ISABEL VELÁZQUEZ - ANA JIMÉNEZ GARNICA

LA FUENTES CLÁSICAS COMO INSTRUMENTO DE PERSUASIÓN EN LA ARQUITECTURA EFÍMERA: LA ENTRADA DE ANA DE AUSTRIA¹

La entrada de Ana de Austria el 26 de noviembre de 1570, en calidad de cuarta esposa de Felipe II², permitió a Madrid, recientemente ascendida al rango de capital de España (a.1561), desplegar una de las escenografías teatrales más espectaculares vistas hasta la fecha, no sólo en la Villa, sino en cualquiera de las otras ciudades españolas que habían usado de ese aparato. La erección de tres arcos de triunfo, una puerta, así como varias estatuas y fuentes ornamentales, permitió que la fisonomía de la pequeña, desordenada y medieval ciudad adquiriera por unos

1. Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación: Cultura clásica y Renacimiento: Textos para la investigación interdisciplinar y el conocimiento de los fundamentos del mundo moderno, del Ministerio de Educación y Ciencia.

2. Ana era uno de los catorce hijos de Maximiliano II y María de Austria, a su vez primos carnales. Felipe II contrajo matrimonio con ella, pese a la diferencia de edad que mediaba entre ambos (Ana tenía veintiuno y Felipe más de cuarenta), impelido por la necesidad de lograr un heredero varón, tras la reciente y desafortunada muerte del príncipe D. Carlos. Las bodas se celebraron por poderes en Segovia el 14 de noviembre de 1570.

días tintes de monumentalidad clasicista³, y que se convirtiera en un microcosmos efímero donde tenían papel activo los tres estamentos de la sociedad. Estos, al no ser meros espectadores, asumían de manera significativa la compleja ideología de exaltación del poder político y su programa, que toda esa arquitectura efímera recogía⁴. Aunque no se conservan imágenes visuales de la misma, la prolija descripción realizada por López de Hoyos⁵, permite reconstruir con bastante precisión la escenografía y el boato cuya grandiosidad, en modo alguno, fue casual. Tampoco creemos que su magnitud sólo estuviera en relación directa con la de la ciudad que la levantaba⁶, con tener ésta la máxima categoría, sino, más bien, con las ideas que se querían transmitir (el reinado de Felipe II como nueva Edad de Oro) y/o ocultar (la angustiada situación económica heredada e incrementada con la guerra de Flandes). De las primeras, la máxima protagonista era la propia Doña Ana, ya esposa de Felipe II y, por tanto, reina de España. Esta mujer, cultivada y

3. Estos acontecimientos solían aprovecharse para hacer algunos trabajos de remodelación urbana, tales como la pavimentación de calzadas, el ensanche de puertas y portillos de las viejas murallas, y la construcción de fuentes. Los que se hicieron con ocasión de la entrada de la nueva reina los recoge A. de León Pinelo (*Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)* ed. de A. Fernández Martín, Madrid, 1971, p. 103 y 104) y Juan López de Hoyos (*Real Apparato y sumptuoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de S.M.) rescibió a la Serenissima reyna, D. Ana de Austria*), Madrid, imprenta de Juan Gracián, 1572, pp. 6 y 7, donde aclara la intención de que las calzadas parecieran «stratas romanas». De esta obra de López de Hoyos hay una edición parcial en J. Simón Díaz, *Fuentes para la Historia de Madrid y su provincia*, Madrid, 1964, Biblioteca de Estudios Madrileños, Tomo I: Textos impresos de los siglos XVI y XVII. También ed. facsímil parcial hecha en Madrid, Abaco Ediciones, 1976). Actualmente estamos trabajando en la edición completa comentada.

4. Tal voluntad escenográfica había sido formulada por Luis Vives en 1525 (F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 176).

5. Este personaje regentó el Estudio de la Villa de Madrid, una escuela de Gramática donde, junto al Latín, también se enseñaba Retórica, Poética, Mitología e Historia Antigua, conocimientos de los que hace gran erudición en la obra citada como cualquier otro humanista de la época. El fue uno de los inspiradores de la Entrada triunfal, junto con los principales pintores, escultores y arquitectos de la Corte del momento.

6. A. Cámara: «El poder de la imagen y la imagen del poder. La Fiesta en Madrid en el Renacimiento», *Madrid en el Renacimiento, Alcalá de Henares Octubre-Diciembre 1986*, Madrid, 1986, p. 67. La magnificencia de esta «Entrada» contrasta con la sencillez de la dedicada a la tercera esposa del Rey, Isabel de Valois, también en Madrid, en febrero de 1560. Sin duda, quienes la idearon tuvieron en cuenta la tradición alemana por lo suntuoso, fundada por Maximiliano I, quien demostró gran preocupación por la imagen propia y de la dinastía.

bien educada, era la principal destinataria de los persuasivos mensajes escritos en clave clásica, y transmitidos en soporte pictórico, escultórico y epigráfico⁷ a lo largo de todo el recorrido procesional⁸. Por eso no parece accidental que lo primero que viera al aproximarse a Madrid fuera un arco de ladrillo permanente, y no triunfal, que había sido levantado en el Prado de los Jerónimos y que, a nuestro parecer, cumplía el papel de umbral simbólico que, una vez franqueado, obligaría a la joven a olvidarse de su pasado alemán orientado a Europa, para integrarse en una perspectiva política diferente, cuyo contenido le sería pormenorizado a medida que fuera cruzando los tres arcos efímeros a la romana.

Desde su salida de Spira el primero de septiembre, Doña Ana había sido festejada, con motivo de su real boda, «con fuegos, triunfos, aparatos y espectáculos de gran magestad»⁹ que hicieron de su largo viaje una fiesta continua y maravillosa en consonancia con el acontecimiento que protagonizaba. Esta culminó a las puertas de Madrid con el espectáculo de una naumaquia y la representación del asalto y toma de un castillo defendido por turcos y moros¹⁰, que la Reina disfrutó desde un estrado presidido por una estatua efímera de Palas Atenea. La diosa virgen y representante de las labores más esencialmente femeninas (hilado, bordado y tejido), personificaba también la sabiduría y la prudencia, virtudes necesarias para la buena salud del Estado, con lo que se subrayaba a la desposada que, de su

7. Toda esta epigrafía efímera, escrita en latín y con abreviaturas a la romana, era inteligible sólo para una pequeña minoría, razón por la que López de Hoyos se vió en la obligación de traducirla en un momento en que el castellano era una lengua igualmente prestigiosa.

8. Este partía del Real monasterio de San Jerónimo, a las afueras de Madrid, e iba hasta el Alcázar por la carrera de San Jerónimo, Puerta del Sol, Calle Mayor, puerta de Guadalajara, plaza de San Salvador, e Iglesia de Santa María de la Almudena.

9. J. López de Hoyos, *op. cit.*, p. 1.

10. Este fue un tema recurrente en las relaciones de fiestas del Renacimiento y siglo de Oro español, y causa común de los reinos de España y Austria en el s. XVI (V. Soto Caba, «Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco, (Notas sobre el reflejo de Oriente en los escenarios festivos del Siglo de Oro)», *Los Imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro, Actas de las XVI jornadas de teatro clásico, Almagro, Julio 1993, 1994*, p. 133).

matrimonio, además del objetivo procreador que garantizaban su juventud y sus prolíficos antecedentes familiares, se esperaba también que fuera colaboradora con su marido en las tareas de gobierno. Este capítulo festivo lo cerraba el conjunto formado por dos estatuas efímeras representantes de Baco y Neptuno que, sobre pedestales «muy perpetuos»¹¹, flanqueaban el arco. Su carácter lúdico se enfatizaba con el factor sorpresa, ya que el dios del mar se apoyaba en una urna de la que estuvo saliendo vino todo el día en señal de alegría y bien. Los dos dioses eran la última alusión a su viaje como doncella pues, tras pasado el umbral, la reina comenzaría una nueva etapa cuya actuación estaría marcada por medio de la simbología de los tres arcos triunfales a «l'antica»¹².

