

ANTIGÜEDAD Y EMBLEMÁTICA EN LA ENTRADA TRIUNFAL DE FELIPE II EN SEVILLA EN 1570

por Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ

La rebelión de los moriscos del reino de Granada en 1568 obligaba a Felipe II, además de enviar a Don Juan de Austria hacia estas tierras andaluzas para dominar la sublevación, a trasladarse a Córdoba, ciudad en la que se celebrarían Cortes en 1569. Una vez sofocada la rebelión morisca en 1570, el rey se traslada a Sevilla, cuyo cabildo había solicitado un año antes su presencia.

Con este motivo, la capital andaluza se prepara para recibir al rey y honrarle con un recibimiento que sería organizado por el humanista sevillano Juan de Mal Lara y el maestro mayor de la ciudad Benvenuto Tortelo¹; el programa decorativo del recibimiento, aunque no muy amplio, está impregnado de un humanismo inspirado en lo romano², cuyo principal agente fue el citado humanista, autor de la erasmita *Philosophia Vulgar* y hombre de sólida for-

¹ Sobre la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla, y además de otras noticias y referencias, pueden consultarse, por una parte, la completa crónica que realizara el propio Mal Lara, titulada *Recebimiento que hizo la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey don Phelipe N.S., va todo figurado con una Breve Descripción de la Ciudad y su tierra compuesto por Juan de Mal Lara. En Sevilla, en casa de Alonso Escribano, 1570*; además de la breve *Relación muy verdadera del feliz recibimiento que al invencible y serenísimo rey Don Phelipe-nuestro Señor, se hizo en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla. Compuesto en metro castellano por Gaspar Rodríguez, vezino de Jerez de la Frontera, y natural de Mérida*. (Sevilla, 1570), entre otras. En 1840 y en el *Semanario Pintoresco Español*, se publica un artículo titulado «Entrada de Felipe II en Sevilla» (pp. 180-181); y en 1878 la Sociedad de Bibliófilos Andaluces publica una edición facsímil de la relación de Mal Lara. En lo que respecta a la bibliografía sobre el tema, hay que destacar la referencia que se hace de la entrada en la obra de Vicente LLEO CAÑAL, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano* (Sevilla, 1979), pp. 173 y ss.

² Sobre este aspecto y el ambiente cultural y artístico de Sevilla en esta época, véase Vicente LLEO CAÑAL, *op. cit.*

mación adquirida en Sevilla, Barcelona, Salamanca y Bolonia y junto a maestros como Hernán Núñez, Nebrija y Arias Barbosa³.

Mal Lara, como veremos, dispone para el recibimiento un programa arquitectónico y decorativo en el que la erudición humanista de inspiración latina se entrelaza con ese cristianismo basado en las doctrinas de la piedad erasmista que, además de su supuesta vinculación con círculos sevillanos iluministas, ocasionaran a aquél un grave incidente con la Inquisición, la cual desde 1558 llevaba a cabo en la capital andaluza una dura represión de la herejía. Por otra parte, el programa de la entrada, muy influido por la emblemática política del siglo XVI, es una continua identificación, como ha indicado Lleó Cañal, de Sevilla con Roma.

Como es frecuente en este tipo de sucesos, la ciudad que recibe al monarca con un «triumfo» transforma su fisonomía habitual en otra de tipo festivo y efímero en la que participa toda la población y que a veces exige alguna operación de tipo urbanístico, como es el caso de la que se lleva a cabo en las proximidades de la que desde entonces se denominaría Puerta Real, a raíz de las construcciones de tipo efímero que allí se levantan⁴. Esta puerta se decoraría a base de diversas pinturas como las virtudes de las enjutas o los símbolos del horóscopo del monarca, que eran «un sol resplandeciente de Oro y dos niños abrazados que eran Gemini»⁵.

