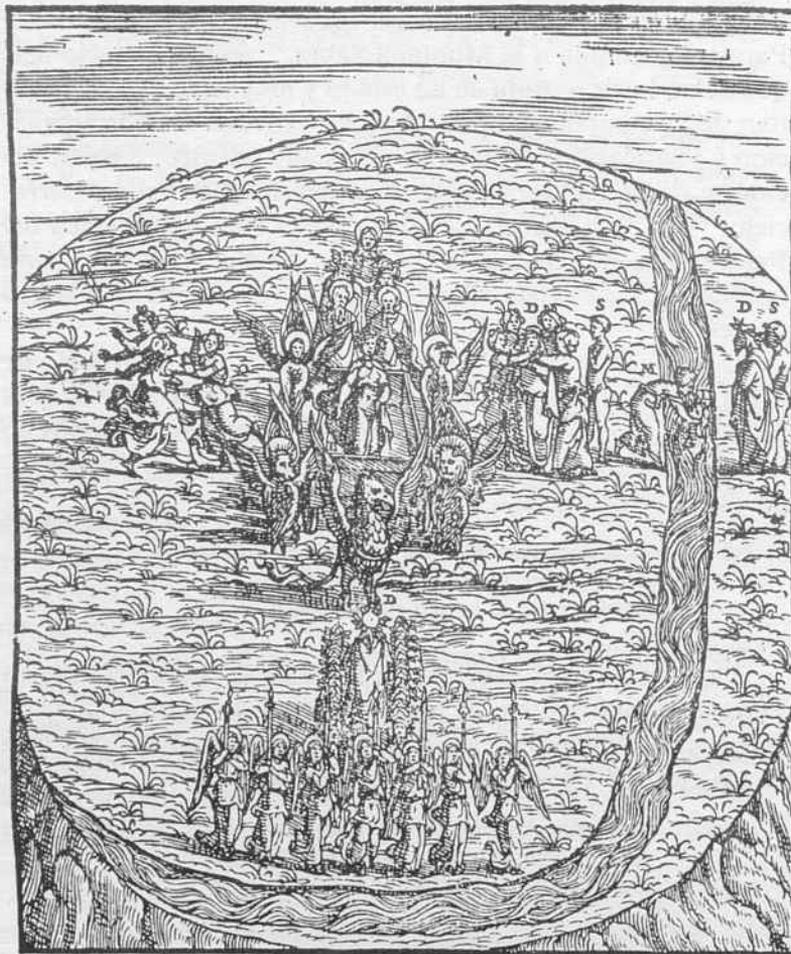
Indi mi tolse, e bagnato mofferse
Dentro a la danza de le quattro belle;
E ciascuna col braccio mi coperse.

Noi sem qui Nimphe, e nel ciel semo stelle:
Pria che Beatrice discendesse al mondo
Fummo ordinate a lei per sue ancelle.

Menrenti a gliochi suoi: ma nel giacondo
Lume, che dentro, aguzaran li tuoi
Le tre di la, che miran piu profundo». ⁸¹

⁸¹ Purgatorio. Canto XXXI.

La inmersión de Dante en el Lete y posteriormente en el Eunoos (fig. 9) simboliza el renacimiento a la vida de la gracia.



Inmersión de Dante en el Lete. Grabado de la edición de Venecia, 1544

⁸² En *Diccionario Literario*. Montaner y Simón. Barcelona, 1959. 12 tomos.

⁸³ Paraíso. Canto II.

⁸⁴ Paraíso. Canto III.

⁸⁵ Paraíso. Canto IV.

⁸⁶ Paraíso. Canto VI.

⁸⁷ Paraíso. Canto VIII.

Esta junto a las virtudes cardinales, las «quattro belle» que lo ciñen y lo incorporan a su danza, y las virtudes teológicas que aparecen a la derecha del carro y que, según el poeta, «miran más profundo», le permiten ver la belleza espiritual.

Dante entra en la vida sobrenatural de la gracia (como Fernando III tras el bautismo), en el paraíso que recorre de grado en grado a través de los siete cielos planetarios donde están los bienaventurados, aquellas personas que consiguieron la gloria por sus virtudes como ha señalado Casella.⁸²

Dante, que participa de la concepción ptolemaica del Universo, cuando llega al cielo de la Luna explica, por boca de Beatriz, el orden de las esferas celestes de mayor a menor altura donde se encuentran las almas de menor bienaventuranza:

«Dentro dal ciel de la diuina pace
Si gira un corpo; ne la cui uirtute
Lesser di tutto suo contento giace:

Lo ciel seguente, cha tante uedute,
Quel esser parte per diuerse essenze
Da lui distinte e da lui contenute:

Glialtri giron per uarie differenze
Le distintion, che dentro da se hanno,
Dispongon a lor fini e lor semenze.

Questi organi del mondo cosi uanno,
Come tu uedi homai, di grado in grado;
Che di su prendon, e di sotto fanno.»⁸³

En este cielo, el de la Luna, que es el más alejado del Primer Móvil, el poeta ve las almas de los que faltaron a los votos religiosos contra su voluntad, entre los que figura Picarda Donati,⁸⁴ cuya fortaleza espiritual triunfó en el cielo a pesar de la suerte adversa. Sobre ello refiere Beatriz, cuando a Dante le sobrevienen las dudas sobre estas almas:

«Ma tutti fanno bello il primo giro;
E diferentemente han dolce uita,
Per sentir piu e men leterno spiro.»⁸⁵

En el cielo de Mercurio aparece Justiniano representando la Justicia.⁸⁶ En el cielo de Venus, Dante contempla la gloria de los que templaron la pasión del amor.⁸⁷ En el cielo del Sol se manifiesta la prudencia de Santo Tomás cuando éste advierte del peligro de los juicios precipitados:

«Perche glicontra che piu uolte piega
 Lopinion corrente in falta parte;
 E poi laffetto lintelleto leza.»⁸⁸

En el cielo de Marte el poeta descubre a los mártires de la fe.⁸⁹ En el siguiente cielo, el de Júpiter, aparecen los espíritus piadosos imbuidos de la esperanza en la salvación.⁹⁰ En el cielo de Saturno, el último cielo antes de pasar a las estrellas fijas y llegar al Primer Móvil, Dante encuentra a los entregados a la vida contemplativa y a la caridad:

«Ma lalta carita; che ci fa serue
 Pronte al consiglio, chel mondo gouerna;
 Sorteggia qui, si come tu osserue.»⁹¹

Evidentemente, existe una relación entre los siete cielos planetarios por los que progresa Dante hasta llegar al Primer Móvil y las virtudes en las que progresa Fernando III, quien consigue la santidad y llegar a la presencia divina tal como aparece en la obra efímera sevillana que hemos descrito anteriormente. Los siete cielos planetarios, donde se encuentran las almas de los virtuosos que han alcanzado el Paraíso, se corresponden con las alegorías de virtudes que aparecen en la obra hispalense:

Luna	Fortaleza
Mercurio	Justicia
Venus	Templanza
Sol	Prudencia
Marte	Fe
Júpiter	Esperanza
Saturno	Caridad

El paralelismo entre el Paraíso dantesco y la obra efímera sevillana es evidente, siendo esta última una materialización cristianizada y originalísima del Universo.

La misma forma de la obra, una montaña, la montaña primordial que surge del caos, es en sí misma un símbolo del Universo,⁹² apareciendo también en la obra sevillana la tradición bíblica de que el trono de Dios está sobre la bóveda celeste,⁹³ sobre los siete cielos planetarios de la visión dantesca que aparecen simbolizados en Sevilla por las cuatro virtudes cardinales y las tres virtudes teologales.

Como ya indicamos, cuando Dante llega al Paraíso Terrenal, ve, antes de ser sumergido por Metelda en el Lete, la pro-

⁸⁸ Paraíso. Canto XIII.

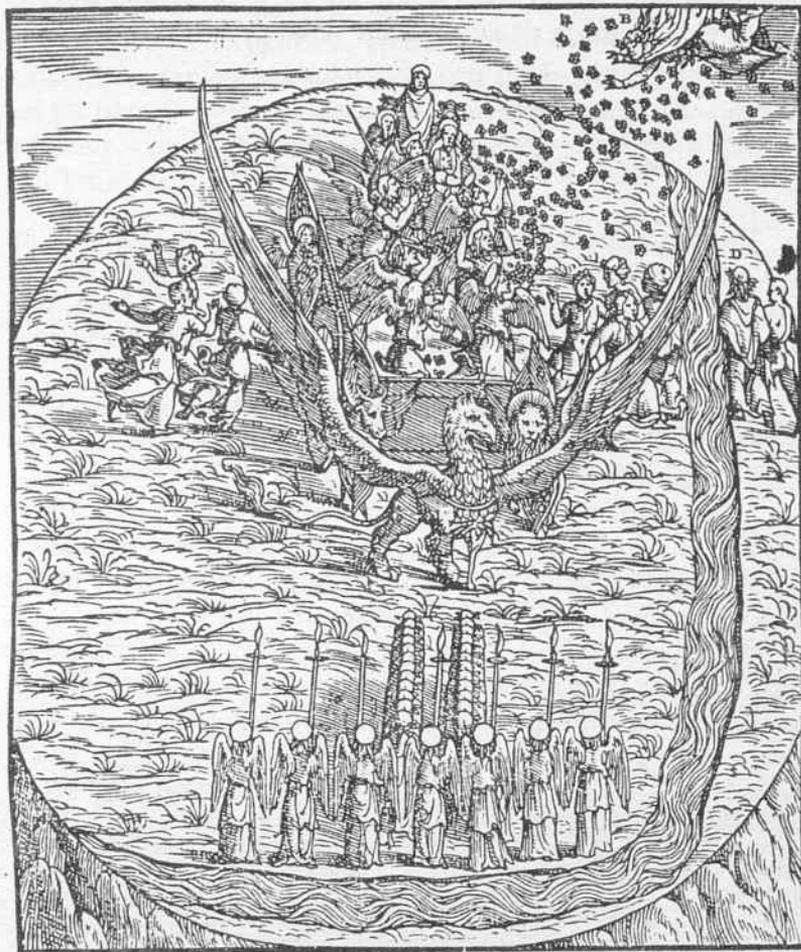
⁸⁹ Paraíso. Canto XIV.

⁹⁰ Paraíso. Canto XX.

⁹¹ Paraíso. Canto XXI.

⁹² G. CHAMPEAUX: *Introduction au monde des symboles*. Zodiaque, 1972, pp. 166-7.

⁹³ Job 22,14.



Beatriz descendiendo al carro de la Iglesia. Grabado de 1544

cesión mística con el carro de la Iglesia (fig. 10). En el grabado que reproducimos aparece Beatriz descendiendo entre flores que eran arrojadas por ángeles. El poeta lo describe así:

«Tutti diceam; Benedictus, qui venis;
E fior gittando di sopra e dintorno
Manibus odate (sic) lilia plenis.»⁹⁴

Dante, sorprendido de lo que ven sus ojos, quiere hablar con Virgilio, la guía de su conciencia, pero éste, que le ha acompañado por el Infierno y el Purgatorio, no está con él en

la llanura del Paraíso. El poeta le llora y le recuerda incorporando en esta parte de su obra un verso de la *Eneida*:

«Tu Marcellus eris. *Manibus date lilia plenis;*
purpureos spargam flores animaque nepotis
his saltem accumullem donis et fungar inani
munere. Sic tota passim regione vagantur.»⁹⁵

De las palabras que Anquises dice a Eneas cuando éste ha ido a visitarlo a las moradas de los bienaventurados: Dadme lirios a manos llenas; dejadme esparcir flores purpúreas, que al menos acumule estas ofrendas sobre el alma de mi nieto y le tribute este homenaje vano.

El verso virgiliano que fue tomado por Dante aparece también utilizado como mote en uno de los jeroglíficos de los arcos diagonales del triunfo hispalense (fig. 11).

El jeroglífico, que según Farfán alude a la participación de Sevilla en el proceso de canonización de San Fernando,⁹⁶ tenía pintado un sol con cinco estrellas y los símbolos pontificios, aludiendo a Clemente X que canonizó a Fernando III, y debajo del sol un escudo con la Giralda y dos jarrones de azucenas. El jeroglífico se completaba con el mote citado, unos versos castellanos y un dístico latino:

«El Sol, que en Estrellas Brilla,
Multiplica a Manos llenas,
De Nuevo mis azucenas»

«Lilia Syderibus splendet; quae nigra fuere
saxa, manent, nivei, candida, floris ope»
que traduzco: «Los lirios brillan entre los astros; las piedras
que fueron negras, se tornan deslumbrantes gracias a una
flor nivea.»

Podemos ver a Sevilla, como Anquises a su nieto, tributando un homenaje a San Fernando, canonizado por Clemente X, el sol que multiplica las azucenas. Y al santo como lirio brillando entre los astros, como los de la nube que los ángeles arrojan a Beatriz cuando ésta desciende al carro de la Iglesia, pero más específicamente parece referirse a que el santo ha entrado en el Empíreo, en el lugar que para Dante era de «pura lumbre».⁹⁷ El poeta vio allí un río del que salían chispas, o piedras negras, las cuales posándose sobre flores se convertían en piedras preciosas, o deslumbrantes, que volvían al cauce, el cual se convirtió en una gran flor donde se sentaban los bien-

⁹⁵ VIRGILIO: *Eneida*, 6, 883-886.