VALORACIÓN DE LOS ARCOS

Primer arco

El primero de ellos, lo levantó la ciudad de Madrid —que allí aparece representada bajo la forma alegórica femenina torreada clásica y bajo la personificación del genio de la ciudad— en el lugar que ocuparía, años después, la iglesia del Espíritu Santo¹³. Estaba dedicado en su totalidad a la Reina, por lo que el orden empleado fue el femenino corintio. El contenido de su anverso, con la primera idea que Doña Ana tenía que asumir, tenía carácter histórico. En el primer cuerpo se representaban a Carlos V y a su hermano Fernando I de Austria, protegidos respectivamente por sendos tondos con las figuras de D. Pelayo y

11. J. López de Hoyos, *op. cit.*, p. 30.

12. De la lectura de López de Hoyos parece deducirse que éstos reflejaban el proceso de decantación purista sufrido por la arquitectura castellana en estas fechas. Se preferían órdenes austeros, remates piramidales, de bolas, y esculturas colosales, «cosa rara que en España hasta hoy no se ha visto» (*op. cit.*, p. 32).

13. Vid. más abajo en el texto una referencia más amplia a la representación de Madrid y el Genio de la ciudad.

de Fernando III el Santo¹⁴. En el segundo cuerpo aparecía el emperador Rodolfo, primer duque de Austria y fundador de la dinastía, y Fernando V el Católico. Acompañaba a cada una de estas cuatro figuras un cuadro pintado. El tema común subyacente en los de abajo, era el enfrentamiento contra los no católicos, protestantes en un caso, turcos en otro, lo que quedaba, además, subrayado por la leyenda de Carlos V (IMP. CAES. CAROL./ V HISP. REX CATH./ P. F. AVG. GENTI-VM/ ET EXTERNORVM/ BELLORVM HOSTIVM/ QUE TERRA, MARIQVE/ VICTOR)¹⁵ y la de su hermano Fernando: FERDINANDVS. I. HI-/SPANVS ROMANOR./ IMPERATOR CHRIS/TIANAE RELIGIONIS/ CVLTOR EXIMIVS¹⁶ y las figuras de los reyes reconquistadores Pelayo y Fernando III, acompañadas también de sus respectivos epígrafes en los que se destacaba su actuación como restauradores y reconquistadores de suelo patrio, ganado a infieles¹⁷. La *Religio* era la virtud que alentaba la actuación de estos reyes y la primera y fundamental que caracterice a Felipe II, a quien estaba dedicado el tercer arco.

14. La presencia de un santo entre los antecesores de la monarquía hispánica equiparaba su *origo* al de Carlomagno y Maximiliano, coronados ambos por el Papa como rey de Romanos. Fernando III ya era venerado en España aunque no sería canonizado hasta 1671. Con él la monarquía hispánica contaba en su línea sucesoria con un santo, igual que le ocurriera a Maximiliano que incluía a Carlomagno —declarado santo por Federico Barbarroja en 1165— entre otros santos de la casa de Austria (cfr. el manuscrito anónimo, de hacia 1515-18, «Die Heiligen aus der Sipp. Mag. und Schwagerschaft Kaiser Maximilians I», conservado en la biblioteca nacional de Viena (Cod. Ser. n.4711, p. 22).

15. Que Lopez de Hoyos, p. 34r., traduce como «El emperador Cesar Carlos quinto maximo rey de España, catholico, piadoso, felice, semper augusto, vencedor de la gêtes estrañas de todas las batallas, y enemigos estraños, triumphador por tierra y mar». En nuestra opinión, la expresión «gentium externorum» ha de ser leída en el contexto nacionalista de tradición gótica expresado en esta cara del arco, que defendía la existencia de una única *gens* supraétnica, cuyo vínculo de filiación era Jesucristo, y que se había materializado en la pretensión carolina de conseguir la *Universitas Christiana*.

16. Traducida por López de Hoyos, p. 36v., como «Fernando I. Español emperador de romanos, reverenciador y particularidad defensor de la religión christiana».

17. La de Pelayo rezaba: PELAGIVS HISP. RE-/GNI DIVINO NVMI-/NE INSTAVRATOR, / ET PRINCEPS PRAE-/CLARISSIMVS, traducida por López de Hoyos, p. 35r.: «Pelayo restaurador de las Españas, por la gracia y favor divino, príncipe clarísimo». La de Fernando III: FERDINANDVS. III, / REX SANCT. CVN-/CTA PENE BETHI-/CA A MAVRIS RE-/CEPTA INCLYTVS. Traducida: «Fernando tercero santo, y muy piadoso rey clarísimo en aver recuperado casi toda el Andalucía». (Id., *ibid.*, p. 36r-v.).

Los cuadros que acompañaban a cada una de las estatuas representaban «dos triunfos destes dos esclarecidos Príncipes y clarísimos Monarchas». En el de Carlos V, la batalla del río Albis en Alemania contra los protestantes, y en el de Fernando, la primera jornada de lucha contra los turcos en Hungría, tras la muerte de Luis II en 1526. Ambos cuadros son relatados detalladamente por López de Hoyos, que en su obra describe la escena para enlazar con la exposición de las inscripciones que iban pintadas en ellos. Una vez presentada la traducción de las mismas y su justificación, escribe unos dísticos explicativos, que debían presumiblemente estar también pintados en los cuadros, así como la leyenda que cada uno de ellos adoptó como un símbolo de su gobierno: Carlos V la de PLVS VLTRA, entre las dos columnas de Hércules, para significar que su gobierno se extendía más allá de estos límites, así como su magnanimidad y excelencia¹⁸. Fernando la de CHRISTO DVCE, como emblema digno de hombre tan piadoso y católico, según la explicación de López de Hoyos.

Por el contrario, las estatuas de Rodolfo y Fernando V estaban acompañadas de inscripciones y cuadros —en la parte superior del arco— que pretendían recalcar la idea del Imperio restaurado: en el caso del primero¹⁹ tras el vacío dejado por la muerte de Federico II; en el del segundo²⁰, como depositario de los derechos al trono de Constantinopla desde 1501²¹, y poseedor del título imperial de rey de Jerusalén tras la ocupación

18. Conocido emblema del Emperador, cf. F.R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, 1995, p. 333. La obra de López de Hoyos está plagada de explicaciones de emblemas y jeroglíficos, que hacen de ella una aplicación concreta y práctica del desarrollo de la literatura emblemática. Para este tipo de literatura —de bibliografía abundantísima— remitimos fundamentalmente a esta reciente obra de R. de la Flor, con revisión y actualización bibliográfica.

19. Entre las inscripciones, el título real y el lema, que era en este caso: VTRVM LVBET, cuya declaración «Lo que os agradare», explica López de Hoyos así: «Queriendo declarar quán aparejado estaría o para tomar las armas o vivir con la paz y tranquilidad con que él pretendió que todo estuviese en grande conformidad».

20. El lema de Fernando V era: FIDE ET RELIGIONE.

21. Derechos que le fueron cedidos en testamento por el último representante de la casa real bizantina, Andrés Paleólogo.

del reino de Nápoles (a. 1506)²². La descripción de los cuadros relativos a Rodolfo es aprovechada por López de Hoyos para hacer una amplia relación de la victoria de Rodolfo sobre el rey de Bohemia, Othocaro, y la anexión de Austria y origen de la casa real, así como una exaltación de la religiosidad del Príncipe²³. Del mismo modo sobre los más notables hechos del reinado de Fernando V²⁴. El aparato escenográfico desplegado en esta cara del arco, con tener un paralelo formal evidente con la Puerta de Honor que concibiera Maximiliano I de Austria²⁵, ya no trataba de demostrar, como aquella, los orígenes antiguos, nobles y prestigiosos de los Habsburgo, y conservar su memoria en una obra gráfica. Sino, más bien, justificar la antigüedad y prestigio de la misión apostólica de la dinastía —pese a sus desastrosas consecuencias económicas— y su empeño por conseguir la *Universitas Christiana* (*Republica Christina* dice López de Hoyos), desde una perspectiva nacional castellano-centrista, cuyos orígenes neogóticos, igualmente antiguos, nobles y prestigiosos, remontaban a D. Pelayo²⁶.