La decoración de las calles por las que habría de discurrir la comitiva real se cuidaría especialmente⁶ y los fuegos de artificio, concretamente los que habrían de salir de una galera y de un dragón, completaban el sentido lúdico y festivo de la visita real, no faltando tampoco en este tipo de elementos una significación ideológico-política. Este es el caso del dragón que se dispuso en las proximidades del Alcázar, cuya feroz representación y aparatosa quema era, como dice Mal Lara, «presagio de la braveza del Turco y enemigo universal de la cristiandad, que en tiempo de tan venturoso Rey se debe acabar con sus mismas llamas de soberbia»⁷. No falta en ello quizás cierta significación emblemática, como es la que se expresa en el emblema 131 del Alciato, cuyo cuerpo lo protagoniza el dragón del relato homérico de Aulide y cuyo epigrama concluye con el texto «Estas cosas,... son presagio de una larga tarea, cuya fama va a ser eterna»⁸. Recordemos que un año después la flota de la Liga San-

³ Vid. Prólogo de Antonio VILANOVA a la edición de la *Filosofía Vulgar* de Mal Lara, publicada en «Selecciones Bibliófilas», Barcelona, 1958.

⁴ «No fue pequeño trabajo hazer quadrado este espacio en tan breve tiempo quitando una casa que estava allí, y muralla fortísima, que se rompió y limpió todo brevemente, levantando las paredes de ambas partes, y enclándolas,...» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 160).

⁵ *Ibid.*

⁶ «El ornato de las calles era riquísimo, y bien dispuesto, porque ya todos tienen en sus casas salas aderezadas de muchas maneras de costosas redes, sedas, y cueros, que con la pintura suplen el no ser de telas de oro, donde la obra sobrepuja a la materia» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 165 v.).

⁷ *Ibid.*, p.181.

ta, al mando de D. Juan de Austria, vence a la armada turca en Lepanto.

Es preciso tener en cuenta a la hora de valorar la incidencia de lo emblemático en el programa de la entrada de Felipe II en Sevilla, el hecho de que Mal Lara fuese el segundo español, después de Daza Pinciano, que trabajó sobre la *Emblemata* de Alciato, refiriéndose a ellos con frecuencia en su *Philosophia Vulgar* y que seguramente comentaría a raíz de la poca calidad que le merece la traducción de Daza y su conocimiento de la obra de Alciato⁹. En el desarrollo de este trabajo podremos comprobar la erudición emblemática de Mal Lara¹⁰.

LA ARQUITECTURA EFÍMERA Y EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

La primera construcción efímera que conmemora la entrada de Felipe II sería el arco triunfal que se dispuso junto a la muralla, entre una de las torres de ésta y otra levantada a base de madera y lona (fig. 1). Se trataba de un arco de tres vanos adintelados y separados por columnas de orden dórico entre las cuales se alojaban figuras de bulto sobre pedestales. Todo ello aparecía pintado como si de piedra blanca se tratase y respondía, como el propio artífice y cronista relata «por dar premio a la virtud, que es estímulo de todo quanto ay bueno, y por animar a los que tienen tomada la mano de hazer bien» a la manera de los antiguos¹¹.

Disponía el arco de dos niveles iconográficos claramente diferenciados; era uno de ellos, el inferior, un nivel histórico en el que aparecían las representaciones de reyes y emperadores; el otro, el situado sobre éste, era un nivel alegórico en el que se realizó una escenificación del Parnaso. De esta forma, y como ya se ha indicado, la Historia y la Mitología se fundían como una forma más de identificación y correspondencia entre Sevilla y Roma, lo que corroboraba la presencia en lo alto de una de las torres, como después veremos, de la figura de Hércules¹².

Las cuatro figuras de bulto, «de doze palmos de alto, casi al natural hechos», representaban a Fernando el Católico, Maximiliano I, Carlos V y Felipe I; cada una de estas figuras portaba cetro y corona, vestían el manto de púr-

⁸ ALCIATO, *Emblemas*, emb. CXXXI; edición de Santiago SEBASTIÁN, Madrid, 1985, p. 171.

⁹ *Vid.* La introducción de Santiago SEBASTIÁN a los *Emblemas* de Alciato, *op. cit.*, p. 22 y s.