⁹⁶ FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, pp. 36 ss.

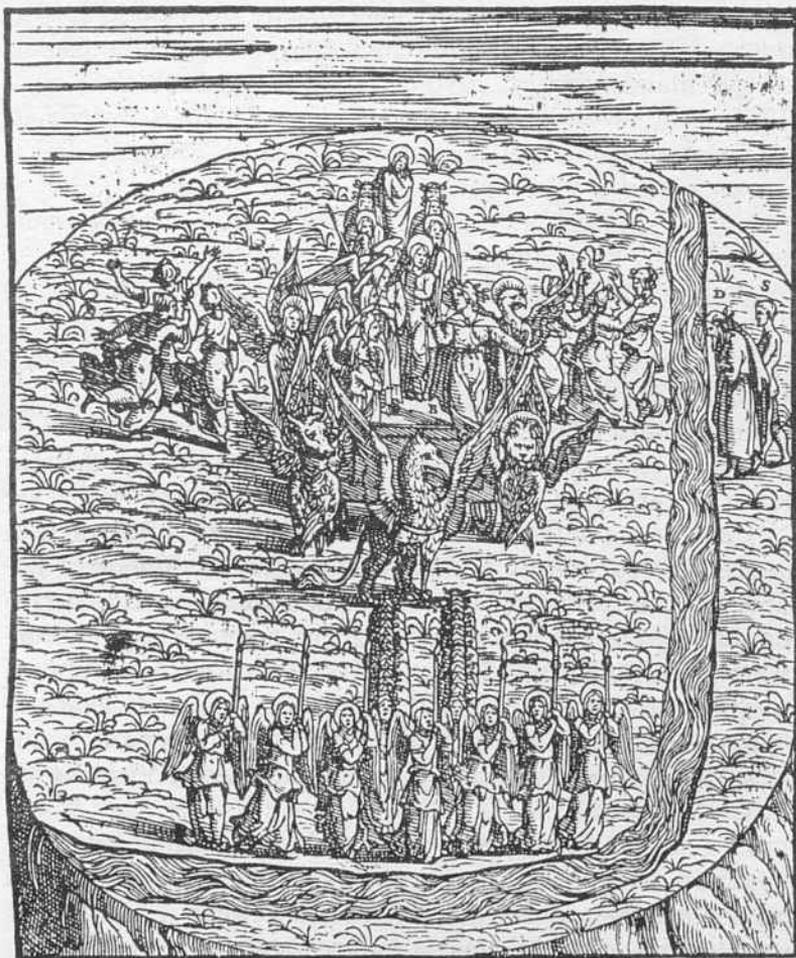
⁹⁷ Paraíso. Canto XXX.



Jeroglífico sobre la canonización de San Fernando

aventurados. Nosotros pensamos que el dístico latino que completaba el jeroglífico, como ya hemos indicado, refleja esta visión dantesca, aludiendo a que Fernando III ha entrado en las filas de los bienaventurados, lo que se explicita más claramente, como a continuación veremos, en otra obra efímera del Patio de los Naranjos de la catedral sevillana.

La procesión mística a la que nos venimos refiriendo (figura 12) iba encabezada por siete ángeles con candelabros cuyas llamas subían tan alto que el poeta no alcanzaba a verlas:



Procesión mística con el carro de la Iglesia (1544)

«De chegli sopra rimanea distinto
Di sette liste tutte in quei colori;
Onde se larco il sole, e Delia il cinto.

Questi estandali dietro eran maggiori,
Che la mia vista: e quando a mio auiso
Diece passi distauan quei di fuori.»⁹⁸

Estas llamas que la vista no podía contemplar en su totalidad están simbolizando los misterios de la fe, siendo identificadas por Vellutello, en sus comentarios a la *Divina Comedia*, con los Dones del Espíritu Santo: «a lumi de sette candellabri, chabbiamo nel precedente uedutto, I quali domanda settentrion Del primo cielo, cio é, Del cielo Empireo posto sopra tutti gli altri cieli, perche significando i sette doni de lo spirito santo».⁹⁹ Y los diez pasos que había entre ellas simbolizaban los diez mandamientos, cuyo cumplimiento es necesario para alcanzar los Dones del Espíritu Santo que facilitan el ejercicio de la virtud por la que se consigue entrar en el grupo de los bienaventurados y la santidad.

En las decoraciones efímeras sevillanas que venimos analizando hemos visto cómo Fernando III aparece formando parte del grupo de los bienaventurados y santificado por la gracia y la virtud, cuyo ejercicio es facilitado por los Dones del Espíritu Santo. Ahora veremos cómo éstos, que tan importante papel ocupan en la procesión mística de la visión dantesca, se representaron junto a las Bienaventuranzas en la fachada provisional que se antepuso a la Puerta de la Concepción, en el Patio de los Naranjos de la catedral hispalense (fig. 13).

La importante fachada levantada delante de la Puerta de la Concepción fue ideada por Bernardo Simón de Pineda.¹⁰⁰ Estaba formada por una puerta central, con un acentuado derrame, flanqueada por dos amplios paneles con tapices que recordaban las conquistas de Fernando III. La utilización de tapices en esta obra —según comenta Farfán— fue un «artificio al que obligó la estrechura del Tiempo, siendo tan corto para ejecutar las Pinturas en Symbolos y Demostraciones de Virtudes del Inclito Monarca».¹⁰¹

El derrame de la puerta, que fue profusamente decorada, presentaba un zócalo y un banco con cuatro resaltes sobre los que descansaban columnas, en los dos interiores, y pilastras en los exteriores, estando estas últimas rematadas por dos esculturas de portadores de maza realizadas por Pedro Roldán.¹⁰² Estos soportes limitaban cuatro amplios paneles que se decora-

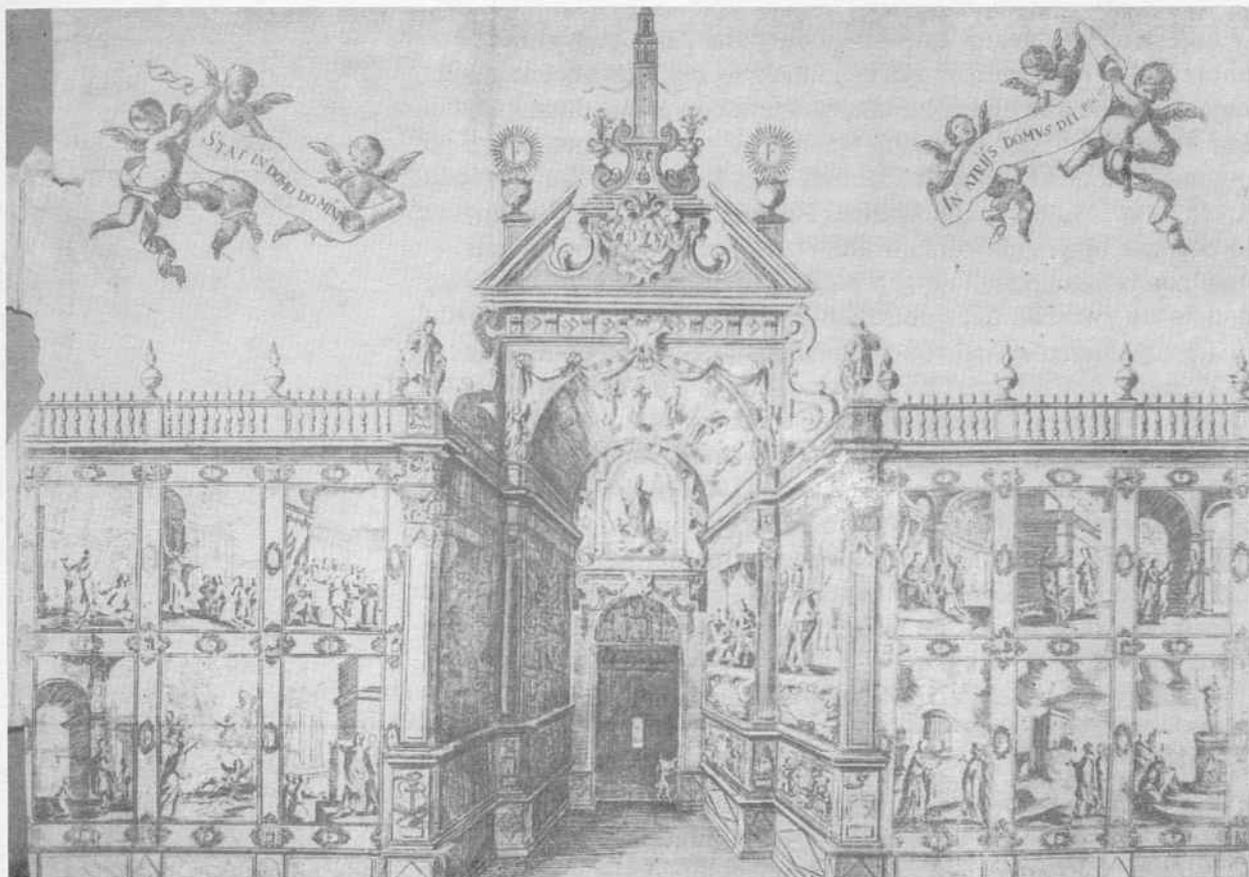
⁹⁸ Purgatorio. Canto XXIX.

⁹⁹ *La Comedia di Dante Aligieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello*. Venecia por Francesco Marcolini, 1544, s.p. Purgatorio. Canto XXX.

¹⁰⁰ Véase P. FERRER GARROFÉ: *Bernardo Simón de Pineda*, «Arte Hispalense», núm. 32, Sevilla, 1982, p. 81.

¹⁰¹ FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, pp. 235 ss. Sobre la utilización de tapices en las fiestas fernandinas véase M. DÍAZ PADRÓN: *Rubens en la patria de Calderón*, «Goya», números 161-62, Madrid, 1981, pp. 298 ss, vid. espec. p. 303 y nota 62.

¹⁰² P. FERRER GARROFÉ: *op. cit.*, p. 83.



Decoración de la puerta de la Concepción de la catedral de Sevilla para las fiestas fernandinas (1671)

¹⁰³ FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, p. 249.

ron con pinturas. Sobre los dos interiores volteaba un gran arco abocinado rematado por un frontispicio partido que tenía en los extremos dos esferas coronadas con las iniciales del santo entre resplandores y en la parte central un escudo sobre el que se colocó la Giralda entre dos jarrones de azucenas.

En el intradós del arco se representaron las alegorías de los Dones del Espíritu Santo y en la clave se colocó una paloma con el mote *REQVIESCET SVPER EVM SPIRITVS DOMINI*, tomada de *Isaías* 11,2: «Sobre el que reposará el espíritu de Yavé», aludiendo a la influencia del Espíritu Santo sobre Fernando III.¹⁰³ El «*Spiritus Sapientiae*» se representó por una doncella que estaba mirando un libro. El «*Spiritus Intellectus*» como un mancebo con alas, simbolizando la sutil figura del entendimiento.¹⁰⁴ El «*Spiritus Consilii*» estuvo representado por un joven con el nudo gordiano, aludiendo a que

es necesario escoger el camino justo para conseguir grandes empresas.¹⁰⁵ El «*Spiritus Fortitudinis*» se materializó en una mujer que portaba una columna, atributo con el que dota Ripa a la Fortaleza.¹⁰⁶ El «*Spiritus Scientiae*» se representó como una doncella que llevaba un compás en la mano derecha y una esfera en la izquierda. El «*Spiritus Pietatis*» estuvo representado por una mujer abrazada a una cruz, y el «*Spiritus Timoris Dei*» como una doncella que tenía grillos en los pies y elevaba al cielo un corazón del que salían llamas.

En los cuatro recuadros delimitados por los pedestales de los soportes que articulaban el derrame de la Puerta de la Concepción se presentaron las bienaventuranzas que caracterizaron a Fernando III. El cual, igual que los bienaventurados que habitaban en los siete cielos planetarios y en la «rosa eterna» del Empíreo,¹⁰⁷ habitó en el reino celeste prometido.

En la catedral sevillana, en los recuadros del banco del derrame citado, aparecen las bienaventuranzas representadas en grupos de a dos, limitando jeroglíficos que estaban relacionados con ellas.

En uno de los recuadros se representaron las alegorías de los pobres de espíritu y de los mansos. Entre ellas se pintó un jeroglífico formado por un globo terrestre sobre el que había una corona de resplandores. Se completaba con el mote *IN VTROQVE VNVM* y los versos: «Heroico en ambas Virtudes / alegre de Fernando el Zelo / Posesión de Tierra y Cielo», aludiendo a que el monarca poseyó la tierra prometida a los mansos y el cielo prometido a los pobres de espíritu.

El siguiente recuadro tenía las alegorías de los pacíficos y de los que padecen persecución por la justicia. Entre ambas se pintó un escollo, contra el que chocaba el mar, del cual salía un árbol con una corona, aludiendo al premio eterno alcanzado por San Fernando después de vencer todos los obstáculos, según se infiere de los versos que acompañaban al jeroglífico: «*Q*uanto más la Oposición / Multiplicara su Anheló, / Más seguro aspiró al Cielo.»