22. Fue el rey Católico quien introdujo por primera vez en España las entradas «all'antica» y los triunfos a la romana (cfr. M. Falomir Faus, «Entradas triunfales de Fernando el Católico tras la conquista de Nápoles», *La visión del Mundo Clásico en el Arte Español, VI Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 1993, pp. 49-55) cuando en los reinos hispánicos aún faltaban algunos años para que terminara de imponerse el italianismo renacentista, en concreto los que mediaban hasta la muerte del Rey y la llegada de Carlos de Gante (F. Checa Cremades: «Poder y picdad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España», *Reyes y Mecenas. Los RRCC-Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid, 1992, p. 49).

23. El primer cuadro representaba a Rodolfo entregando un estandarte a Wenceslao, hijo del derrotado Othocaro, a quien confirmaba como rey de Bohemia, pues le había casado con su hija Iutha. El segundo relatava la entrega que Rodolfo había hecho al Papa de un león aparecido milagrosamente en las redes de unos marineros.

24. El cuadro correspondiente de Fernando, representaba a éste sentado y flanqueado por el Gran Capitán y Cristóbal Colón.

25. K.Schütz, «Maximiliano y el arte», *Reyes y Mecenas. Los RRCC-Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid, 1992, p. 247. La trama arquitectónica y decorativa de este arco de triunfo se le encomendó a Alberto Durero, mientras que el programa genealógico fue obra de los humanistas Johannes Stabius y Konrad Peutinger.

26. Este fue defendido vigorosamente por los cronistas castellanos en el s.XV, heredando una tradición medieval. Para el componente nacionalista de este discurso, cfr. J. M. Maravall, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1954, p. 34 y ss, y *Antiguos y Modernos*, Madrid, Alianza U., 1986, pp. 216-220. La visión plástica de esta concepción neogótica de la monarquía hispana aparecerá ante los ojos de la reina en el segundo arco.

Con este arco parece que se pretendiera desplazar desde su antiguo solar patrio hasta Castilla el apellido Habsburgo y la titulación imperial, justificándolo en el hecho de que, tras la clausura del Concilio de Trento (a.1563), Felipe II había asumido el papel de luchador antiprotestante —encabezando el movimiento contrarreformista— y anti-infiel, preparando la magna empresa de Lepanto para el año siguiente y difundiendo el cristianismo por el continente americano, tal y como quedará expresado en el tercer arco, como hemos indicado. Doña Ana debía sentirse orgullosa de su dinastía y sus triunfos históricos pero, en adelante, debía entender que el Imperio era el de Felipe II²⁷ con su particular tarea misionera; así como que el Monarca, lejos del modelo principesco renacentista propuesto por Maquiavelo, era, ante todo, Príncipe de la Contrarreforma. Por eso la dedicatoria del arco, hecha, como dijimos, por el pueblo de Madrid a Felipe y Ana, evocaba esta calidad de reyes católicos y defensores de la religión, y por eso también en el remate del arco figuraba un triunfo de España con la herejía a los pies²⁸. La inscripción que llevaba esta estatua insistía una vez más en la victoria sobre la herejía que había querido asolar Europa. Ahora España y Felipe II son prácticamente una misma cosa: España, ayudada por la fortaleza y justicia de Felipe, consigue doblegar a la herejía y triunfar en día tan feliz y dichoso. Lógicamente, este triunfo de España se acompañaba por las estatuas de la Fortaleza y la Justicia. En la última cornisa, rematando el conjunto, el escudo con las armas reales, cubierto con una corona real y la orla del Toisón de oro y tres niños a cada lado, cada uno con las armas de la Villa de Madrid. Los pedestales de la balaustrada que rodeaba el arco tenían inscritos poemas sáficos y adónicos de alabanza a la nueva Reina, y a los lados otras dos inscripciones, referidas concretamente a su belleza y a la

27. R. Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, Madrid, Alianza Ed., 1968.

28. A la que sujetaba con una cadena, mientras en la mano izquierda llevaba un manojó de espigas y dos astas —grande y pequeña—atribuidas a España «dende el tiempo de los Godos», López de Hoyos, *op. cit.*, p. 54v. Para la reconstrucción gráfica de esta cara del arco, cfr. A. Cámara, *op. cit.*, p. 71.

dulzura de sus palabras. Esta llamada de atención a Ana, esta suerte de *captatio benevolentiae* culminaba con las estatuas de las esquinas de dicha balaustrada: una alegórica a Madrid, que se ofrecía entregándole las llaves de la ciudad; la otra, la del Genio de la ciudad, que, a modo de ángel de la guarda²⁹, declaraba haber guardado siempre a Madrid y ahora prometía a la Reina un linaje real:

En ego sum Genius tantae clarissimus urbis,
 Qui primo exortu sum comitatus eam.
 Principium generis cum sim, nunc limine nostro
 Polliceor natos Anna decora tibi³⁰.

Ana había recorrido a través de este anverso del primer arco los elementos principales que debía asumir: Un miembro de la casa de Austria emparentaba con otro, la historia grandiosa de este linaje y del Imperio se habían trasladado a España. Los orígenes y personajes ilustres de uno y otra se unían ahora en Felipe; religión, justicia y fortaleza eran las primeras virtudes que se exaltaban del Rey ante su joven esposa. La ciudad la recibía con amor y con el corazón en la mano. Ella, joven y hermosísima, debía dar continuidad al noble linaje, que todos auguraban dichoso. Pero este mensaje debía lanzarse de manera amable, con agrado, por ello el reverso del arco trataría de las virtudes de la Reina y, sobre todo, de lo que de ella se esperaba, pero en un ambiente festivo, iluminado por las múltiples referencias clásicas mitológicas. La Reina debía entender y asumir su papel, pero sin sentirse abrumada.

29. López de Hoyos se aprestará a explicar que el genio es una especie de ángel de la guarda en el mundo pagano, presente en las bodas, augurando la descendencia. Citará para ello la autoridad de los antiguos platónicos, a través de San Agustín en el *De civitate Dei*. Una vez «cristianizada» la interpretación del genio, explicará la función del ángel de la guarda, remitiendo nuevamente a Agustín, al *Apocalipsis*, etc.

30. López de Hoyos, *op. cit.*, p. 62 traduce: «Serenísima Reyna, yo soy el Genio deste tan claríssimo pueblo, al qual he acompañado desde su primera fundación, y pues a mi cargo está la fecundidad y ampliación del, yo os prometo con ayuda de Dios hijos y generación real, comunicada del cielo».

El reverso del arco, dice López de Hoyos que era de «mucha poesía, conceptos delicados y dignos del curioso lector»³¹, y tal vez sea por eso que en la descripción de esta cara se prodigue en citas clásicas, obteniendo de ellas la *auctoritas* justificadora del modelo eterno de la perfecta casada que se va a exponer. Por eso tampoco es desdeñable que la presentación formal de las ideas se haga aquí en soporte pictórico, obra de Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina, en estrecha conexión con la palabra escrita; todo ello en referencia al principio expresado por Horacio en su *Ars Poetica*, de que la «pintura debía instruir a la vez que deleitar». A la recién casada se le pedía en un *speculum* que practicara la alegría (de la que la austera y luctuosa corte de Felipe II debía estar muy necesitada) a través de la imagen de bulto de Pan³²; que fuera fértil (angustiosa petición que la Reina tardaría pocos meses en satisfacer³³) con otra de Ceres³⁴; que practicara las virtudes reales de la Liberalidad y la Clemencia, expresadas de manera simbólica en un tondo en el intercolumnio, con varias inscripciones alusivas también; y, sobre todo, la Concordia matrimonial, ya que ésta era una REGNO / TVTIS-SIMA VIRTVS. La idea de esta Concordia se repite en el mismo cuerpo a través de las alegorías femeninas de la Perpetuidad, la Fidelidad y la Fecundidad que, unificadas con la expresión FIDES CONIVGII, se representaron junto a Pan³⁵. El autor

31. *op. cit.*, p. 32 v.