¹⁰ Como indica LLEÓ CAÑAL, en la biblioteca de Mal Lara, además de las obras de diversos tratadistas clásicos, existía una buena colección de libros de emblemas (Vicente LLEÓ CAÑAL, *op. cit.*, p. 177).

¹¹ Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 53.

¹² *Vid.* Vicente LLEÓ CAÑAL, *op. cit.*, p. 175 s.

pura que usaban en campaña los emperadores romanos¹³ y se asociaban en ese mismo orden a Granada, Flandes, el Mundo y España. Como suele ser frecuente en este tipo de acontecimientos, el nivel narrativo de los elementos conmemorativos tiene, entre sus más importantes cometidos, la exaltación de la monarquía y sus virtudes. Las referencias genealógicas y sucesorias, así como la representación de escenas o elementos relacionados con las hazañas más significativas de los antecesores del monarca, se convierten desde el Renacimiento en una forma habitual de rendir homenaje a aquél y fundamentar la bondad de la monarquía.

Como antes hemos indicado, el nivel alegórico del arco lo ocupaba una representación del Monte Parnaso¹⁴, en cuya cúspide aparecía el dios Apolo con un arpa en la mano; algo más abajo se dispondrían una serie de músicos disfrazados de las nueve musas. La representación del Parnaso, dice el cronista, «dava mucho contento por hazer una muestra antigua». La utilización de seres humanos en los arcos y demás elementos de naturaleza efímera en las entradas triunfales y en sustitución de las inanimadas esculturas, constituye una variante ilusionista que aproxima este tipo de construcciones a los escenarios verticales del teatro religioso y nos habla una vez más de las relaciones entre la arquitectura efímera y el arte teatral¹⁵.

Completaban el conjunto decorativo de la puerta las figuras de Hércules y Betis que se dispusieron sobre las torres que flanqueaban el arco. Hércules, cubierto con la piel del león de Nemea (fig. 2), portaba en una mano la maza y en la otra «un ramo con tres manzanas, o frutos de oro»; a sus pies aparecía el dragón de las Hespérides. El personaje mítico, sobre el que el humanista y principal ideólogo de la entrada escribiera en 1568 un poema acerca de sus doce trabajos dedicados al príncipe don Carlos¹⁶, ofrece al rey a su paso las manzanas del jardín de las Hespérides.

La frecuente utilización de la figura de Hércules en los programas deco-

¹³ «... tenían todos sus paludamentos o ropas de los capitanes antiguos» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 62).

¹⁴ «En lo alto del arco desde torre a torre, passava un bosque fresco de árboles, y puestas a mano muchas caxas llenas de yervas, que parecían aver nascido allí encima, representando un huerto pensil, de los que en los muros de Babylonia plantó Semiramis, poderosíssima Reyna de los Assyrios, en medio de una grande montaña hecha artificiosamente con sus peñascos a partes colorados de la peña a partes verdes de la yerva con árboles, que de entre ellos salían verdaderos...» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 60 y v.).

¹⁵ Vid. F. CRUCIANI, «Vision et organisation de l'espace dans les fêtes romaines», en Jean JACQUOT (Coord.) *Les fêtes de la Renaissance*, t. III, París, 1975, pp. 219-229.

¹⁶ Dicho poema, escrito en octavas, no ha sido localizado y a él se refiere el autor en su crónica del recibimiento: «...lo que yo tengo largamente escrito en mi Hércules en octava rima, a donde puse cuanto tesoro hallé en poetas Griegos y Latinos» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 54). A él se refiere también Antonio VILANOVA en el prólogo a la edición de la *Filosofía Vnlgar*, *op. cit.*, p. 36. Este hecho explica la copiosa y erudita descripción que del personaje mítico y su significación hace Mal Lara en la crónica de la entrada.

rativos del Renacimiento español se justifica precisamente en las supuestas vinculaciones del mito con España¹⁷, como es el caso de la que le une con la fundación de la ciudad de Sevilla. Símbolo de poder y gloria, la representación de Hércules ha sido, frecuentemente y en el campo de la arquitectura efímera, la protagonista por excelencia de esa parte del programa iconográfico que se dedica a evocar al monarca y ensalzar sus virtudes a través de la transmutación analógica de las virtudes de seres de procedencia mitológica o bíblica. A la figura de Hércules le ha correspondido normalmente la tarea de simbolizar el ideal principesco y real.