En el tercero se representaron las alegorías de los que lloran y tienen hambre y sed de justicia. Entre ambas se pintó un jeroglífico con unas flores que se convertían en frutos. Se completaba la imagen con el mote *FLORES MEI FRVCTVS HONORIS, ET HONESTATIS* y los versos: «Bolvió las flores en frutos / Con el Sol de Zelo tanto / y con el agua del llanto». El jeroglífico no sólo alude al llanto y celo del monarca por la

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ C. RIPA: *Iconología*, Roma, 1603, p. 166.

¹⁰⁷ *Paraíso*. Canto XXX.

conquista de las tierras musulmanas, sino que también parece aludir al convertir las flores en frutos, haciendo el bien a las tierras conquistadas como veremos en uno de los jeroglíficos de los arcos mayores del triunfo hispalense que presenta una imagen similar, a que el monarca consoló y sació a los que tenían hambre y sed de justicia con sus campañas victoriosas.

El último recuadro tenía representadas las alegorías de los misericordiosos y los limpios de corazón. Entre ellas un jeroglífico que tenía pintado un candil cuya luz llegaba al sol. La imagen se completaba con unos versos: «Puro y misericordioso, / su luz descubrió otra luz, / y ambas el orbe andaluz», aludiendo a que Fernando III, misericordioso y limpio de corazón, consiguió la santidad e iluminó con sus campañas las tierras musulmanas.

EL «REX CHRISTIANISSIMUS» QUE TRAJÓ LA «PAX CHRISTIANA»

Sumamente interesantes son las decoraciones efímeras sevillanas desde todos los puntos de vista. Atractiva es su estilística, digno de atención su mensaje ideológico y relevante su iconografía con influencias de Ripa, Dante, la literatura emblemática y Virgilio, como veremos. Pero quizás uno de sus mayores atractivos es el excepcional repertorio de temas que en ellas aparecen, encontrando temas escatológicos, propios de la arquitectura religiosa, junto a temas de exaltación real e imperial, propios de la arquitectura profana; no faltando los temas históricos comunes a ambas manifestaciones.

Este encasillamiento de temas es, naturalmente, algo relativo, porque el valor exacto de un tema, que como es sabido puede ser ambivalente, y su significado concreto dependerá del contexto donde se halle. Una prueba de ello la tenemos en algunos repertorios de las decoraciones efímeras hispalenses, como el de las bienaventuranzas, que en nuestra opinión es uno de los más interesantes, ya que de una parte se refieren a que el monarca pertenecía al grupo de los bienaventurados que lograron el cielo, teniendo en este caso un claro matiz escatológico, pero también hemos visto cómo el sentido de las bienaventuranzas se completa y matiza por el mensaje de los jeroglíficos que aparecen entre ellas. A través de algunos de estos jeroglíficos podemos ver a San Fernando consolando con sus campañas victoriosas a los afligidos y a los que tienen hambre

sed de justicia y al santo iluminando, ya que es misericordioso y limpio de corazón, a la tierra con sus victorias que traen la «Pax Christiana», uno de los temas más significativos y repetidos en las decoraciones hispalenses.

En este carácter ambivalente, que se manifiesta en repertorios de tanta importancia y en la serie de aspectos que venimos comentando y a continuación analizaremos, radica —en nuestra opinión— el interés que tiene la iconografía de las fiestas organizadas con motivo de la canonización de San Fernando. Esto se debe, probablemente, a que las decoraciones dedicadas a Fernando III tenían que superar todas las conocidas, ya que Fernando III era monarca y santo. No bastan simplemente las referencias a que es un personaje virtuoso que consigue el premio prometido por Cristo en el Sermón de la Montaña¹⁰⁸ cuando dirigió las Bienaventuranzas a los apóstoles, como encontramos —entre otros— en el túmulo de Isabel de Borbón en la Capilla Real de Granada.¹⁰⁹ No son tampoco suficientes las referencias a que es el defensor de la «Pax Christiana» como Carlos V, en cuya entrada en Londres aparece el tema,¹¹⁰ ni las comparaciones con los personajes bíblicos y emperadores romanos. San Fernando es mucho más, supera a todos los monarcas españoles, supera a Salomón y ni siquiera Constantino, que elevó la Iglesia al aire de la libertad, alcanzó mayores triunfos y gloria, tal como vemos en uno de los jeroglíficos de los arcos mayores del Triunfo hispalense.¹¹¹

En las páginas anteriores hemos visto algunas de las decoraciones en las que aparece San Fernando como un hombre virtuoso que consigue la gloria. En este párrafo analizaremos aquellas decoraciones que lo muestran como el «Rex Christianissimus» que liberó a Sevilla y a la Iglesia de la herejía restaurando los territorios peninsulares conquistados a la fe cristiana. Aquellas decoraciones que lo muestran como el monarca que trajo la «Pax Christiana», uno de los temas imperiales más usados en las exaltaciones regias desde que con Carlos V comenzó a forjarse la idea de Imperio Universal que continuaría el Sacro Imperio Romano Germánico.¹¹²

Aquí subrayaremos el paralelismo que presenta el mensaje ideológico de buena parte de las decoraciones efímeras sevillanas con el principio dinámico que informa *La Monarquía* de Dante, que sin lugar a dudas debió conocerse en los círculos cultos sevillanos, donde se forjó el programa de las obras erigidas en honor del santo monarca.

¹⁰⁸ MATEO: 5,1-12.

¹⁰⁹ F. MORENO CUADRO: *Estructura simbólica del túmulo de Isabel de Borbón en la Capilla Real de Granada*, B.S.A.A.V., t. XLV, 1979, pp. 462 ss.

¹¹⁰ Véase J. ROBERTSON: *L'Entree de Charles Quint a Londres, en 1522*. En «Les Fêtes de la Renaissance», Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1975, t. II, pp. 169 ss.

¹¹¹ Tenía representado el anagrama de María con el mote «In Hoc Signo Vincas» y los versos: «También como Constantino / Tengo en el Cielo mi Guía, / El en IESVS, Yo en MARIA». El paralelismo con Constantino también se refleja en el dístico latino que completaba el jeroglífico: «HOC MARIAE SIGNO VINCAS, REX INCLYTE, MAUROS: / NEC CONSTANTINI GLORIA MAIOR ERIT» (Con esta señal de María, rey ilustre, dominarás a los moros. Ni siquiera la gloria de Constantino aventajará la tuya). El jeroglífico además de reflejar la superioridad de Fernando III se refiere al apoyo mariano que tuvo el monarca en sus campañas como defensor de la Iglesia. Similar a éste y relativo al auxilio divino había otro jeroglífico con el anagrama de Jesús que llevaba el mote «Concvsa patet» (sacudida, queda patente) y los versos explicativos: «El viento de los Trabajos, / mientras soplaré Mayor, / Más ostentará mi Amor». La imagen se completaba con un dístico latino «NULLA QUIES, ANIMUM DIVINIS ABDITA REBUS, / SED TIBI, DIVE, PIUM PUBLICA FACTA PROBANT» (No existe el descanso si no es con el auxilio divino; tus conocidas proezas, ¡oh rey!, muestran tu corazón piadoso).

¹¹² Véase F. YATES: *Charles Quint et L'Idée D'Empire*. En «Les Fêtes de la Renaissance», Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1975, t. II, pp. 56-97, y *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. Routledge-Kegan Paul, London, 1975, part I, pp. 1-28.

En *La Monarquía*, lo mismo que en la *Divina Comedia*, la idea básica es el deseo de felicidad completa: el perfeccionamiento para alcanzar el paraíso terrestre, fin temporal de la humanidad, el progresar en la vida racional, fin último de la sociedad para Dante, el cual aclara que para ello es necesario la paz; paz que sólo se puede conseguir mediante la monarquía o el imperio.

Esta monarquía o imperio es para el poeta la forma perfecta de gobierno, porque con ella todo el orden terrestre queda acomodado a una sola persona, siendo un reflejo del orden del universo que está en manos de uno sólo, Dios, del cual depende la autoridad y el derecho del monarca, que tendrá como objetivo primordial lograr el bien común de los pueblos. El monarca, una persona dotada de sabiduría y virtudes, debe tener un anhelo desinteresado por lograr el bien común o felicidad terrena, que es referida indirectamente a un bien sobrenatural y está ordenada en cierto modo a la felicidad celestial.

En algunas decoraciones efímeras hispalenses vemos cómo San Fernando llevó a cabo sus conquistas para llevar la felicidad a los pueblos musulmanes, felicidad que está vista bajo el prisma de la fe, es decir, no se entiende que pueda haber felicidad estando alejado de la fe, la justicia y la paz cristiana. Las conquistas de San Fernando, los trabajos y esfuerzos del monarca son por lograr el bien del moro andaluz, para que encuentre la felicidad en el verdadero camino de la religión. Por ello, sus acciones están respaldadas por la Providencia Divina, recibiendo el monarca la ayuda del cielo para llevar a cabo sus trabajos. En este aspecto es significativa también la correspondencia con el segundo libro de *La Monarquía* cuando Dante trata del Imperio Romano, que para él fue decretado por la Providencia Divina ya que sus conquistas no se llevaron a cabo por la violencia, como el mismo autor confiesa haber creído, sino para llevar a los pueblos la felicidad. Es curioso señalar que tanto en *La Monarquía* como en las decoraciones sevillanas el verdadero móvil político se soslaya, analizando los hechos bajo el punto de vista de la felicidad terrena, referida también —como hemos indicado— al fin sobrenatural.

La felicidad y el bien que trajo San Fernando fue posible, según algunas de las decoraciones, gracias a la unión de Castilla y León en un solo monarca. Idea que refleja uno de los puntos esenciales de la obra de Dante, para el cual ese monarca que lo dirige y supervisa todo sería el único que podría traer

la paz y prosperidad a los pueblos. Prosperidad y paz que San Fernando consiguió con sus conquistas, como veremos reflejado en algunas decoraciones efímeras.

Esa felicidad, prosperidad y paz que trae el monarca, San Fernando, está referida en buena medida al pueblo en general, pero tratándose de obras realizadas en Sevilla, muchas de las decoraciones se dedican a reflejar, como es obvio, la felicidad, prosperidad y paz que Fernando III llevó a la nueva Sevilla surgida tras la conquista.

Finalmente, antes de pasar al estudio de las obras concretas, recordaremos que el monarca castellano-leonés, como el monarca dantesco, es un rey virtuoso. Ya hemos visto esto reflejado en diversas obras, aquí sólo señalaremos que algunas decoraciones reflejan el equilibrio de virtudes cristianas y guerreras de Fernando III, las virtudes morales y guerreras que se aúnan en el monarca.

Fernando III lleva la felicidad a los pueblos musulmanes.

Un grupo de decoraciones efímeras, fundamentalmente del Triunfo y de la Puerta de la Concepción de la catedral sevillana, reflejan cómo las conquistas del monarca llevan la felicidad a los pueblos, buscando un mejor porvenir para los musulmanes. Este mejor futuro y felicidad sólo podría llegar cuando ellos pasaran a engrosar las filas cristianas. De esta manera, las conquistas de Fernando III están encaminadas no sólo a conseguir la felicidad terrena, que en el contexto general de las decoraciones no se entiende que pueda existir estando alejado de la religión cristiana, sino que también las conquistas del monarca están encaminadas a conseguir la felicidad celestial, que sólo se podría alcanzar a través de la fe cristiana.

En este orden de ideas encontramos una serie de obras que muestran cómo San Fernando extendió y enseñó la religión cristiana por todo el orbe y especialmente por las tierras conquistadas, ya que era una premisa indispensable para encontrar el «único camino» que conduce a la verdadera felicidad.

En la pintura colocada sobre la entrada de la Puerta de la Concepción, cobijada por el intradós del arco que estuvo decorado con las alegorías de los Dones del Espíritu Santo, se representó a San Fernando sobre un globo terráqueo con la espada en la mano derecha y el mote DOMVIT ORBEM, ET

¹¹³ La forma pasiva «Constitutus sum rex» aparece en la *Vulgata*.

FERRO, ET LIGNO, que traduzco: Dominó el orbe con la espada y el madero, entendiendo a éste como la Cruz, no sólo porque nos parece la traducción más apropiada para este contexto, sino también porque en otras obras se asimila la empuñadura de la espada con la Cruz. La imagen comentada, el mote latino y los versos explicativos que acompañaban la pintura: «Zelo y Amor ilustrados / De tal Espada y tal Leño, / le hicieron del Orbe dueño» nos llevan a ver a San Fernando como el monarca universal que extendió la religión cristiana por todo el mundo, ya que el leño y la espada van unidos: el leño da luz a la espada y la espada abre el camino a la verdadera luz que sólo se percibe en el seno de la Iglesia.