32. Símbolo de alegría y felicidad, como indicaba su inscripción: LAETITIAE ORBIS / Pan Deus Arcadiae laetus uenit atque Hymaeneos / Exhilarat plectris suauibus et calamis, que López de Hoyos, *op. cit.*, p. 65, interpretaba como: «A la alegría del mundo. Pan, reverenciado en Arcadia, viene muy alegre y con sus suaves compañías y delicadas flautas, alegra estos felices casamientos».

33. El 4 de diciembre de 1571, semanas después de la victoria de Lepanto, nació el primero de sus hijos a quien, en consonancia con la tradición gótica, se le puso el nombre del bisabuelo materno, Fernando, mientras que al segundo se le dio el del abuelo paterno, Carlos. De los cinco hijos habidos con el rey, sólo se logró Felipe que quedó huérfano con 30 meses el 26 de octubre de 1580.

34. Que figuraba lanzando trigo, como símbolo de fertilidad y con el lema: CERERI OVANTI / Fundit flaua Ceres flores et spicae sarta / coniugis in thalamo conubioque nouae, interpretada por López de Hoyos, *op. cit.*, p. 67: «A la regozijada Ceres. La rubia y hermosa Ceres derrama flores y guirnaldas de espigas en el thálamo y casamiento de la recién casada».

35. Nuevamente López de Hoyos explicará las razones de haberlas pintado, justificará por qué esas virtudes son tan estimables en la mujer casada y cómo estaban historiadadas en

aclara³⁶ que todas estas virtudes se resumen en su nombre hebreo, ANNA, que aparecía expresado en las inscripciones de los pedestales. En la misma cara se la representa con un jeroglífico, a la usanza renacentista, y comparada con la Aurora.

Sobre esto, un arquitrabe con un friso donde se insertaron nuevas inscripciones. Una para alejar los males de la dicha de la pareja: *Ultrices procul hinc abite curae / Haec uita generalis est origo*. Otra augurando la alegría del Palacio cuando se produjera la descendencia, que la parafernalia de los arcos daba como segura: *Implebit aulam stirpe coelesti / Generata Diuo, Austriae decus*³⁷.

El segundo cuerpo recoge machaconamente los mismos conceptos, insistiendo, a través de Mercurio —representado con vihuela y caduceo— y Fortuna —con cornucopia y timón—, en la relación armoniosa que debe existir entre los esposos, por muy diferentes ánimos que ambos tengan, para la prosperidad y dicha del matrimonio. También se repite la idea del viaje de Doña Ana, distinguiendo el trayecto realizado por mar, pintado junto a Mercurio del terrestre recogido junto a Fortuna. No deja de ser llamativo el marco mitológico —especialmente abun-

los cuadros, con qué atributos: por ejemplo, la Fecundidad con la cornucopia y las hojas de mostaza, símbolo de fertilidad de animales como liebres y conejos entre los egipcios, según las interpretaciones de Piero Valeriano en sus *Hieroglyphica siue de sacris Egyptiorum aliarumque gentium literis*, editado en 1556. López de Hoyos sigue de cerca las interpretaciones emblemáticas dadas por este humanista, a la vez que se muestra un profundo conocedor de la literatura de la época en torno a este tema, así como a genealogías de dioses, etc., y, como buen humanista que era, gran conocedor también de la Antigüedad grecolatina.

36. *op. cit.*, p. 75v.

37. Como en otras muchas ocasiones, contrasta fuertemente la parquedad del texto latino —al modo clásico de los lemas epigráficos, ya sean formularios honoríficos o conmemorativos, ya sean, como en este caso, dísticos poéticos—, con la declaración que hace López de Hoyos en su obra. Hay un proceso de reinterpretación en el que más que traducir, se reconstruye todo aquello que *se quería decir* con los textos latinos y que la obra escrita perpetúa. La *declaración* de la primera es ejemplificadora: «Cuydados molestos, desafortados tiranos, muertes, desastres, consumidoras fatigas, huid destos regozijos porque éste es el verdadero principio de la alegre vida conyugal». La de la segunda, aunque más ajustada, también supone una *amplificatio* del contenido del texto: «Henchirá el Palacio real con generación comunicada del cielo esta hija del Emperador, honra y autoridad de la casa de Austria». La *inscriptio, subscriptio* y la «declaración» de las mismas acompañaban habitualmente a la explicación de los emblemas, cf. R. de la Flor, *op. cit.*, p. 24.

dante en este reverso del arco³⁸— dentro del cual se expresan estas ideas, y más aún cuando, en 1560, la mitología había sido suprimida del espectáculo de la Fiesta en Alcalá de Henares en un intento de que «todo...se mostrase muy cristiano»³⁹. Si bien, las concesiones a los motivos clásicos se acompañan de una explicación racional y de una cristianización de los mismos, mediante las comparaciones con textos bíblicos y de Padres de la Iglesia, que justifican el que la Antigüedad llamara dioses a todos estos personajes y reivindica la vigencia del mundo clásico pagano, a través de esas comparaciones.

El conjunto simbólico de esta cara culminaba con la representación del triunfo de la Reina, expresado en la palma que le entregaba la *Pudicitia* —sobre la que López de Hoyos comentaba que era una virtud muy estimada en la Antigüedad, a decir de Plinio, y un bien cada vez más escaso—, a quien acompañaban la Caridad, la Justicia, la Fe y la Prudencia⁴⁰; todo ello rematado, en simetría perfecta con el anverso, por su escudo de armas.

Tras pasar este arco, la joven Ana fue recibida bajo palio de tela de oro frisada y brocado de tres altos, cuya comisión había corrido a cargo del regidor Pedro de Vozmediano. Con el primer arco se había rendido pleitesía a la Reina, se habían elogiado tanto su linaje como sus virtudes y, en medio de referencias mitológicas agradables y altamente evocadoras, se le auguraba alegría, felicidad, concordia conyugal y una segura descendencia. A través de estos persuasivos mensajes, la ciudad de Madrid, los reinos de España, la Corte, el propio Rey le pedían practicar esas virtudes, obediencia conyugal, aportar alegría e hijos al reino y al nuevo Emperador cristiano.

38. Con referencias a Hércules, Baco, las ninfas, la nereida Tetis, sátiros, las tres Gracias, etc. Sobre esto, vid. más abajo en el apartado: *Utilización de las fuentes clásicas*.

39. A. Cámara, *op. cit.*, p. 86.

40. El relato explicativo de López de Hoyos, *op. cit.* p. 90v y ss. sobre estas virtudes hace un recorrido por diversos autores clásicos, como el mencionado Plinio, o Tácito, Virgilio, Estacio, Amiano, los griegos Diophanes y Plutarco, y cristianos, como Esdrás, Salomón o San Pablo. Cabe añadir la referencia y explicación del símbolo real de la diadema —que coronaban las figuras de las virtudes—, a través de Picro Valeriano y de la mención del relato de Plutarco sobre el episodio de la diadema de Tigrano, rey de Armenia, y Pompeyo.

Segundo arco

De tres vanos como el anterior, fue levantado en el lugar de la Puerta del Sol, de fábrica de argamasa y ladrillo, símbolo de la solidez y durabilidad de las ideas en él expresadas —España y su Imperio de Indias que a la nueva Reina se le ofrecían— aun cuando la obra fuera a ser desmontada con todo el resto de la ornamentación pensada para la Entrada. López de Hoyos da pocos detalles arquitectónicos, no indica el orden utilizado, y la parquedad de su descripción contrasta con la riqueza expositiva de los arcos primero y tercero. No parece que hubiera pintura y, la utilización exclusiva de escultura y epigrafía, hacen de él el más clásico de los arcos del conjunto. De su anverso destacan las dos imágenes de España y las Indias, colosales y simétricas en su concepción. La primera, colocada a la derecha del vano central, estaba “vestida a lo antiguo de tiempo de los godos”⁴¹, dando forma visual a la ideología del arco anterior. La rodeaban nueve reinos, los peninsulares, además de Nápoles, Sicilia, Milán y Flandes. La alegoría de las Indias llevaba la indumentaria exclusiva del Inca, y también estaba rodeada por nueve reinos americanos.