Es necesario recordar también que la ofrenda o la inscripción comunicativa dirigida al monarca en las construcciones efímeras corresponde siempre a la figura más importante del conjunto escultórico o pictórico y que en esa ofrenda hay casi siempre una intención moralizante de tipo político. Así lo expresa claramente Mal Lara en su descripción de la entrada cuando se refiere a las manzanas de las Hespérides como las virtudes que deben caracterizar a príncipes y reyes¹⁸, basando esta afirmación en los *Hieroglyphica* de Valeriano, autor que, como veremos más adelante, utiliza Mal Lara en su programa emblemático¹⁹. La ofrenda que hace Hércules al rey se completaba con los emblemas del arco y con el texto de la inscripción que ponía en boca del mito unos versos dirigidos a éste²⁰.

La otra torre que flanqueaba el arco, aquella que «estaba hecha de madera y lienço pintada», remataba con una escultura alegórica del río Betis. (fig. 3). Con la personificación del río en el mismo nivel del conjunto decorativo del arco en el que figuraba la representación de Hércules y a su misma altura, es una forma de hacer de la ciudad de Sevilla una encrucijada entre el mito y la historia, así como una forma también de relación entre dos mitos y dos ciuda-

¹⁷ Vid. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, «La mitología y el arte español del Renacimiento», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 130, 1952; y S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, p. 197 ss.; en lo que al terreno de la arquitectura efímera se refiere, puede verse el trabajo de C. A. MARSDEN, «Entrées et fêtes espagnoles au XVI siècle», en Jean JACQUOT (Coord.), *op. cit.*, t. II, París, 1975, pp. 389-411, en el cual se hace alguna alusión, además, a la entrada que ahora nos ocupa.

¹⁸ Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹ Se refiere Mal Lara a la alusión que hace Pierio Valeriano de Hércules cuando afirma que una estatua de bronce que representaba a Hércules en esta misma actitud, se encontraba en el Capitolio de Roma como símbolo de las tres virtudes principales del héroe: «Moderación del enojo y ardiente saña, templanza de la avaricia, menospreciar hidalgamente los deleytes. Son ciertos tres maravillosas virtudes para el estado de la justicia y clemencia» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 54 v.).

²⁰ «Yo Hércules vengo embiado del/Cielo de mi padre, para que te de pre/sentes, que me dio la sancta Hesperida, tu gran Príncipe resplandezca/con estas virtudes, para que vaya/ al cielo después de largo tiempo, del/cual está su padre acrescentado, yo/ fundé esta ciudad, Julio César puso/ los muros en tu servicio, Carlos la a/dornó, y tu le darás cosas mejores» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 56 v.).

des, Roma y Sevilla²¹. Sin embargo se trataba de algo más. La figura de Betis aparecía de pie, «aunque los más de los ríos se figuran recostados», puesto que, al igual que Hércules, participa también como personaje principal en el recibimiento. En efecto; el río Betis figuraba allí como embajador del Océano «padre de todas las aguas», como Hércules lo era del mundo celestial (*Vid.* nota 20).

Detrás de la figura de Betis, representado con una larga barba y los cabellos «embueltos en una guirnalda de cañas, olivas y espadañas», aparecía un delfín, cuya presencia está dotada de un contenido emblemático de tipo político. El emblema 143 de Alciato, «Del príncipe que procura la seguridad de sus súbditos», cuyo cuerpo, extraído de la medallística romana, está formado por un áncora rodeado por un delfín (fig. 4), ha sido interpretado como el rey y el gobierno, simbolizando la ligereza (el delfín) en el socorro que debe prestar el príncipe a sus vasallos y la firmeza (el áncora) contra las adversidades²². Este sentido emblemático del delfín se confirma con la inscripción mediante la cual el río Betis insta al rey a luchar contra los enemigos de la nación, garantizándole su protección²³. Como en los fuegos de artificio a los que nos referíamos con anterioridad, la alusión al enemigo otomano y el sentimiento de la necesidad de combatirlo quedaba claramente expresado.