Pero el monarca no sólo extiende y defiende a la Iglesia, el rol monárquico más repetido en las exaltaciones regias del siglo XVII, sino que también enseña la Doctrina cristiana, especialmente en las tierras conquistadas. Esto se representó muy claramente en una de las pinturas que decoraban el derrame de la Puerta de la Concepción, donde aparecía Fernando III enseñando a una mujer musulmana un libro en el que se veía una cruz. La pintura se completaba con un texto bíblico: EGO AVTEM CONSTITVTVS SVM REX AB EO PRAEDICANS PRAECEPTVM EIVS,¹¹³ del *Salmo* 2,6-7 «Yo he constituido mi Rey sobre Sión, mi monte santo. Voy a promulgar un decreto de Yahvé.» El texto refleja el poder omnipotente de Dios y al rey como un mero instrumento de sus designios. San Fernando, pues, no hace sino cumplir una misión de la Providencia Divina en beneficio de los pueblos, como se desprende también de los versos castellanos que acompañaban la pintura:

«Mi corona, del Cielo prevenida,
no su gloria procura dilatada,
que a los Triunfos de Dios solo ceñida,
dicta el Santo Motivo de mi Espada.
La gran Voz de la Ley clama esgrimida
en su Cruz, no en los Filos confiada;
no es su intento domar bravas Naciones,
mi conquista es rendir los Coraçones.»

Por ello, el monarca enseña la Doctrina Cristiana a los musulmanes, ya que sólo con ella pueden encontrar el verdadero camino de la felicidad que para el santo monarca era el camino del cielo.



Jeroglífico que señala a San Fernando como guía

Este camino que conduce a la felicidad se representó expresamente en tres jeroglíficos. En uno de ellos (fig. 14), situado en los arcos mayores del Triunfo, que tenía pintada una brújula cuya aguja era una cruz orientada a una estrella con el mote HAEC CYNOSVRA MIHI EST (Yo tengo este norte), se muestra el hilo conductor de San Fernando, por el cual guía a los musulmanes.

Fernando III, responsable ante Dios de la liberación de los musulmanes del estado de miseria y desventura que, según las decoraciones, presupone el islamismo, tiene que llevar a cabo sus acciones, cuando se encuentra con obstáculos, por la fuerza. La espada del monarca se convierte así en todo un símbolo. Ella es la que enseña y guía a los musulmanes, ofreciéndoles el horizonte luminoso de la felicidad.

Estas ideas aparecen en dos jeroglíficos del Triunfo hispanense. En uno de ellos (fig. 15) se representó una brújula cuya aguja era la espada del santo que estaba orientada hacia el cielo. El jeroglífico se completaba con el mote DVCITQVE, DOCETQVE, tomado del *Salmo* 25,9: «Y guía a los humildes por la justicia, y adoctrina a los pobres en sus sendas.» El significado de la imagen se aclaraba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Esta Espada Sabia, y Fuerte,
Que al Cielo su Punta fia,
Docta enseña, y Santa guía.»

OSTENDES HOMINVM COMONERA MORIBVS ORBEM
QVAE DOCET, ET DVCIT, REX, MANVS, ENSIS ERAT
(Mostrando ordenar el orbe con las sanas costumbres,
la mano, oh rey, que enseña y guía es tu espada.)

Relacionado también con la idea de que la espada del monarca enseñó el verdadero camino a los paganos para que éstos encontraran la felicidad, pero desarrollándose de modo más expresivo, encontramos un jeroglífico que tenía pintado un paisaje en la oscuridad (fig. 16) en medio del cual había una espada de fuego, en forma de rayo, iluminando un camino y los pasos de un musulmán que se valía de esa luz para poder seguir el camino. El jeroglífico se completaba con el mote ITER DOCET IGNIBVS AETHER, que traduzco: el cielo enseña el camino con sus rayos. Vemos, pues, cómo se repite una de las ideas ya expresadas, apareciendo la espada del rey como una señal divina mientras que su dueño, el monarca, es un



Jeroglífico de la brújula con la espada como aguja



Jeroglífico de la espada de fuego



Jeroglífico del río Betis

mero instrumento de los designios de Dios. La representación se aclaraba, como en el jeroglífico anterior, con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Rayo Ardiente fue la Espada;
Pero al Moro le convino
Para acertar el camino.»

REGIVS IN MAVROS RUIT ENSIS, FVLMINIS INSTAR
NVBIGENI; SVPERVM SED DOCET IGNIS ITER

(La espada real cae sobre el Moro a manera de rayo que
nubes engendra, pero su luz enseña el camino del cielo.)

La espada y las campañas del monarca tienden a enseñar el camino de la verdadera felicidad, que está en la salvación. Las imágenes que hemos analizado hasta ahora se refieren genéricamente a los musulmanes, aunque evidentemente aluden a los musulmanes de las tierras conquistadas por Fernando III. Estas se representaron expresamente en un jeroglífico de los arcos diagonales del Triunfo hispalense (fig. 17). En él se representó una alegoría del Betis como un viejo, coronado de juncias, con una vasija, como es frecuente en la iconografía de ríos, especialmente desde las representaciones de la faceta alegórico-erudita de la Escuela de Alejandría, de la que salía una corriente de agua que llegaba hasta una fuente cuya taza era una corona real. Al llegar el agua a esta corona subía hacia arriba donde era recogida por una mano que salía de entre unas nubes. Se completaba la imagen con un mote bíblico SALIENT IN VITAM AETERNAM, del evangelio de San Juan 4,14: «que el agua que yo le dé se hará en él una fuente que salte a la vida eterna», un dístico latino y unos versos castellanos:

«Baxa, o Betis, que en llegando
A esta Corona, que es Fuente,
Subirás más altamente»

TE BAETIS, SACRA VINCLA PREMUNT; QVO

[PRESSIVS INDE

EXSILIT, IRE FVGAX CELSIVS VNDA PARAT

(Sacrales vínculos te oprimen, oh Betis. Con cuanta más
presión salte el agua, más arriba intenta subir, fugitiva.)

Simbolizando la salvación de las tierras bañadas por el Betis tras la conquista de San Fernando. Los territorios conquistados por el monarca estuvieron también representados por cuatro esculturas que flanqueaban el templete central del Triunfo.

Estas esculturas, de tamaño natural, vestidas a la usanza islámica, estaban simbolizando los reinos de Sevilla, Córdoba, Jaén y Murcia. Los cuatro tenían las armas tiradas a sus pies y estaban en actitud de entregar al monarca las llaves de sus respectivos reinos. Fernando III, representado en el centro del Triunfo con los atributos reales y la corona de santo, hacía entrega a su vez de estos reinos y de la espada que los conquistó a la Iglesia, situada sobre un alto pedestal decorado con inscripciones. La Iglesia se representó como una matrona, vestida con manto blanco y tocada con la tiara pontificia, que llevaba en las manos las simbólicas llaves y el Báculo de las Tres Cruces.

De las inscripciones que cubrían el pedestal sobre el que se colocó la alegoría de la Iglesia, destaca una que está relacionada —en parte— con el último jeroglífico que hemos analizado:

«Mereciste, Monarca Soberano,
reducir otra vez a mi Trailla
de aquel Yugo infeliz del Mahometano
los Leones Reales de Castilla.
Por tí cierra la Llave de mi Mano
quanto el Betis Sagrado de Sevilla
en sus Palmas, y Olivas me promete
más allá de los Términos del Lete.»

Es decir, el Paraíso dantesco. Todos los trabajos y esfuerzos del monarca son por el bien del moro andaluz, para que encuentre la felicidad en la salvación. De esta manera, aunque en principio estén derrotados, saldrán ganando porque encontrarán la verdadera felicidad. Este denominador común de buena parte de las decoraciones fernandinas se materializa de manera muy expresiva en tres jeroglíficos.

Uno de ellos, situado en los pedestales de los soportes que articulaban el derrame de la Puerta de la Concepción, tenía pintada la espada del monarca con el mote GLADIVS GLORIAE TVAE (la espada de tu gloria). Lo más ilustrativo, a nuestro parecer, son los versos que completaban esta imagen, a través de los cuales podemos ver el sentido que se le quiere dar a las conquistas del monarca:

«Gloriosamente esta Espada,
Por el bien del Moro Andaluz,
Se la entró hasta la Cruz.»



Jeroglífico de la espada y del alfanje



Jeroglífico del turbante y de la media luna

En otro jeroglífico, situado en los arcos diagonales del Triunfo (fig. 18), se representó un brazo armado con una espada y una corona real y un brazo desnudo con un alfanje y un turbante. Llevaba el mote VTRIQVE SALVS (salvación para ambos) y el dístico CRVX TIBI, MAVRE, FIDES, VICTOR, QVAM PORRIGIT, ENSIS: / VICTORI, VICTO, SPESQVE, SALVSQVE DATA EST, que traduzco: La fe es para ti, moro, esta cruz que te brinda mi espada victoriosa: tanto al vencedor como al vencido se le ofrece como esperanza de salvación. Este jeroglífico, según los textos latinos y los versos castellanos que lo completaban «Cruza, Moro, que esta Cruz, / Que hace mia la Victoria, / Hará de entreambos la Gloria», parece aludir al resultado último de la contienda: gloria de Fernando III y mejor porvenir de los musulmanes.

En el último jeroglífico que vamos a comentar en este apartado (fig. 19) se representó un turbante rodeado por una cadena de oro con el mote VINCLA DECORANT (Hay lazos que adornan). La imagen se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«La Cadena, que el Gran Rey
Puso al Moro, como pena,
Fue preciosa, aunque Cadena.»

DUM TUA SUPPOSITA MAUROS CERVICE REVINXIT
DEXTERA; SUNT VINCTIS VINCLA DECORA DECUS
(Mientras tu diestra sujetó a los Moros, humillando
su cerviz, las cadenas —ya nobles— constituyen un honor
para los prisioneros.)

El jeroglífico simboliza la sumisión de los musulmanes; los cuales, a pesar de esta sumisión, salieron ganando tras la conquista al cambiar de dueño y entrar en las filas cristianas. De esta manera se salvan del estado de miseria y desventura en que estaban inmersos, se salvan de las tinieblas, de ese infierno que describió Dante en su *Divina Comedia*, donde el poeta se presenta a sí mismo aterrorizado de lo que encontró en el «noveneno saco», en el cual eran castigados, entre otros, Mahoma y su yerno Alí.¹¹⁴

La felicidad y el bien que trajo Fernando III fue posible gracias a la unión de Castilla y León en un solo monarca.

¹¹⁵ FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, p. 259.

Esta idea, que como ya hemos indicado se corresponde con uno de los puntos esenciales de *La Monarquía* de Dante, se representó en dos jeroglíficos y una pintura de las obras efímeras sevillanas.

En uno de los jeroglíficos de la Puerta de la Concepción se pintó un castillo y un león rampante, que ceñía una espada y atacaba a una mujer musulmana, con el mote ASCENDIT LEO DE CVBILI SVO, ET PRAEDO GENTIVM SE LEVAVIT (Ascendió el león de su guarida y se elevó como saqueador de los gentiles). El jeroglífico aludía, según Farfán,¹¹⁵ a la providencial unión de Castilla y León en Fernando III para la lucha contra los musulmanes. Idea que se refleja igualmente en los versos castellanos que completaban el jeroglífico:

«Suba al Castillo el León,
Que entonces será luciente
Sol, que Dos Orbes Caliente.»

Como es sabido, San Fernando sucedió (1230) en el trono de León a su padre, Alfonso IX, gracias a las dotes políticas de doña Berenguela, quien consiguió, a cambio de una sustanciosa recompensa, la renuncia al trono leonés de las infantas doña Sancha y doña Dulce, hermanas del santo por parte de padre, habidas en el matrimonio de este último con la princesa Teresa de Portugal, y herederas de la corona leonesa por el testamento de Alfonso IX. Anteriormente (1217) había sucedido en el trono de Castilla a Enrique I, ya que su madre, doña Berenguela, sobre la que debía recaer la corona castellana, hizo cesión de ella en favor de su hijo. Esto quedó reflejado en una de las pinturas que decoraban el derrame de la obra efímera que se antepuso a la Puerta de la Concepción de la catedral sevillana. En ella se representó doña Berenguela, sentada en un trono, quitándose la corona y coronando a su hijo. La escena se completaba con una frase bíblica VIDETE REGEM SALOMONEM IN DIADEMATE, QVO CORONAVIT ILLVM MATER SVA, tomada del *Cantar de los Cantares* 3,11: «Salid, hijos de Sión, a ver al rey Salomón, con la diadema de que lo coronó su madre», y unos versos:



Jeroglífico del sol iluminando la corona

«Ved al Gran Salomón, ver al REY SANTO
que luz Alta ha de ser, y Horror del Moro,
Coronado de Meritos, en quanto
ciñe el Cielo su Frente, el Cerco de Oro:
Ved de tanta Matrona Zelo tanto,
que oy concibe de Nuevo aquel Decoro
de las Armas de Dios, cuya Persona
Hijo Nuevo le dá, Nueva Corona.»

La sucesión dinástica en el trono de Castilla también quedó reflejada en uno de los jeroglíficos de los arcos diagonales del Triunfo hispalense (fig. 20). En él se representó un sol con rasgos humanos iluminando una corona, al tiempo que una nube se alejaba para no entorpecer el resplandor de dicha corona. Llevaba el mote VT LVCEAT (Para que luzca) referido a la corona de Castilla que recibe una radiante luz procedente del nuevo sol, Fernando III, como se infiere del dístico latino que completaba la imagen: SOL ORIENS, MI NATE, IDEO TE CEDO; NOCERET / MATERNA HAEC REDIIS FORSITAN VMBRA TVIS (Hijo mío, sol de oriente, no sea que haga daño a tus rayos la sombra de tu madre). La madre está simbolizada por la nube que se alejaba, cuya abdicación se explicaba en los siguientes versos:

«Para que suba a Luzir
Sol de Ardor tan Soberano,
Dexo el Orbe Castellano.»