En el reverso, en sendas inscripciones España y las Indias entregaban el triunfo a Su Majestad, y esta última hacía una profesión de fe cristiana. Aquí son escasas las referencias a los autores clásicos, apareciendo, por el contrario, el humanista viajero y curioso que explica las circunstancias del descubrimiento del Nuevo Mundo y su reparto, advirtiendo que aún quedan tierras por descubrir. López de Hoyos realiza una breve y escueta descripción de este segundo arco, tal vez porque lo considerara menos importante o menos ilustrativo de los mensajes que el primero y tercero emitían. Podría decirse que la descripción es casi un formalismo, o que interesa menos al propio autor. No obstante, su importancia debía ser notable, pues en él se compendaban todas las posesiones del Rey. Los distintos

41. López de Hoyos, *op. cit.*, p. 105r.

reinos de España, los restantes europeos que aún estaban bajo el gobierno de los Austrias, y los de las Indias; y todos mostrando absoluta fidelidad y lealtad al Rey y gozo por entregarse a la nueva Reina. Es de suponer que este arco debía comportar una manifestación absoluta de ostentación del poder real.

Tercer arco

Estaba dedicado al Rey, por lo que el orden elegido fue el dórico⁴². Cerraba el ciclo dinástico expresado en el anverso del primero y, a través de su único vano y en el hecho de que estuviera «insulado»⁴³, explicaba la idea unitaria de la monarquía encarnada en Felipe II, por lo que volvía a ser el umbral desde el que se tendría acceso a las virtudes heroicas de la monarquía hispana. En él se emplea una iconografía triunfal en relación con la pretensión renacentista de adquisición de Fama y Gloria —virtudes del héroe— duraderas más allá de la muerte. A Felipe II se le representa como Emperador romano para legitimar la nueva idea de Estado y de Gobierno y como tal se le atribuyen las clásicas virtudes imperiales romanas, comunes en la iconografía triunfal de la época⁴⁴. Pero todos estos recursos clásicos se visten bajo un ropaje cristiano. De hecho en el anverso de este arco tanto las esculturas, «colosos», de los nichos de las columnas, como las pinturas que había sobre éstos, como cualquier decoración superior en la parte alta que cerraba el arco, eran representaciones de virtudes, con una simbología puntualmente explicada por López

42. Reconstrucción del mismo en A. Cámara, *op. cit.*, p. 88.

43. López de Hoyos, *op. cit.* p. 124v.

44. F. Checa Cremades, «Plus Ultra omnis solisque vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II», *Cuadernos de Arte e iconografía*, I (1985), p. 56-60. La dedicación de arcos con presencia de alegorías a virtudes como la prudencia, fortaleza, clemencia o fe, que llevan a la gloria coronada por la fama, es algo frecuente en las entradas de los Austrias, como la de Fernando el Católico en Nápoles, y con Felipe II se hace indivisible con el catolicismo, como señala Strong, *op. cit.*, p. 75-76. A este respecto, cf. la entrada descrita por Alfonso Guerreiro, *Das Festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada de Rey D. Philippe primeiro de Portugal, Lisboa, 1581*.

de Hoyos. La simetría entre los componentes artísticos y epigráficos es nuevamente sistemática. Cada virtud lleva una inscripción, ya sea a los pies de las estatuas, ya sea en las pinturas, que expone la dedicatoria a la virtud de Felipe y debajo uno o dos dísticos explicativos, compuestos por el propio López de Hoyos. En los dos nichos, pues, se habían dispuesto dos figuras, «colosos de todo relieve», de quince pies de alto que representaban dos «heroicas virtudes»: Religión y Clemencia. La primera es la «base y fundamento de todas las virtudes» y Felipe II aparece en la descripción de López de Hoyos como el adalid de tan insigne virtud. Es el rey católico, el defensor del cristianismo, respetuoso con la Iglesia y sus representantes, pero, además, es quien ha mandado construir el monasterio dedicado a San Lorenzo en el Escorial y, sobre todo, es el monarca ante quien acuden todas las naciones a pedir socorro «contra turcos, moros, infieles, tyranos, herejes schismáticos, alborotadores, traydores de lo sagrado». Por ello esta figura portaba en la mano izquierda una bandera como símbolo de religión y piedad y en la derecha un libro de la ley evangélica y, a los pies, un elefante que es símbolo de la religiosidad, según los *Hieroglyphos* egipcios⁴⁵. El otro nicho estaba ocupado por la Clemencia, representada por un león y un cordero. Para rematarlos había dos pinturas realizadas por Diego de Urbina y Alonso Sánchez Coello. Sobre la estatua de la Religión, la pintura que representaba la «madura, prudente, recatada discreta y considerada manera de proceder de S.M.» por medio de un buey con rostro de hombre y un delfín a su espalda, formulada la dedicatoria como: CONSILI MATVRITATI⁴⁶. En correspondencia con esto, sobre la estatua de la Clemencia había una pintura a la IVSTITIAE PHILIPPI, representada con un león con una dama sentada encima, con una

45. Vid. supra, nota 35.

46. En realidad en la obra de López de Hoyos, p. 141v., se lee NATVRITATI, por error. El dístico que acompaña dice: *Festina lente si uis finire laborem / quae properant multum praecipitata ruunt*. Traducido como: «Apresúrate discretamente si quieres triumphar de los trabajos, porque las cosas que sin consejo se apresuran, perescen atropelladas, y tienen ruynes successos».

espada en una mano y la cabeza del león en la otra y que era Astrea⁴⁷. También se pusieron en los intercolumnios los escudos de armas del Rey. Sobre el hueco de la puerta o tránsito la dedicación del arco realizada por el pueblo de Madrid⁴⁸. Por encima de la cornisa había unas barandas con balaustradas y un pavimento con dos pedestales, uno en cada ángulo. En el de la derecha un nuevo «colosso» representaba las virtudes de la ecuanimidad y la templanza de Felipe II, con el lema AEQVABILITATI TEMPERATAE PHILIPPI, complementado también con un dístico: *Solem in frente gero, ex aequo namque omnia lustro / Sophosine, uirtus me sine ulla micat*⁴⁹. En el pedestal de la izquierda, otro coloso para la Prudencia, representada por una grulla que volaba con una piedra en la garra, y con una culebra, símbolo de prudencia; a esta figura se le añadió un espejo en la mano. El lema «fingido» esta vez era: PRVDENTIAE PHILIPPI, cuyo dístico recogía los atributos asignados: *Gesto anguem dextra et speculum prudentia laena / Haec sunt consilii signa Philippe tui*. Sobre el pavimento se levantaban unas gradas que alcanzaban a un «encasamiento». En éste se hallaba un pedestal, a manera de trono, y allí estaba la figura del monarca. Felipe aparece sentado, con «el cuerpo armado y togado a la antigua». Esta figura era obra de Pompeo Leoni y con su brazo extendido y la mano abierta mirando hacia el pueblo —a imitación de una escultura de Marco Aurelio en Roma, según testimonia López de Hoyos— mostraba a un rey en posición sedente, el rey filósofo, protector de su pueblo y sereno (no un rey belicoso, guerrero: Felipe II no había participado directamente en batallas), el rey que había otorgado la tranquilidad a su pueblo, la unidad y que, además, era un

47. Remite López de Hoyos al libro primero de las Metamorfosis de Ovidio (cf. v.150) y la identifica como hija de Astreo y la Aurora. El dístico que iba detrás del lema decía: *Quae coelum ascendi terras Astrea relinquens / En redeo uictrixense, leone sedens*, que traduce: «Yo la justicia que dexando la tierra me avía subido al cielo, advertí como buelvo tan triumphante, levantada el espada, sentada en el león».

48. Vid. infra. en el texto.

49. Que López de Hoyos, p. 149, traduce «Yo la temperancia traygo en la frente un sol, porque lo ilustro todo con mucha igualdad y ninguna virtud puede sin mí resplandecer».

dechado de virtudes cristianas: el Emperador romano cristiano. Esta figura majestuosa y apacible, en el contexto de esas virtudes cristianas, era la que debía asimilar Ana de Austria en su recorrido por este tercer arco. La figura del Rey estaba acompañada por sendos cuadros a los lados: en el de la derecha, mediante un templo arruinado y la reedificación que se preparaba, se simbolizaba la «santa fe catholica y religión christiana» protegida por S.M y una representación del Rey a caballo, con la cabeza descubierta, una sola corona, un bastón en la mano y una bandera y estandarte de Cristo. Era la imagen de un Rey, capitán de los ejércitos, para defender a su gente, pero, sobre todo, la fe de su pueblo. López de Hoyos explicará que esta simbología de defensor de la fe tiene su realidad palpable en la preocupación de Felipe II, por lo que defiende a sus reinos con el Santo Oficio de la Inquisición. El cuadro de la izquierda hacía referencia a la intervención de la armada real, al mando de García de Toledo, virrey de Sicilia, contra el turco Solimán en la isla de Malta⁵⁰. Al lado de estos cuadros había «dos excellencias», la primera, a la derecha, para significar «la grande clemencia y serenidad en oyr a todos los negociantes» (SEDVLITATI PHILIPPI) —figurada con el dios Apolo, identificado con el sol—; la segunda, a la izquierda, representando la «liberalidad y desemboltura» (MAGNANIMITATI PHILIPPI) en esos mismos negocios: la figura elegida fue Marte. El arco estaba rematado con un águila caudal, cuya simbología vuelve a ser prolijamente explicada por López de Hoyos, con referencias a fuentes clásicas y a Piero Valeriano.

En el reverso había un cuadro de la pareja real, que contenía también una imagen de Tobías. Con esta figura se aludía a las virtudes de la perfecta casada, como lo había sido Ana, la mujer de Tobías y tantas otras mujeres de la Biblia que habían llevado precisamente ese nombre. Junto a él, otras «dos ficciones poé-

50. El 7 de octubre de 1565. López de Hoyos, *op. cit.*, p. 161, hace algunas referencias concretas a la batalla, número de hombres, armamento, etc. Nuevamente una «letra» glosaba este hecho, ejecutada al modo de inscripción latina, que el autor acompaña de la correspondiente declaración, p. 162.

ticas bien acomodadas a los triunfos y majestad del rey». Con ellos se insistía, e insiste después López de Hoyos a través de su relación, en el poder ejercido por Felipe contra los vasallos rebeldes de sus Estados. La actitud represora del Rey aparecía así revestida de la capacidad para instaurar el orden político y religioso. Las mencionadas ficciones eran el triunfo de Júpiter contra los Titanes, dedicado a la *AMPLITVDINE ATQVE POTENTIAE PHILIPPI*, y el de Atlas en su lucha contra la Fortuna, dedicado a la *INDVSTRIAE ATQ(VE) MAIESTATI PHILIPPI*. Se complementaban con dos imágenes, una de Apolo, a la *MAGNIFICIENTIAE PHILIPPI*, y otra de una dama con tres coronas, a cuyos pies tenía las cabezas de un toro, una serpiente y un león, para referirse al *SPLENDORI PHILIPPI*⁵¹. En el arquitrabe que rodeaba el arco, concretamente en el intercolumnio de la derecha una pintura de la Fama con un Pegaso alado, como bien valiosísimo⁵², y en el de la izquierda, otra de dos damas con cornucopia y caduceo —símbolos ya utilizados en el primer arco—, para significar la obediencia y fidelidad de España a sus reyes. Por debajo de estas pinturas, en sendos «nichos» dos figuras dedicadas al Silencio —virtud sobresaliente en Felipe— y a la Esperanza —que tanto tenía en Dios—. Los pedestales, como ya ocurría en el arco primero, contenían poemas sáficos, unos alusivos a la merced que la venida de la Reina ocasionaba a todos los reinos, a Madrid y a la casa real, y otros para hacer votos por la larga vida del Rey «padre de la patria».

Tras recorrer los tres arcos, la comitiva real avanzó hasta la Puerta de Guadalajara, que López de Hoyos describe, en la que se pusieron cuatro colosos. Siguiéron hasta la Platería, al final de la cual se encontraba la cárcel. Desde allí llegaban los gritos de los presos, pidiendo libertad, «a los cuales se les hizo la mer-

51. Naturalmente explicado todo ello de forma cumplida por López de Hoyos, acudiendo a autores diversos, Aristóteles, Cicerón, Ovidio, Macrobio, o a Celio Rodiginio (*Ricicri*) o Pictorio, humanistas, autores de obras mitológicas.

52. *Melius est nomen bonum, quam diuitiae multae*, recordará López de Hoyos, *op. cit.*, p. 196.

ced, como de su Magestad se esperaba». De allí a San Salvador, donde se habían dispuesto cuatro colosos que simulaban el juicio de Paris: Paris, Juno, Venus y Palas. Pero ahora la cabeza de Paris se tornaba al lugar donde pasaba la Reina, pues ésta era, sin duda, más bella que las tres diosas —nuevamente la visión agradable y complaciente para la Reina, que, a estas alturas del paseo triunfal ya debía mostrar su cansancio, como dirá más adelante el propio López de Hoyos⁵³: «llegó muy contenta, aunque cansada y maravillada de ver tan gran variedad de cosas»—; después pasó la segunda muralla por el arco de la Almudena, que se derumbó para ensanchar el paso. Y en la plaza de la Iglesia Mayor un nuevo coloso —Atlas— que recapitulaba toda la entrada y el arte desplegado en ella y lanzaba su último mensaje persuasivo: FOELICITATI PHILIPPI. Después del *Te Deum* se encaminó la reina hasta el Palacio real, donde fue recibida por su nueva familia —la de Felipe— y, finalmente, por su propio esposo. Madrid continuaría celebrando la entrada triunfal con fiestas todavía todo ese día y al día siguiente.

LA UTILIZACIÓN DE LAS FUENTES CLÁSICAS

En la descripción de la entrada de Ana de Austria en Madrid, tan prolijamente detallada por López de Hoyos, la Antigüedad grecolatina aparece como el referente básico al que se acude en calidad de elemento de prestigio incuestionable, como ocurre en todas las manifestaciones culturales e intelectuales del Humanismo⁵⁴; es, como señalábamos al principio, la *auctoritas* y el eje que articula toda explicación o justificación de los elementos artísticos creados para tal evento. La creación artística en sus dos facetas, plástica y literaria, alcanza una perfecta simbiosis

53. *Op. cit.* p. 245r, concretamente al llegar la reina a la Iglesia de Santa María la Mayor, a escuchar el *Te Deum*.

54. Sin pretender exponer una bibliografía mínima al respecto, sólo remitimos aquí a los puntos de vista, de alcance general, a través de aspectos concretos, magistralmente ofrecidos por F. Rico, *El sueño del Humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid, 1993.

tanto en la obra de arquitectura efímera, como después en la relación escrita que se hará de la misma. Hay varios aspectos destacables de la utilización del mundo clásico:

La epigrafía cobra en estos arcos triunfales toda su dimensión social, de finalidad propagandística. Es un instrumento explicativo que forma parte de la iconografía y se enmarca dentro de la grandiosidad que los arcos reflejan, y contribuye a ella. La lengua latina es un elemento de prestigio y majestad, conecta con el mundo clásico y con la grandeza de la antigua Roma y, por ello, no sólo se cuida el contenido de cada inscripción, sino también, y muy especialmente, su disposición, el diseño del campo epigráfico, la corrección de la escritura y molde de las letras. Hemos de pensar, además, que sólo las personas más cultas, incluida Ana de Austria, comprenderían el contenido de los textos, o, al menos, parte de ellos, sobre todo los lemas escritos en moldes capitales como aquellos de dedicatoria a las virtudes que aparecían en el arco tercero. Pero el conjunto de la sociedad, en este caso el pueblo de Madrid —que participaba de la fiesta, para quien la entrada triunfal de los reyes era un acontecimiento de primer orden, que transformaba y, en cierta forma, paralizaba la vida de la ciudad— era iletrado, no tenía acceso realmente a saber qué podían significar aquellos, llamémoslos, letreros; y, sin embargo, imponían, allí estaban cumpliendo un papel ideológico, de representación del poder, un símbolo externo del mismo, que produciría un impacto puntual y provocador en la población.