Las campañas de Fernando III impiden el aumento del islamismo y llevan a las tierras conquistadas la paz y prosperidad

Estas ideas, que completan la que hemos analizado anteriormente de llevar la felicidad a los pueblos, se representaron en varios jeroglíficos y esculturas del Triunfo hispalense.

En los jeroglíficos del Triunfo se muestra a Fernando III impidiendo el aumento del islamismo con el fin de que acabaran las luchas y llegara la paz, esa paz que era necesaria para el bienestar general y que para Dante sólo podía hacerla efectiva el monarca. En este orden de ideas se representó a Fernando III devolviendo a los pueblos conquistados los míticos siglos de oro y la paz. Esto se materializó en un jeroglífico (figura 21) que estaba íntimamente ligado con otros dos en los que se explicaban los medios seguidos para conseguirlo.



Jeroglífico de los animales apaciguados

En uno de estos últimos (fig. 22) se muestra de manera muy expresiva, con la representación de una espada embutida en los extremos de la media luna, cómo el rey mantuvo la expansión del Islam, según se infiere del mote NE TOTVM IMPLEAT ORBEM (para que no llene el mundo entero). La imagen se completa con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Atravesando mi Espada,
Estorvaré que se aumente
Desta Luna la Creciente.»
LUNA MAHOMETIS, TOTVM NE CRESCAT IN
[ORBEM,
SIT MEVS IMPACTVS CORNIBVS ENSIS OBEX.
(Con objeto de que la luna de Mahoma no avance y
llene la tierra, sea mi espada, encallada en sus
cuernos, fuerte obstáculo.)

Conteniendo el aumento del islamismo y reduciéndolo en las tierras conquistadas acabarían las luchas y llegaría la paz. Así pues, para conseguir la paz no sólo era necesario contener a los musulmanes, sino que también era necesario, según el contexto de las decoraciones, reducirlos en las nuevas tierras conquistadas. Ello se representó en un jeroglífico (fig. 23) que simboliza, según Farfán, la paz que trajo Fernando III aplicando la «severidad inviolable de la justicia»,¹¹⁶ una de las virtudes que debe tener el gobernante que rige el cosmos.

El jeroglífico en cuestión tenía representada una corona ciñendo una rama de olivo y una espada, simbolizando respectivamente la paz y la justicia, a las que también se aludía en el mote del jeroglífico ORIETVR IN DIEBVS EIVS IVSTITIA, ET ABVNDANTIA PACIS. DONEC AVFERATVR LVNA (surgirá en sus días la justicia y la abundancia de paz. Mientras que falte la luna). Refiriéndose a que mientras no se anule la media luna no podrá conseguirse la paz; y ello también quedó reflejado en el dístico latino que completaba la imagen:

CHRISTICOLIS PACEM, MAURIS DABO PESSIMA
[BELLA,
DUM SVA BAETIFLUI S LUNA SIT EXUL AGRIS
(Brindaré la paz a los seguidores de Cristo y, en cambio,
suscitaré funesta guerra contra el infiel, hasta que su luna se
aleje de los campos regados por el Betis.)

El dístico refleja la forma de gobernar del Imperio Romano que fue cantada por Virgilio¹¹⁷ —como aparece en otras

¹¹⁶ Idem, p. 104.

¹¹⁷ VIRGILIO: *Eneida*, 6,853.



Jeroglífico de la espada y de la media luna



Jeroglífico de la paz traída por Fernando III

obras sevillanas— pero aplicada en este caso bajo el punto de vista de la religión: imponer la paz, perdonar a los convertidos y debelar a los que persisten en el islamismo, hasta que desaparezca de las tierras conquistadas la simbólica media luna.

En el jeroglífico grabado por Luisa Morales (fig. 21) se representó la paz entre los cristianos y los musulmanes convertidos tras la conquista. El jeroglífico tenía pintado un león y un buey comiendo juntos y, en primer plano, un lobo y un cordero con el mote LVPVS, ET AGNVS PASCENTVR SIMVL, tomado de *Isaías* 65,25: «el lobo y el cordero pacerán juntos; el león, como el buey, comerá paja... No se hará mal ni corrupción en todo mi monte santo, dice Yahvé». La imagen se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Por tí vuelve el Siglo de Oro,
Pues supo Amistar tu Mano
El Moro con el Christiano.»
TU PACEM POPULIS, AURATAQUE SAECULA REDIIIS,
CHRISTICOLAS PASCITUR SI LUPUS AFER OVES.
(Tu devuelves a los pueblos la paz y los míticos siglos de oro, ya que el lobo africano se criará junto a las ovejas de Cristo.)

Después de haber visto en el jeroglífico anterior la actitud del rey frente a los apóstatas y los creyentes, en este jeroglífico vemos la transformación que se ha producido en las tierras conquistadas por Fernando III. Con la llegada del monarca vuelve la paz, la paz edénica donde el lobo africano pace junto a las ovejas y donde el león come paja como el pacífico buey. Con la llegada de Fernando III se anulará el mal y la corrupción en las tierras conquistadas, igual que en Sión, el monte santo, sobre el que Yahvé puso a su rey (Salmo 2,6-7), asimilado como ya hemos visto en decoraciones anteriores a Fernando III, apareciendo el monarca como un mero instrumento de los designios divinos, y en esta ocasión llevando a los pueblos la paz y los míticos siglos de oro.

Esta idea ya se había plasmado anteriormente en la arquitectura efímera, concretamente en el arco erigido en Evora para recibir a Felipe III (1619), donde se siguió la Egloga cuarta de las *Bucólicas* como ya hemos señalado.

En Sevilla, por el contrario, se toma como punto de partida la *Biblia*, materializando en el cuerpo del jeroglífico las palabras de *Isaías* que reflejan la paz mesiánica, pero se relaciona su llegada con la llegada de Fernando III.

Su aplicación no resulta extraña, ya hemos visto que tenía precedentes en la exaltación real de Felipe III; pero quizás ahora habría que tener en cuenta —para una mejor comprensión de la imagen y su aplicación— la relación que desde la Edad Media se había realizado entre la *Biblia* y la *Cuarta Egloga*, donde se anuncia la llegada del renovador del mundo.¹¹⁸ Teniendo presente esta relación, que seguramente debía conocerse en el ambiente sevillano donde se forjó la obra, podemos ver cómo la llegada de ese niño renovador se podía aplicar tanto al Mesías como a un monarca. En nuestra opinión, el jeroglífico sevillano muestra un claro ejemplo de contaminación que combina las Sagradas Escrituras y las *Bucólicas* de Virgilio, donde se anuncia la llegada de ese niño que «regirá con las virtudes patrias la sosegada redondez de la tierra».¹¹⁹

Con la llegada de Fernando III, como hemos visto, no sólo vuelve la paz, sino también los míticos siglos de oro y la prosperidad, quedando esta última reflejada de forma más patente en una de las alegorías escultóricas del Triunfo hispalense.¹²⁰

Sobre los machones centrales del Triunfo (fig. 2) corría un entablamento con cuatro resaltes, encima de los cuales había otras tantas volutas que servían de peana a las alegorías de la prosperidad, la oración, la victoria y la milicia.

La Prosperidad o el siglo próspero estaba representado por un muchacho que llevaba en la mano derecha el caduceo y en la izquierda una cornucopia de la que salían flores y frutos. La presencia del caduceo como atributo de la prosperidad parece seguir la idea expresada por Alciato en su emblema «Que la Fortuna sigue a la Virtud».¹²¹ La cornucopia llena de flores y frutos es símbolo de la abundancia según Césare Ripa,¹²² quien dota con el mismo atributo a la liberalidad,¹²³ la cual portaba otra cornucopia de la que salían una serie de piezas de gran valor, de forma semejante a como salían las flores y frutos de la cornucopia que servía de atributo a la alegoría de la prosperidad que venimos comentando. La representación alude, sin duda, a la abundancia y prosperidad de los tiempos que llegan con el reinado de Fernando III sobre las nuevas tierras conquistadas, pero al mismo tiempo parece reflejar también la liberalidad del monarca tras la conquista repartiendo generosamente los bienes con gran desprendimiento y desinterés, cualidades que debe tener el monarca, quien debe perseguir —como indicaba Dante— con un desinteresado afán el bien común, la paz y la prosperidad de los pueblos.

¹¹⁸ A. CHASTEL: *El Humanismo*, Salvat, Barcelona, 1964, p. 104.

¹¹⁹ VIRGILIO: *Bucólicas*, Egloga IV, en *Obras Completas*, Aguilar, 1967, p. 56.

¹²⁰ FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, pp. 412 ss.

¹²¹ ALCIATO: *Emblemas*, Lyon, 1549, p. 71. Hemos consultado la edición de «Editora Nacional», Madrid, 1975. Con introducción de M. Montero Vallejo.

¹²² C. RIPA: *Iconología*, Roma, 1603, p. 1.

¹²³ *Idem*, p. 290.

La Oración estuvo representada por una muchacha que llevaba como atributos un incensario con un corazón y una llave que levantaba al cielo, siguiendo los modelos ofrecidos por la *Iconología* de Ripa.¹²⁴

La Victoria, vestida con traje talar y coraza, estaba coronada de laurel y llevaba en las manos coronas del mismo árbol.

La Milicia se representó por un muchacho que llevaba bajo el brazo izquierdo unas palmas, simbolizando la victoria, al tiempo que extendía el otro brazo para obtener más.

Las cuatro alegorías están relacionadas entre sí y reflejan los hechos llevados a cabo por Fernando III, recurriendo a la «Nueva Colección Yahvista» que completó el *Salterio*.

En éste encontramos varios *Salmos* (140-143) que son deprecativos, invocando a Yahvé, pidiendo su favor y auxilio en forma de oración. El salmista suplica a Yahvé que lo libere de las amenazas de los impíos e irreligiosos (Salmo 140). En los salmos siguientes continúan las plegarias: «Séate mi oración como incienso en tu presencia» (Salmo 141,2), «No dejes que se incline al mal mi corazón» (Salmo 141,4), «Saca mi alma de la cárcel» (Salmo 142,8), «Saca de la angustia mi alma y por tu piedad extermina a mis enemigos, haz perecer a todos los que afligen mi alma, pues yo soy tu siervo» (Salmo 143,12).

El salmista expresa aquí muy explícitamente la necesidad de que perezcan los enemigos de los justos para el bien de los fieles. A continuación se muestra a Yahvé como protector del monarca a quien da la victoria «A tí que das la victoria a los reyes» (Salmo 144,10) y se expresa la prosperidad del «pueblo cuyo Dios es Yahvé.» (Salmo 144,12-15).

La relación entre el *Salterio* y las alegorías alusivas a Fernando III que estamos comentando es manifiesta. En Sevilla, siguiendo la fuente bíblica, vemos cómo el monarca, por su oración y a través de la milicia cristiana, apoyada por Dios, consigue la victoria que trae la prosperidad a los pueblos.

La Providencia Divina

En las últimas decoraciones comentadas hemos visto cómo el monarca apoyado por Dios consiguió la victoria, apareciendo también en otras obras como un mero instrumento de los designios divinos.

En líneas generales, algunas decoraciones sevillanas reflejan la omnipotencia divina sobre los pueblos, muestran a Dios dirigiendo la humanidad y el gobierno del mundo, haciendo que prevalezca la equidad y la justicia. Los hechos históricos no hacen sino reflejar los designios divinos, según estas obras que hacen énfasis en la protección de Dios al que confía en su providencia o en la providencia divina sobre el justo, el monarca, y la causa que éste persigue: rendir los corazones, alcanzar la paz cristiana, la felicidad y prosperidad de sus súbditos.

Como en el apartado anterior donde veíamos que ese feliz resultado tenía una importante fase previa, la oración, aquí también veremos varias obras que representan la actitud y los hechos realizados por el monarca para conseguir la ayuda de Dios en sus campañas. Igual que las conquistas del Imperio Romano, las conquistas de Fernando III son para lograr la felicidad terrena que en el caso de las decoraciones sevillanas no se concibe que pueda existir estando alejado de la Iglesia. De ahí la actitud del monarca para defender y extender la Iglesia, destruir la herejía y llevar la luz de la felicidad a los pueblos que la desconocen, lo que le permite contar con el apoyo de la providencia divina.

Esta actitud del monarca se representó en varias obras y muy claramente en el Triunfo. En una de las pinturas de los arcos diagonales se representó Fernando III cogiendo una espada de un altar ante los prelados y altos dignatarios de la corte. La pintura llevaba el mote latino NON EST HUIC SIMILIS, con un sentido similar al que encontramos en el libro I de Samuel 21,10: «Ahí está la espada de Goliat, el filisteo, que tú mataste en el valle del Terebinto. Allí la tienes envuelta en un paño, detrás del Efod; si ésta quieres, cógela, pues no hay otra. David le dijo: Ninguna mejor.»¹²⁵ La imagen se completaba con una letra aclaratoria:

«Mancebo el Rey dedica la Terneza
de sus Años a Dios; y floreciente.
La Fe quiere vestir de Fortaleza,
para armar la Constancia del Prudente:
Toma él propio la Espada de la Alteza
de las Aras de Dios, Sabio y Valiente;
y con la Fe, y su Valor se arma Guerrero
las Armas de SANTO, y Caballero».