No conservamos representaciones gráficas de los arcos y demás elementos de la entrada, pero la descripción de López de Hoyos viene a llenar esa ausencia. En su libro, la disposición tipográfica de los textos latinos es suficientemente orientativa de cómo debieron figurar en la arquitectura. El autor reproduce las inscripciones manteniendo la distribución de líneas, diferenciando los lemas escritos en capital de los pequeños poemas que los acompañaban, posiblemente realizados en letras de menor tamaño e, incluso, minúsculas, al menos en las pinturas; como, por otra parte, puede verse en múltiples cuadros renacentistas. Es más, dentro de los epígrafes conmemorativos,

honoríficos, o votivos, también se marcan en el libro las diferencias: el tamaño de la reproducción varía según el del epígrafe construido, pues dependía del lugar de ubicación y del tipo de inscripción; incluso en la misma inscripción la primera línea podía ser mayor que las demás, y eso también queda recogido. Como muestra, la dedicatoria del tercer arco triunfal. López de Hoyos señala que ésta estaba situada sobre la puerta —la cual tenía veintitrés pies de ancho— y que se hizo «a imitación de la Magestad Romana, con su moldura dorada, las letras bien formadas y con singular compartimiento y puntuación». A continuación reproduce la inscripción en un tipo de letras considerablemente mayor al de otros textos y, con dos moldes distintos en ella misma:

D. P H I L I P P O
 SECUNDO OPT.
 MAX. P. P. P. BE
 NEFICO, AC SER-
 VATORI S. P. Q.
 MANTVANVS.
 H. P. D. Q.⁵⁵

Otros epígrafes especialmente ejemplificadores de esto que decimos son los colocados en los pedestales del primer arco. López de Hoyos señala: «En los pedestales pusimos estas cifras a imitación de los Romanos». La disposición era, respectivamente:

Primero:

D. A. R. V. I. VR.
 S. P. Q. M.
 D. D. D.

Segundo:

AV. A. R. HI. S. P. M.
 M. D. E.

55. La *Declaración* que da de la misma es: «Al Rey Don Philippo Secundo, Optimo, Máximo, Piadoso Padre de la Patria, Bienhechor, y conservador destes reynos y Señoríos, el Senado y República de Madrid, puso y dedicó este tan inmortal triumpho».

Tercero:

TVR. R. E. HAE. PERF.
R. F. F. F.

Cuarto:

B. M. R. A. AVG. PHI.
VC. S. P. Q. M. P.
S. H. F. C.

López de Hoyos, dará en su obra el desarrollo de cada una de las abreviaturas, que sólo para una minoría acostumbrada a leer textos epigráficos sería inteligible, a pesar de respetar en buena medida las fórmulas tradicionales de la epigrafía latina y habida cuenta del «traslado» de unos supuestos clásicos, como el de *Senatus populusque*, por ejemplo, a la madrileña villa, latinizada como *Mantua*⁵⁶.

Junto a este uso de la epigrafía, heredado de la Antigüedad y revitalizado en el Humanismo, el otro gran eje conductor de la utilización del mundo clásico será la plasmación visual de la mitología. Ya fueran «colossos» o «efigies» escultóricas, ya fueran figuras o «ficciones» pictóricas, la presencia de dioses y semidioses mitológicos: Marte, Apolo, Juno, Júpiter, Eolo, Neptuno, Tetis, Ninfas y Sátiros, etc., era inmensa, presentados con los atributos más característicos de los que la tradición tanto literaria como mitográfica les había dotado: rayos, alas, espadas, tridentes, cornucopias, diferentes tipos de animales. A este tipo de seres míticos hay que añadir todas las representaciones alegóricas, a la usanza representadas como damas con atributos igualmente extraídos de la literatura, de la Fortuna, y de las diversas virtudes y valores morales, que hemos visto figuradas en los arcos primero y tercero: Clemencia, Fidelidad, Justicia, Liberalidad, Magnificencia, Prudencia, Religión, etc. Este pano-

56. La lectura ofrecida por el autor, *op. cit.* p. 100v-101v es, para el primero: *Dominae Annae Reginae uenienti in Urbem Senatus, Populusq(ue) Mantuanus donum dignum dicauit*, para el segundo: *Augustae Annae Reginae Hispaniarum, Senatus, Populusq(ue) Mantuanus, monimentu(m) dignu(m) crexit*, para el tercero: *Turcarum regnum et haereticoru(m) perfidia ruent, ferro, flamma, fame*, y para el cuarto: *Bene mere(n)ti reginae Annae Augustae, Philippi uxori, senatus populusq(ue) Mantuanus proprijs sumptibus hoc faciundu(m) curauit*.

rama clasicista contrastaba y se complementaba ideológicamente con los valores similares reflejados en los motivos cristianos y, sobre todo, en la representación concreta de los reyes mismos, tanto de Felipe y Ana, como de sus antepasados. Éste linaje augústeo era el que, en definitiva, asumía y reflejaba todos los valores que los elementos mitológicos, heroicos y cristianos presentaban; y era el que, de otro lado, encarnaba la victoria y el dominio sobre los elementos perniciosos que también estaban en los arcos figurados —siempre desde la perspectiva de derrotados o definitivamente aniquilados—, es decir, la herejía que había assolado Europa, los turcos, la rebeldía de los vasallos, los insurrectos comuneros, los indios dominados...

El tercer gran eje es la relación escrita, en este caso la obra de López de Hoyos, tantas veces mencionada. Esta obra es tremendamente rica y variada en tanto que fuente de referencias para el estudio, no ya de la arquitectura efímera y obras artísticas incorporadas a ella, sino del trasfondo cultural y humanista, de la recepción de los clásicos, del manejo de los textos. Constituye en sí misma un ejemplo de un género literario tan particular que tuvo su desarrollo y evolución en el s. XVI y su plena expansión en el Barroco y s. XVIII. En efecto, la relación y descripción de fiestas, entradas triunfales, exequias fúnebres, etc. se convierte en un hecho habitual para perpetuar estos eventos tan ostentosos⁵⁷.

Por otra parte, la obra de López de Hoyos está muy directamente relacionada con la literatura emblemática que cobra auge en esta época. Como hemos indicado⁵⁸, el autor sigue de cerca a Piero Valeriano en sus explicaciones de los «jeroglíficos». No es una obra de emblemática *stricto sensu*, pero sí podría considerarse una obra aplicada de este género, que habían hecho fa-

57. Como señala Strong, *op. cit.* p. 35, esta literatura conmemorativa es ya un género literario a partir de 1550. En 1600 «ningún festival importante dejaba de tener constancia impresa». Cf. también, como ejemplo, V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1987. O, para el s. XVIII, M^o J. Cuesta García de Leonardo, *Fiesta y Arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*, Granada, Publ. de la Universidad, 1995.

58. Vid. notas 18 y 35.

moso, —a partir de Horapollo popularizado en España por el Palmireno—, Alciato, Francesco Colonna y otros, y que después continuarán autores como Saavedra Fajardo o Covarrubias en España⁵⁹.