La pintura alude al momento en que Fernando III fue armado caballero tomando las armas del cristiano para defender

¹²⁵ Este mote aparece también en uno de los jeroglíficos de los arcos mayores del Triunfo que fue grabado por Luisa Morales. El jeroglífico representaba a David de rodillas recibiendo de Ajimelec la espada de Goliat, que estaba depositada en el templo. El jeroglífico aludía, según Farfán, a «las instancias del Infante Don Fernando, a quien llaman de Antequera, quien para la conquista de aquella ciudad solicitó en Sevilla la Gloriosa espada del Santo Rey su abuelo, cuya reliquia consiguió aquella gran empresa» (FARFÁN: *Fiestas...*, p. 107). Completaban la imagen unos versos castellanos y un dístico latino: «Qual otra Espada será / Terror del Moro y Decoro / Si esta fue Terror del Moro», «QVAN FACILE EJICIET REGNIS MEA DEXTERA MAVROS, / DVM MODO PVGNANDO SIT COMES ISTE CHALYBS» (Cuán fácilmente arrojará a los moros mi diestra de tu reino, con tal de que en la lucha me acompañe este acero).

la Iglesia. El monarca también aparece revestido con la armadura de Dios y victorioso sobre la herejía en los remates de los arcos diagonales. Estos terminaban en unas repisas con las armas cristianas y elementos vegetales entre los que destacaban las palmas de triunfo, alusivas a la victoria del monarca sobre los reinos conquistados, cuyas armas destrozadas se colocaron sobre las pilastras que sustentaban estos arcos diagonales y que estaban adosadas a los pilares de la nave catedralicia. Estos conjuntos se completaban con unos motes latinos y unas letras castellanas que muestran cómo el monarca se revistió con la armadura de Dios.

Los cuatro motes estaban tomados de Isaías y se complementaban mutuamente: INDVTVS EST IVSTITIA VT LORICA, GALEA SALVTIS IN CAPITE EIVS, INDVTVS VESTIMENTIS VLTIONIS y ET OPERTVS EST QVASI PALLIO ZELI, con el sentido: «Y se revistió de la Justicia como de coraza, y se puso en su cabeza el casco de la salvación, y se vistió de vestiduras de venganza, y se cubrió de celo como de manto» (Isaías, 59,17), relativo a la intervención justiciera de Yahvé y aplicado ahora al monarca que aparece como el brazo de Yahvé, que estaba dispuesto a intervenir en la historia de los pueblos para castigar la injusticia e incumplimiento de los mandatos divinos, especialmente el alejarse de Dios mediante la idolatría y herejía, para el caso concreto que nos ocupa. Las cuatro letras castellanas que completaban los remates de los arcos diagonales hacían alusión expresa al monarca, revestido con la armadura del cristiano y dispuesto a cumplir los designios divinos:

«Vistio el Sagrado Monarca
la Iusticia: Y oy le obliga
a su Loor siendo Loriga»
«Su frente ciño de Azero
que templada en la Virtud,
fue celada y es Salud»
«Vistiendo Santa Venganza
y armado de alto Rigor,
brilló Rayo y Redentor»
«Esta copa de Zafiros,
En Premio de su Desvelo,
le dio el Cielo por su Zelo»

Según el texto de Isaías utilizado para los motes latinos usados en los remates de los arcos diagonales de Triunfo, podemos ver a Fernando III como un instrumento de la interven-

ción justiciera de Dios. El texto bíblico muestra la intervención directa de Yahvé ya que no había ningún hombre que actuara en favor de la justicia, pero en las decoraciones sevillanas el texto de Isaías va ligado a Fernando III, que aparece como el brazo de la justicia divina, estando por ello sus campañas apoyadas por la Providencia. Aunque el tono general de las obras sevillanas refleje que todo está en manos de la Providencia que dirige la humanidad y el gobierno del mundo para que prevalezca la equidad y la justicia, en las decoraciones fernandinas también se refleja explícitamente la conducta del mundo, y especialmente de los justos elegidos por Dios para llevar a cabo sus designios. Igual que Dante explica la elección del pueblo romano y del reinado de Augusto para el nacimiento de Jesucristo, los mentores de las obras sevillanas intentan explicar la elección de Fernando III que, como hemos visto anteriormente, era el continuador del Imperio Romano (fig. 3), llegando a establecerse en esta obra un paralelismo con Aod, el instrumento del que se sirvió Yahvé para liberar a su pueblo de Eglón. En las decoraciones efímeras Fernando III aparece como un hombre imbuido de Dios, cuyo fin era defender la justicia y mandatos divinos, procurar la felicidad de los pueblos, referida indirectamente —como hemos indicado— a un bien sobrenatural y ordenada en cierto modo a la felicidad celestial, a Dios, que le hace ir hacia El y le procura su protección.

Estas ideas de omnipotencia y protección divina sobre el justo y la causa que éste persigue son básicas en las decoraciones fernandinas, donde se manifiesta claramente que Dios quiere salvar a todos los pueblos y este designio de salvación lo realiza por medio de Fernando III que haría posible el paso de los tiempos calamitosos a la felicidad futura. El monarca parece asimilarse al Siervo de Yahvé: «Yo te he puesto para luz de las gentes, para llevar mi salvación hasta los confines de la tierra» (Isaías 49,6) y también parece asimilarse a David, tipo del rey mesiánico a quien igualmente se le dio el título de Siervo de Dios (2 Samuel 7,8). Fernando III, como David, fue elegido por Dios para libertar a su pueblo, e igual que el rey bíblico Fernando III responde a su vocación con una profunda adhesión y amor a Dios al que alaba y suplica su apoyo.

Esta idea de adhesión y transformación con Dios quedó reflejada en uno de los jeroglíficos de los arcos mayores del Triunfo (fig. 24). Tenía pintada una fragua y una mano que



Jeroglífico de la fragua



Jeroglífico de las coronas real y de espinas



Jeroglífico del Arca de la Alianza

salía de entre unas nubes para coger de la fragua un trozo de hierro que se derretía en gotas, aludiendo al monarca y su adhesión a Dios. Llevaba el mote LIQVESCET AB IGNI (por la llama se licuefará), completándose la imagen con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Dos veces arde mi Zelo
Multiplicado al Calor
de tu Fuego, y de mi Amor»

FLAMMA DEUS, FERRI TIBI VIS, FERNANDE,

[LIQUATUM,

HAC FLAMMA IPSUM COR LUMINE UTROQUE DABIS
(Dios es la llama; tú, Fernando, posees la fuerza del hierro.
Gracias a tal llama tendrás un corazón puro, ardiente
y amante.)

Según el programa de las obras dedicadas a Fernando III, el monarca tiene la misión de establecer un reino de prosperidad y de justicia, la misión de conseguir la paz universal, con un sentido casi de paz escatológica despegada de las limitaciones terrenales, y por ello Dios le protege y le guía.

Estas ideas se reflejan en varios jeroglíficos del Triunfo. En uno de ellos (fig. 25) se representó la corona del monarca rodeada por otra de espinas con el mote FIRMA SALVS (salvación segura) y las letras:

«Qué riesgos contrastará
Mi corona, si la abona
El Cerco de tal Corona?»

ALMA CORONA, SACRO SUPERAS CIRCUNDATA

[MURO;

NON POTERAS ULLO TUTIOR ESSE MODO

(Oh excelsa corona!, te levantas ceñida de un sacro muro.
De otra manera no podías estar más segura.)

El jeroglífico alude a la protección que el monarca recibe de Dios. El empleo de la corona de espinas como cerca de protección no era nuevo; Covarrubias escribe al respecto: «Qué espinas pueden ser más agudas para lastimar al enemigo, que las de la corona de Cristo». ¹²⁶

En la Biblia, Dios protege a su pueblo de diversas maneras, una de ellas con el Arca de la Alianza, a través de la cual el Dios de la alianza manifiesta que está presente en medio de su pueblo. En las decoraciones sevillanas, usando de los paralelismos bíblicos, también aparece el tema en uno de los jeroglíficos de los arcos mayores del Triunfo (fig. 26). En él se repre-

sentó el Arca de la Alianza llevada por cuatro sacerdotes y a los filisteos huyendo con el mote COGNOVERVNT, QVOD ARCA DOMINI VENISSET IN CASTRA, ET INGEMVERVNT, tomado del primer libro de *Samuel* 4,5: «Cuando el Arca de la alianza de Yahvé entró en el campamento, todo Israel lanzó tan grandes gritos de Júbilo, que hacían retremblar la tierra.» El jeroglífico se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Para asegurar mejor
Su Campo, el SANTO Monarca,
Escogió tan Fuerte Arca»
NON DUBITUM VICTUM QUIN MOY MIHI CONCIDAT
[HISPAL,
SI VISA EST MAURO FOEDERIS ARCA CANI
(No dudo de que pronto caerá vencido el hispalense, al ser
divisada por el perro moro el arca de la alianza.)

Anteriormente hemos señalado cómo Dios guía al monarca, que conseguirá una victoria política y religiosa. Esta idea aparece en uno de los jeroglíficos (fig. 27) en el cual se representó un ángel entregando al monarca una espada con el mote ACCINGERE GLADIO TVO, SVPER FEMVR TVVM, POTENTISSIME del *Salmo* 45,4: «Cifñete tu espada sobre el muslo, ¡oh héroe!». Al tiempo que le entregaba la espada, el ángel le señalaba la ciudad de Sevilla para que la conquistara. Completaban la imagen unos versos castellanos y un dístico latino:

«Cifñe este Azero, o Gran Rey,
Que para tu santo anhelo,
Aun Reyes te dará el Cielo»
PENDEAT HIC LATERI GLADIUS: DESIDERAT
[HISPAL,
VT POSSIS MAURI RUMPERE VINCLA IVGI
(Penda esta espada de mi costado. Anhela el hispalense
que puedas romper las coyundas del yugo moro.)

Muy similar a éste se colocó un jeroglífico en la Puerta de la Concepción del Patio de los Naranjos en el cual se representó a Fernando III recibiendo de un ángel un cetro que tenía en el extremo un ojo, con un mote del *Exodo* 3,10: LIBERA POPVLVM MEVM (libera a mi pueblo). El cetro con un ojo que alude a la justicia y vigilancia del príncipe fue empleado anteriormente en la literatura emblemática por Bartolomaeus Anulus¹²⁷ en cuya obra aparece siguiendo la tradición de

¹²⁷ BARTOLOMAEUS ANULUS: *Picta poesis, ut pictura poesis erit*. Lugduni, 1552, 81.



Jeroglífico del ángel entregando la espada al rey

¹²⁸ Cfer. «*Index Rerum Notabilium zu dem Hieroglyphica des Horapollo*», en HENKEL, A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1976, p. 2098.

¹²⁹ FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, p. 258.

Horapolo.¹²⁸ Su utilización no es frecuente, siendo aún más singular por el hecho de ser éste entregado al monarca por un ángel como aparece en el jeroglífico, el cual alude, según Farfán, al «Imperio del SANTO PRINCIPE, dictado de influencia Celestial, y inspiradas de Dios sus milagrosas conquistas».¹²⁹

En una de las pinturas de esta misma obra se representó Fernando III ante San Miguel, siendo el mote y los versos castellanos que completaban la pintura muy expresivos respecto a la ayuda divina que recibió el monarca:

INMITET ANGELVS DOMINI IN CIRCVITV
TIMENTIVM EVM, ET ERIPIET EOS del *Salmo* 34,8:
(Acampa el ángel de Yahvé en derredor de los que le temen,
y los salva.)

«Nunca duerme el Buen Rey, bien que el Desvelo
se grave de Cansancio Misterioso:
en lugar de sus ojos vela el Cielo.

Pues si el Cielo su afán, sea su Reposo:
dará Dios un Arcángel que su Zelo
zele también, que Dios es muy Zeloso;
enviará sus milicias para abrigo
del Amigo, en terror del Enemigo.»

Dios, los ángeles, como seres intermediarios entre la divinidad y el mundo, y toda la corte celestial con María y los santos dan su protección y ayudan al monarca en sus campañas, para las cuales también recibe el monarca la ayuda de los representantes del orden espiritual en la tierra, de la iglesia, que hace entrega de los objetos de culto a Fernando III antes de la toma de Sevilla, según se aprecia en una pintura de los arcos diagonales del Triunfo hispalense que representa esta ayuda material con el mote NON EST DIGNA PONDERATIO AVRI, ET ARGENTI CONTRA BONITATEM FIDEI (No es digna la ponderación del oro y de la plata frente a la virtud de la fe). Completaban la escena los siguientes versos explicativos:

«Cerca el Rey con sus tropas a Sevilla,
donde faltas de medios se padecen;
los preladados con Ley, con Fe sencilla
el Tesoro Eclesiástico le ofrecen.
O Magnánimo! O Divo! tu Cuchillo
crecerá, dónde más las lunas crecen.
Pues el Oro que el Templo ofrece en Dones
lo conmutas al Precio de Oraciones.»

En cuanto a la ayuda y apariciones de María y los santos al monarca animándole a su empresa reconquistadora ya hemos visto algunas decoraciones. Aquí presentaremos un expresivo jeroglífico a este respecto que fue colocado en los arcos mayores del Triunfo y grabado para el libro de Farfán por Matías de Arteaga (fig. 28). En él se representó una ría por la que navegaba una galera con la vela hinchada que llevaba en la popa la espada y la corona real sirviendo de farol. El viento que soplaba la embarcación procedía de un círculo de luces con el anagrama de María y la letra «Comite Fortuna». La imagen se completaba con un mote de Ovidio: REMIS VTARIS ET AVRA,¹³⁰ unos versos castellanos y un dístico latino alusivo a la ayuda de María en las campañas victoriosas del monarca:

«La Fortuna y la Oración

Van felices en mi Guía

Con el Aura de María»

TE SINE DEXTRA VALET, PARUM FIRMISSIMA

[DVXTRIX,

TE FORTVNATVM DEXTRA PEREGIT OPVS

(Sin ti, María, la diestra vale bien poco, pero contigo

esa misma diestra llevó a feliz término

obras grandes.)

Felicidad, prosperidad y paz para la nueva Sevilla

Fernando III, según venimos viendo en las decoraciones analizadas, llevó la paz, la prosperidad y la felicidad a las tierras conquistadas,¹³¹ pero tratándose de obras realizadas en Sevilla es obvio que se quisiera mostrar más explícitamente la felicidad y la verdadera luz que el monarca llevó a la nueva Sevilla fundada tras la conquista, dedicando a ello varias obras.

En el interior del tetrapilono central del Triunfo se colocaron varios cuadros relacionados con la toma de Sevilla. Algunos, en estrecha relación con las obras que hemos analizado en el párrafo anterior, muestran a San Isidoro animando al monarca a la empresa reconquistadora y a María anunciando al monarca, a través de una filactería que había entre ambos: PRESTO SE TE ENTREGARA LA CIUDAD Y TENDRAN FIN TUS TRABAJOS. En otro lienzo de esta serie se representó la ruptura del puente de barcas, hecho trascendental para la conquista de Sevilla que también se representó en uno de los jeroglíficos de los arcos diagonales del Triunfo (fig. 29), donde

¹³⁰ Cfer. S. COVARRUBIAS: *Emblemas Morales*, centuria II, emblema 79, fol. 179v.

¹³¹ Las decoraciones sevillanas —como hemos visto anteriormente en algunas obras— aluden a las tierras conquistadas por el monarca de forma general, tan sólo se presta especial atención a Córdoba, dedicándole tres de las pinturas que se colocaron en los arcos diagonales del Triunfo y que representaban: la toma de Córdoba, la entrada triunfal del monarca después de la conquista de la ciudad y la devolución de las campanas a Santiago de Compostela.



Jeroglífico de la galera con la espada en la popa



Jeroglífico de la nave rompiendo las cadenas del Guadalquivir



Jeroglífico de los náufragos

se pintó el Guadalquivir y unas naves rompiendo la barrera para impedir el paso a Sevilla. Llevaba el mote FER-NANDO SALVTEM (lleva nadando la salud), que resulta algo forzado pero que se utiliza con la idea de que aludiera tanto al monarca como a la ruptura de comunicaciones de Sevilla con Triana, lo que aseguró —como es sabido— el perfecto bloqueo de Sevilla y la consiguiente firma de capitulaciones. La obra se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino que incidían sobre el particular:

«Baxel de Curso tan Fiel,
que dió la Salud Nadando,
Llamariase FER-NANDO.»

SIMVL, POPVLO NAVIS FER-NANDO SALVTEM
FERT QVOQVE FERNANDVS NANDO SALVTIS OPEM
(Simultáneamente, un navío y el rey Fernando brindan al pueblo la salud nadando.)

Con la conquista, el monarca llevó la libertad y la salvación a la ciudad que iba a dejar de ser Ishbiliya para ser la nueva Sevilla. Estas ideas se representaron en varios jeroglíficos del Triunfo. En uno de ellos (fig. 30) se pintó una alegoría del Betis con un trozo de cadena rota y el mote DIRVPISTE VINCULA MEA (tú rompiste mis ataduras) aludiendo a la libertad de la ciudad tras la conquista. La imagen se completaba con un dístico latino:

EX QVO DIRVPISTE MIHI FERREA VINCULA, MVROS
HISPALIS EXPLICITIS ALLVO LIBER AQVIS
(Desde que desbarataste mis ataduras de hierro, baño libremente las murallas de Sevilla con mis aguas desbordadas.)



Jeroglífico con la alegoría del Betis

La conquista de Sevilla supuso también la salvación de los musulmanes que abrazaron la religión cristiana como se refleja en uno de los jeroglíficos situados en los arcos diagonales del Triunfo (fig. 31), donde se representó el río Guadalquivir alborotado por un intenso viento y en él unos náufragos que intentaban coger la cruz de una espada para salvarse, con el mote HINC SALVS (de aquí la salvación). El jeroglífico se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«De aquí irás a Salvamento:

*Que para salir a la luz,
Qual leño, como la Cruz»*

HINC TIBI, MAVRE, SALVS; HINC NVLLA PERICVLA
[TERRENT:
ACCIPE, QVAM PRAESTAT, NAVFRAGVS, ENSIS,
[OPEM.

(Por ésta, moro, te llega la salvación y por ésta ningún peligro te arredra. Recibe el auxilio que te brinda mi espada, náufrago.)

Tras la conquista, con los musulmanes convertidos se fundaría la nueva Sevilla como muestra uno de los jeroglíficos de los arcos mayores del Triunfo (fig. 32). Se representaron unos palos y sobre ellos la corona de Fernando III con el mote HIS-PALIS y los versos: «Sobre dos Firmes Leños, / Con más cierta Maravilla / se buelve a fundar Sevilla.» Completa la imagen un dístico latino:

HISPALIS, HIS-PALIS SANCTI FUNDAMINE REGIS
CONDERIS A MAURO LIBERA FACTA IVGO
(Sevilla, tú eres fundada con estos palos, bajo el mandato del santo rey, libre ya de la coyunda mora.)

Por otro lado, las campañas y la espada del rey enseñaron el camino de la verdadera felicidad que estaba, según las decoraciones sevillanas, en la salvación. Ya hemos visto anteriormente cómo la espada del monarca enseña el verdadero camino a los musulmanes, ahora señalaremos cómo en uno de los jeroglíficos, situado sobre las pinturas del tetrapilono central del Triunfo, grabado por Lucas Valdés (fig. 33), se representó la misma idea, pero refiriéndose concretamente a Sevilla. El jeroglífico estaba formado por una espada llena de resplandores con el mote ARMA MILITIAE NOSTRAE (arma de nuestra milicia) y los versos: «Al influxo desta Espada / Astro en aspecto de Cruz, / Deve Sevilla su Luz», aludiendo a que las campañas militares de San Fernando iluminaban la nueva Sevilla. La imagen se completaba con un dístico latino:

NON NOCET HOC MAURO, LIBET INTRET VISCERA,
[FERRUM;
INDE SERUNT SACRAM PECTORA LAESA CRUCEM.
(No daña esta espada al moro por más que penetre sus entrañas. Con esta espada, el pecho herido entrelaza una cruz sagrada.)



Jeroglífico de los palos y de la corona.



Jeroglífico de la espada resplandeciente



Jeroglífico de la Giralda laureada

Relacionado con el anterior y aludiendo a la nueva luz que llevó Fernando III con su conquista se representó en un jeroglífico (fig. 34) la ciudad de Sevilla en la que destacaba la Giralda, sobre la cual se colocó la corona real. Completaba el jeroglífico un gran sol que iluminaba la corona del monarca, la cual reflejaba la luz sobre la ciudad con el mote ORNATVR ET ORNAT (se ilustra e ilustra). La imagen se aclaraba con unos versos explicativos y un dístico latino:

«Ilustre el Santo Rey.
De Virtud, y Santidad,
Y ilustró su Gran Ciudad.»
ORNATVR DIVIS MERITO DECOR ADDITVS; ORNAT
HISPALIS AVGVSTVM SACRA CORONA CAPVT
(El decoro real se ilustra con la santidad de Dios y,
a su vez, la sacra corona presta brillo a la augusta
ciudad de Sevilla.)

En otras obras, que tenían como representación principal la Giralda, se aludía a los favores que el monarca concedió a Sevilla y especialmente a su Iglesia. En una de ellas se representó la famosa torre con la letra: «Dile tú, Grande Máquina... quanto debes, sobre los Templos al Rey Santo.» En otra (fig. 35) se representó la Giralda sujeta por unas cintas de laurel con el mote LAVREA VINCLA FIRMANT (lazos de laurel te aseguran).

En las decoraciones sevillanas aparece Fernando III favoreciendo a la Iglesia y a la ciudad de Sevilla no sólo en vida, con sus campañas, sino también después de muerto. Estas ideas fueron objeto de varias obras. En uno de los jeroglíficos de la Puerta de la Concepción se representó al monarca como César con el mote «Veni, Vidi, vinci, non movi» y la letra: «Llegué, vi y también vencí, / Y a César me adelanté, / Pues contigo me quedé», aludiendo a que fue enterrado en la ciudad. La muerte y el entierro del monarca en Sevilla también ocupó un lugar de honor entre las pinturas del cuerpo superior del Triunfo, donde se representó el féretro real rodeado por sus colaboradores y un coro de ángeles con el mote ANVNTIAVERVNT COELI IVSTITIAM EIVS, del Salmo 97,6: «Anuncian los cielos su justicia.»

En torno a la misma idea, se representó en la Puerta de la Concepción un eclipse de luna con el mote DVM LATET y la letra: «Como este Sol se ocultó / Con tanta luz en la tierra, / Aún haze a la Luna Guerra», aludiendo —según Farfán— a



Jeroglífico de la ciudad de Sevilla iluminada

los «favores que recibe Sevilla de su glorioso Rey, aún después de muerto y sepultado; pues no siendo Sol suyo, y debaxo de la tierra, no prevalece la Luna Africana.»¹³²

Una idea similar se desarrolló en uno de los jeroglíficos que se pusieron sobre las pinturas del tetrapilono central del Triunfo (fig. 36). Se representó un león muerto de cuya boca salían y entraban abejas, escena que, igual que el mote que lo completaba «De forti Dvlcedo», estaba inspirada en el libro de los *Jueces*, en el encuentro de Sansón con el león (c. 14). Una imagen parecida aparece en Saavedra Fajardo.¹³³ La obra se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Salieron (aún ya cadaver)
Las Glorias de su Sevilla
Deste León de Castilla.»
GLORIA, FAMA, DECUS, TIBI SVNT EX ORE LEONIS,
QVEM CLAVSVM SERVAS HISPALIS, ORTA TVI.
(Oh Sevilla!, de la boca de tu león, que encerrado guardas,
te ha sobrevenido gloria, fama y honor.)

En el último jeroglífico que nosotros analizaremos, situado en los arcos mayores del Triunfo y grabado por Francisco de Arteaga (fig. 37), se representó una palma y sobre ella una corona real con el mote POST SAECVLA FRVCTVS (frutos después de siglos), estableciendo un paralelismo entre el monarca y el «Arbol generoso que sin torcer el viaje, camina siempre a lo más alto», y al final «llena el deseo de la Tierra de sus frutos Dulcissimos».¹³⁴ La imagen se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Aún después de Quatro Siglos;
Que al cielo llevé el tributo,
Le buelvo a Sevilla el Fruto.»
HAVD SECVS VY PALMIS POST SAECVLA FRVCTVS,
TOT TIBI POST MERITVS, SAECLE RECVRIT HONOS.
(Como el fruto pende de la palmera, siglo tras siglo,
así tu gloria alcanzada permanece por siempre.)

LA HUELLA DE VIRGILIO

En este capítulo presentaremos algunas decoraciones del triunfo hispalense donde se constata la influencia de Virgilio, el poeta antiguo más considerado por el Humanismo y seguido durante el siglo XVII.

¹³² FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, p. 256.

¹³³ D. SAAVEDRA FAJARDO: *Idea de vn Príncipe Político Christiano Representada en Cien Empresas*, Múnaco, 1642, empresa 99.

¹³⁴ FARFÁN: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...*, pp. 96-97.



Jeroglífico del león muerto y de las abejas



Jeroglífico de la palmera coronada

¹³⁵ A. CHASTEL: *El Humanismo*, Salvat, Barcelona, 1969, p. 104.

¹³⁶ Véase FREDERIK ANTAL: *El Mundo Florentino*, Guadarrama, Madrid, 1963.

¹³⁷ A. CHASTEL: *op. cit.*, p. 104.

¹³⁸ J. GALLEGO: *Visión y Símbolos...*, p. 34.

La celebridad del poeta fue ya testimoniada por los autores de la antigüedad y perduró en la Edad Media, durante la cual también se consideró a Virgilio como un brujo, un nigromante.¹³⁵

Dante en la *Divina Comedia* presenta a Virgilio como un símbolo de la sabiduría y lo recuerda, como hemos señalado, incorporando algunos versos virgilianos a su obra. Petrarca, el maestro que influyó de manera decisiva en el Renacimiento,¹³⁶ comenzó una exégesis crítica de la obra virgiliana a la que consideraba como un tránsito entre la romanidad y el nuevo espíritu itálico.