Este tipo de descripciones, como la que nos ocupa, estaban concebidas como la documentación y relación tendente a perpetuar acontecimientos que conmocionaban la vida de las ciudades y que transformaban sus espacios con la arquitectura efímera, que a tal efecto se construía. La descripción convertía en estable y permanente el recuerdo del arte efímero y justificaba y explicaba las claves para comprenderlo plenamente, aunque fuera *a posteriori*. Pero era, a la vez, una nueva forma de contribución, sin paliativos, al poder⁶⁰. Éste se había manifestado en el lujo y la ostentación pública del arte efímero y de la fiesta, convirtiendo las calles en una «nueva Roma», que recibía en triunfo a los ilustres vencedores del Imperio, y convirtiendo así la renovación del acatamiento al poder real⁶¹. La obra escrita era la prolongación de estos mismos supuestos, tanto de parte del poder, como de la aceptación de la sociedad. Con ella, como ocurre con la literatura emblemática, se trata de incidir sobre el ánimo⁶². López de Hoyos, como otros autores, se convertía, así, en el ideólogo y narrador de la obra⁶³, en el artífice que con-

59. Además del ya clásico A. Henckel y A. Schöne, *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, 1976, la nueva revisión y actualización del estado de la cuestión y del desarrollo del género en R. de la Flor, *op. cit.*

60. Cf., por ejemplo, M. Fagiolo, «L'Estat davant les seues efemèrides», *Florència i la Toscana dels Mèdici a l'Europa del Cin-cents. El Poder i l'Espai. L'Escena del Príncep*, València, 1982.

61. Cf., en general, Strong, *op. cit.*, M^a. J. Cuesta, *op. cit.*, p. 12 y Fagiolo, *art. cit.* Esta idea se verá culminada en la formulación posterior de Saavedra Fajardo: «el lustre y grandeza de la Corte y las demás ostentaciones públicas acreditan al poder del Príncipe y autorizan su majestad», en *Empresas Políticas. Idea de un Príncipe político-cristiano*, Ed. de Q. Aldea Vaquero, Madrid, 1976, tomo I, p. 313.

62. Como señala J. A. Maravall, aunque referido al barroco, en: «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1977, p. 144-188; Cf. también, Id., «La literatura de emblemas como técnica de acción socio-cultural en el Barroco», *Estudios de Historia del pensamiento español. El siglo del Barroco*, Madrid, 1984, p. 197-222.

63. Sobre los autores y el papel que jugaban en la fiesta efímera y en su relación cf. el capítulo de M^a J. Cuesta, *op. cit.* p. 143 y ss., que, aunque referido al s. XVIII en Granada, puede aducirse aquí.

vertía, como acabamos de indicar, la obra plástica efímera en obra literaria permanente. Ésta iba dirigida, además, a cultos cortesanos⁶⁴, para explicarles puntual y detalladamente el significado último de cada emblema, de cada figura y alegoría. Se evitaba con esta obra cualquier duda o error en la interpretación de los símbolos y se hacía una relación escrita de la ideología subyacente al marco iconológico explicado. Se establecía así una estrecha relación de interdependencia entre el poder y la clase intelectual que articulaba esta representación pública —plástica y literaria— del mismo⁶⁵.

Las claves de lectura, pues, deben seguirse como aparecen reflejadas en la obra de López de Hoyos. El autor hace una descripción de la arquitectura de cada arco, de las esculturas, pinturas, inscripciones y elementos decorativos. Cada uno de ellos va explicado y convenientemente justificado, siguiendo diversos procedimientos como:

a) Presencia de estatuas y cuadros reales y pinturas de carácter histórico: explicación de hechos y antecedentes históricos, anexiones de reinos, conquistas, genealogías, etc.

b) Alegorías de las virtudes de Felipe y Ana: justificación explicativa de cada virtud que los reyes poseen y comparación con otros personajes históricos que también las poseían: antepasados de la casa de Austria, y, especialmente en relación con Felipe II, mención de personajes de la Antigüedad, como generales o emperadores: Darío, Jerjes, Alejandro Magno, César, etc.

c) Explicación de emblemas y atributos de las alegorías mediante: 1) descripción detallada de los mismos, acudiendo a los autores de literatura emblemática y mitológica, especialmente a Piero Valeriano y Celio Rodiginio y a autores como Plinio, por su importancia en cuanto a conocimiento de la naturaleza, animales, etc. 2) citas de autores clásicos griegos y latinos, a veces con indicación concreta de las obras y pasajes, otras sin deta-

64. Además de «al curioso lector», López de Hoyos, *op. cit.* p. 190, señala, por ejemplo: «De la qual podrá inferir el docto y político cortesano lo mucho que en ella se significa».

65. Cf. A. Petrioli Tofani, «Les entrades triomfals», *Florença i Toscana... op. cit.*, p. 222.

llar, con un canon apropiado, tanto para autores prolijos en referencias mitológicas: Virgilio, Ovidio, Cornuto, Dares Frigio..., como por sus obras de carácter político, ético, y contenido ideológico: Platón, Aristóteles, Lucrecio, Cicerón, Séneca... 3) Autores cristianos como las múltiples referencias a la Biblia, o a San Agustín, alguna vez a Isidoro de Sevilla... Con esta utilización se acude a la mencionada *auctoritas*, al elemento de prestigio y se busca una perfecta simbiosis entre paganismo y cristianismo.

d) Justificación de los elementos paganos mediante la reinterpretación cristiana de su simbología, forzando en no pocas ocasiones la significación original de los mismos, hecho que se logra mediante la descontextualización de los pasajes y su inserción en la nueva iconología propuesta y la explicación que se ofrece de ella.

e) Utilización de la lengua latina como elemento formal de unión con la Antigüedad clásica, bien a través de los textos epigráficos de los triunfos, incluidos los poéticos, bien a través de las citas de la relación escrita y, junto a ellos, la incorporación de los propios textos poéticos —epitalamios y pequeñas composiciones a las figuras conmemoradas— de López de Hoyos y de otros humanistas como Gracián de Alderete o Jerónimo Ramírez, añadidos como complemento a la relación descrita⁶⁶.

De la lectura de la obra de López de Hoyos parece desprenderse que la concepción y materialización de los arcos no eran más que las dos primeras fases de un ciclo, cuya misión ideológica habría resultado tan efímera como su soporte, de haber concluido ahí. Por eso la necesidad urgente de publicar la descripción de ese aparato escenográfico y, sobre todo, de explicar minuciosamente la simbología en el contenido, reproducir la epigrafía y justificarla sobre la base de las fuentes clásicas utilizadas en el momento de la concepción del arco; las cuales, naturalmente, y salvo contadas excepciones, no aparecían expli-

66. Este es otro de los aspectos sobre los que estamos actualmente trabajando.

citadas en el soporte efímero. Además, la descripción también nos permite saber que esta arquitectura, si bien en ocasiones era innovadora en su forma, en el fondo recogía la filosofía renacentista defensora de la imagen del monarca ideal que se pretendía en ese momento dado: en este caso la del rey filósofo cinquecentista, frente a la anterior del rey guerrero.

Sin temor a la exageración, podemos decir que estas representaciones efímeras de *Imágenes y Poder*, en las que *Figuras, Emblemas y Palabras* se combinan, constituyen una de las manifestaciones más genuinamente renacentistas, porque aúnan las claves básicas de este nuevo universo político, social y cultural. Se convierten en utilísimos instrumentos propagandísticos, en reflejos del poder y prestigio de los monarcas y nobles, en motivo de impacto sobre la sociedad, que ve en ellas el crédito y la fuerza de ese poder. Pero, a la vez, se convierten en espectáculos vistosos que permiten a los artistas crear belleza, ya sea arquitectónica, pictórica o escultórica, ya sea literaria; incorporan a este mundo efímero, las corrientes artísticas del momento, las tendencias estilísticas de la literatura y exploran el mundo de la interpretación simbólica y emblemática, a través de la cual conectan con la Antigüedad clásica, a la que el Humanismo siempre remite y establecen una especie de juego cíclico en el que llegan a interrelacionar de forma sistemática esa Antigüedad pagana —y así justificarla y mantenerla, sobre todo ya en épocas contrarreformistas— con el mundo cristiano, a veces de manera débil en las argumentaciones, forzada en las interpretaciones, pero sutilmente buscada, para, ya lo hemos apuntado «deleitar y enseñar», y sobre todo para que esa dimensión cultural y universalista de la Antigüedad no se cerrara bajo muchas de las severas y cristianísimas miradas que podrían dejar de posarse sobre las desnudas figuras de las tres Gracias, sobre la diosa Venus, sobre la luminosidad de la Antigüedad.