En la época del Humanismo se llegó a producir lo que Chastel denomina «virgiliolatría», estando la infalibilidad del poeta fuera de dudas. Se consideró como un sabio y su obra como un anexo disfrazado de la Sagrada Escritura. «Si se sigue el comentario de la *Eneida* por Landino —escribe Chastel— la alegoría general del alma y de sus vicisitudes, contenidas en la epopeya de Virgilio, permiten enlazar con lo esencial del cristianismo. Para el Renacimiento, todo gran poeta antiguo podía, incluso debía, ser considerado, en virtud de su inspiración divina, como un cristiano que ignoraba serlo.»¹³⁷

La fama de Virgilio como sabio universal y la tradición humanista perduró en el barroco. Los hombres de nuestro Siglo de Oro tenían una amplia cultura no desconociendo, por supuesto, a Dante ni a Virgilio, que es el responsable, según comenta Gállego,¹³⁸ de la dirección apologética que siguen buena parte de los autores españoles del siglo xvii, entre los que aparecen emblemistas como Horozco.

Para los mentores de las obras efímeras sevillanas por la canonización de San Fernando, participantes de la cultura simbólica del siglo xvii, las obras de Virgilio y de Dante, especialmente la *Divina Comedia* que fue explicada en las universidades y en las iglesias como la obra moral y religiosa más importante de su época, eran conocidas y se recurre a ellas, como ya hemos visto y citaremos a continuación, como fuente de inspiración para las decoraciones efímeras.

La influencia de Virgilio queda constatada en varias obras efímeras del siglo xvii español, pero donde se patentiza más abundantemente es en las decoraciones de las dos celebraciones públicas más importantes realizadas en el territorio peninsular: las fiestas fernandinas de Sevilla y la entrada triunfal de Felipe III en Lisboa, el más importante festejo de tipo profano realizado en la centuria.

En ambas se recurre a la autoridad de Virgilio para tomar de él versos destinados a completar las obras de arte y matizar su significado simbólico y para materializar imágenes y párrafos de sus obras que son, en muchos casos, el punto de partida para la recreación posterior del artista. En la entrada regia de Felipe III se materializa, entre otras, la Egloga IV de las *Bucólicas*, como ya hemos indicado.

En las decoraciones hispalenses hay varios jeroglíficos de los arcos mayores del tetrapilono central y de los arcos diagonales del triunfo con influencias virgilianas, siendo algunas comunes a las que aparecen en las decoraciones lisboetas de 1619.

Las influencias que aparecen en Sevilla derivan fundamentalmente de la *Eneida*, el poema que trata el origen de la predestinación del pueblo romano al Imperio, abordado también por Dante en el segundo libro de la *Monarquía*, donde trata de la elección y el favor de Dios al pueblo romano, cuya forma de gobernar fue cantada especialmente por Virgilio:

«Tu regere imperio populos, Romane, memento.
Hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos.»¹³⁹

Esta forma de gobernar que Anquises refiere a su hijo Eneas cuando le comenta la fama venidera y la gloria que ha de seguir a la prole dardania, no pasó desapercibida en las decoraciones de las exaltaciones regias de Felipe III y Fernando III que venimos comentando.

En uno de los jeroglíficos de los arcos mayores del triunfo hispalense (fig. 38) se representó un león coronado mirando a un dragón que había despedazado y protegiendo a un cordero con el mote «Parcere svbiectis et debellare svperbos.» La escena se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«León generoso fue
Quien unió con igualdad
La Justicia a la Piedad.»
EST LEO FERNANDVS, DOCILI SE PRAEBET
[AMANTEM;
PERFIDVS HUIC VALIDAS SENTIET ESSE MANVS.
(Fernando es un león. Se muestra indulgente con el humilde,
pero el rebelde se dará cuenta de que tiene mano dura.)



Jeroglífico del león coronado protegiendo a un cordero

¹⁴⁰ J. B. LAVAÑA: *Viage de la Cathólica Real Magestad del Rei D. Felipe III al Reino de Portugal y Relación del solemne recibimiento que en él se le hizo*, Madrid, 1622, fol. 2v.

¹⁴¹ S. COVARRUBIAS: *Emblemas Morales*, Madrid, 1610, centuria I, emblema 99.

¹⁴² Emblema 16.

¹⁴³ *Geórgicas*, 1,145.

¹⁴⁴ Empresa 71.

El jeroglífico muestra la generosidad y justicia en la forma de gobernar del monarca, aludiendo asimismo a la actitud de Fernando III frente a los enemigos de la religión y frente a los rendidos a la religión católica.

Como hemos indicado anteriormente, la referencia virgiana también aparece en la exaltación de Felipe III, concretamente en la fachada occidental del arco triunfal levantado junto a la Puerta de Olivenza en Elvás.¹⁴⁰ El verso citado aparece desdoblado acompañando dos representaciones que decoraban unos pedestales de columnas. En una se figuró un niño llevado a un león cogido con una cinta y en la otra se representó un león despedazando a un elefante. Estos leones, uno doméstico y otro fiero, aparecen también en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias,¹⁴¹ quien escribe al respecto:

«El león generoso nunca daña
Al ho(m)bre, que en el suelo se ha te(n)dido,
Y ansi vsa con el de aquesta maña
Quie(n) por pies, escaparse no ha podido:
El fuerte vencedor pierde su saña,
Si se da su enemigo por vencido,
Y el perdonar, aumenta fama y gloria
Y haze ilustre, y clara la victoria.»

Es de destacar el sentido de generosidad con los humildes y rendidos a que alude Covarrubias, recogido también en el jeroglífico sevillano que hemos comentado. Las obras de Virgilio no sólo se usan como fuente de inspiración directa para las obras artísticas, sino que también recurren a ellas los autores de la literatura emblemática, como podemos ver en los *Emblemas* de Horozco, donde aparece el comentado verso de la *Eneida* utilizado como mote.¹⁴²

En otro jeroglífico de los arcos mayores, grabado por Francisco de Arteaga (fig. 39), se representó al monarca golpeando con una maza a la Hidra de Lerma. Este jeroglífico llevaba un mote tomado de las *Geórgicas*, «Labor omnia vincit»,¹⁴³ que también aparece en las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo.¹⁴⁴ La escena se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Coronarás mis afanes
De Celestiales Grandezas
En cortando estas Cabeças.»
LUNIGERAS MAURI CRISTAS, HIC DEMETET ENSIS
ET FERA BARBARICAE COLLA RETUNDET HYDRA.



Jeroglífico de Fernando III como
Hércules

(Esta espada segará el penacho de los moros, portador de la luna, y humillará los hinchados cuellos de la Hydra infiel.)

En este jeroglífico se representa a San Fernando como el Nuevo Hércules que destruye la herejía, simbolizada por la Hidra, según la imagen que forma el cuerpo del jeroglífico y el dístico explicativo que le acompaña. En este último se presenta a San Fernando venciendo a la Hidra (el Islam) con su espada, venciendo y conquistando, como muestran la mayor parte de las decoraciones hispalenses, los territorios musulmanes y especialmente Sevilla.

Este trabajo de Hércules también está relacionado con la toma de una ciudad según nos comenta Pérez de Moya en la Declaración que hace en su *Filosofía Secreta*. Aquí se explica que estaban en guerra Estenelo y Lerno, el cual tenía una ciudad llamada Hidra que resultaba prácticamente inexpugnable porque cuando alguno de sus defensores sucumbía era sustituido por dos nuevos guerreros. Tal ciudad sólo pudo ser conquistada por Hércules.¹⁴⁵ La relación que existe entre la interpretación del relato mitológico dada por Pérez de Moya y los hechos llevados a cabo por San Fernando para la conquista de Sevilla, que aparece en las decoraciones efímeras como centro del mundo y cabeza del Islam, por tanto de la herejía, es evidente. San Fernando conquista Sevilla, como Hércules conquistó Hidra tras destruirla con fuego, y hace renacer una nueva Sevilla aniquilando la herejía.

Los esfuerzos de San Fernando, el Nuevo Hércules,¹⁴⁶ por conquistar la ciudad quedan reflejados en el mote del jeroglífico. El recurrir a las *Geórgicas*, donde Virgilio trata en primer lugar el cultivo de los campos, para tomar el mote latino, probablemente se debe a la aplicación que del relato mitológico hace Enrique de Villena en *Los Doze Trabajos de Hércules*. En esta obra declara la verdad de la historia siguiendo lo expuesto por San Isidoro en las *Etimologías*.¹⁴⁷ Villena comenta que había una gran laguna, llamada Lerma, con siete brazos que inundaban de tal manera la región que sus moradores habían tenido que abandonar la zona, hasta que Hércules hizo «detener el corrimiento e decurso de la poderosa agua... Por manera que de allí adelante aquella tierra fue libre, habitable e bien poblada».¹⁴⁸ Como Villena aplica todas sus historias a los estados del mundo, ésta la aplica a los labradores «que no se

¹⁴⁵ PÉREZ DE MOYA: *Filosofía Secreta*, Madrid, 1673, pp. 301-302.

¹⁴⁶ Margherita Morreale en sus notas a la obra de Villena (vid. nota 148) cita las referencias literarias antiguas relativas a la multiplicidad de Hércules, destacando el *De Natura Deorum* de Cicerón (III, 41-42). Véase p. 133.

¹⁴⁷ XI.3,34-35 y XII.4,23.

¹⁴⁸ ENRIQUE DE VILLENA: *Los Doze Trabajos de Hércules*, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, 1958, p. 70.

¹⁴⁹ Idem, p. 71.

¹⁵⁰ Una imagen similar, referida al Triunfo de Sesostris, presenta Dirck Pieterszoon en *Bellerophon of Lust tot Wijsheit*. Cfer. HENKEL, A.; SHÖNE, A.: *Emblemata Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1976, p. 1.142.

¹⁵¹ *Eneida*, 1,62-63.

¹⁵² *Eneida*, 9,641.



Jeroglífico de Fernando III desfilando



Jeroglífico de la escalera formada por la espada y el cetro

deven dar a delicadamente bevir nin estar en ociosidad o en vano». ¹⁴⁹ Comparación que se corresponde perfectamente con la procedencia del mote que tenía el jeroglífico.

El tercer jeroglífico que vamos a comentar, grabado por Luisa Valdés y situado en los arcos mayores del triunfo hispalense, tenía figurada una carroza que se dirigía de la tierra al cielo a través de un camino de nubes (fig. 40). Montado en la carroza aparecía San Fernando que llevaba en la mano derecha una espada, mientras que con la izquierda cogía las riendas sujetas a los cuellos de los musulmanes que tiraban de la carroza. ¹⁵⁰ El jeroglífico llevaba un mote virgiliano «et regere, et laxas dare ivssvs habenas», tomado de la *Eneida*:

«Imposuit regemque dedit, qui foedere certo
et premere et laxas sciret dare iussus habenas.» ¹⁵¹

La escena se completaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Con las riendas y la Espada,
Divinamente encamina
Destos brutos la Doctrina.»

DUM TUA DEXTRA TENET MAUROS, FAENISQUE

[COERCET,

BLANDA PER INSUETAS COGIT ADIRE VIAS.

(Mientras tu diestra contiene y frena a los moros, los fuerza, con suavidad, a emprender sendas desacostumbradas.)

El jeroglífico presenta a Fernando III guiando a los musulmanes por el buen camino, aunque para ello se tuviera que servir de la fuerza, y establece una comparación entre el santo y Eolo. Lo mismo que Júpiter, según el texto virgiliano que ha sido modificado para adaptarlo a la imagen, dio a los vientos un rey, Eolo, para que los controlara, Dios dio a los musulmanes un nuevo rey, Fernando III, para que los guiase por el buen camino.

En los arcos diagonales del Triunfo había dos jeroglíficos con motes tomados de Virgilio. El ya comentado anteriormente (fig. 11) y otro que tenía pintada una escalera formada por un cetro, una espada y cinco coronas (fig. 41). Al pie de esta escalera estaba una alegoría de Sevilla, representada como una doncella tocada con una corona mural en la que sobresalía la Giralda, y en la parte superior una filacteria con el mote HAC ITVR AD ASTRA. ¹⁵² La escalera citada conducía a una puer-

ta, la puerta del cielo, que una mano estaba abriendo con una enorme llave. La escena se explicaba con unos versos castellanos y un dístico latino:

«Deste Cetro, y desta Espada
Hago escala desde el Suelo
Por donde subas al Cielo.»

AETHEREAM TIBI, MAURE, VIAM MEUS OBTULIT
[ENSIS,
CLAVIS INEST, FACILI COELICA PORTA PATET.
(Mi espada, ¡oh moro!, te abrió el camino celestial. Existe la llave, abierta está, de par en par, la puerta del cielo.)

El jeroglífico representa la salvación de Sevilla tras la conquista de San Fernando, que la liberó de la herejía.

Aparte de en el Triunfo, también se recurre a Virgilio en uno de los jeroglíficos que decoraban los pedestales de la fachada efímera antepuesta a la Puerta de la Concepción en el Patio de los Naranjos de la catedral. Tenía representada un águila coronada que remontaba el vuelo dejando tras sí a otras aves con el mote NON INFERIORA SECVTVS,¹⁵³ que aparece también en la obra de Gabriel Rollenhagen: *Selectorum Emblematum*.¹⁵⁴

¹⁵³ Citado por Blánquez, Diccionario Latino. Cfer. «inferior».

¹⁵⁴ Centuria II.51.