No acababa aquí el nivel alegórico del conjunto efímero, ya que en las proximidades del arco y cubriendo lienzos de muralla, «pues por ninguna parte estava la ciudad más baxa de muros, ni mal reparados, ni tan viejos», se dispusieron una serie de pinturas «de muy buena mano» que personificaban lugares de la provincia andaluza. Cada una de estas figuras se representaba con los símbolos y atributos más característicos del lugar, los cuales ofrecía al rey a su paso (fig. 5).

Toda esta composición que se prepara en el lugar por el cual el monarca debía hacer su entrada en Sevilla constituía, como hemos visto, una forma de exaltación y glorificación real desde la alegoría y la analogía fundamentalmente, sirviendo de introducción y marco al discurso ideológico del recibimiento. El segundo y último arco que se prepara para este acontecimiento era, por el contrario, una composición en la que prevalecía el nivel iconográfico de tipo histórico-narrativo y local. Se trataba de una obra también de orden dórico y un solo vano de arco de medio punto (fig. 6); flanqueaban el arco sendas composiciones arquitrabadas en las que dos pares de columnas enmarcaban las figuras de Sevilla, como dice Mal Lara, «en hábito de una matrona

²¹ *Vid.* Vicente LLEÓ CAÑAL, *op. cit.*, p. 176.

²² ALCIATO, *Emblemas*, em. CXLIII, edición citada, p. 185 s.

²³ «El Padre Oceano me embía li/gero, con las aguas de la crescién/te gran Phelipe, y mandó, que le lle/gasse a tus pies, para que se pro/meta quantas perlas, o piedras tiene en las aguas Neptuno, y quan/to Oro tiene el Zephyro que es/ el occidente. Entra en Sevilla,/ y parte contra nuestros enemigos,/que no te faltarà potencia, ni los/ Elementos dexarán de favores/ certe» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 59).

honestíssima», y la Victoria; la personificación de Sevilla: incidía de nuevo y desde otro nivel en la síntesis entre mito e historia; la figura ofrecía al rey el corazón y mostraba éste partido «y en ambas partes del el nombre de Philip-pus». Al otro lado, la figura alada de la Victoria presentaba en su mano izquierda una corona de laurel verde y en medio las letras «De Turcis»; con ello se hacían votos de victoria sobre aquel enemigo de la cristiandad. Recordemos que Alciato dedica parte del epigrama de su emblema 210 («El Laurel») al emperador Carlos V por sus éxitos bélicos de 1535²⁴. En la mano derecha portaba dos llaves doradas que simbolizaban las de los pueblos que habría de conquistar el monarca «con la obediencia y lealtad de Sevilla». De nuevo, y como en el caso de la figura de Hércules, Mal Lara expresa en su crónica que esta representación de la Victoria era semejante a la que hacían en la Roma clásica²⁵.

Sobre el entablamento que corría encima de las dos figuras antes indicadas, aparecían las que representaban a los santos patronos de ciudad, «que los antiguos, como dice Mal Lara, llamaban Tutelares». Se trataba de las figuras de San Leandro y San Isidoro. En las enjutas del arco se dispusieron a San Hermenegildo y a Recaredo. Coronaba el arco la figura de Fernando III que portaba la espada en una mano y en la otra una esfera. A ambos lados se ubicaron las alegorías de la Fe y la Justicia con sus correspondientes atributos. Completaban el conjunto iconográfico del arco y el repertorio hagiográfico local del mismo dos altares, dispuestos en la parte inferior de aquél, que albergaban las figuras de las santas Justa y Rufina, «vestidas a la antigua de ropas hermosas y convenientes a sus personas» (fig. 7).

EL REPERTORIO EMBLEMÁTICO

Como hemos podido apreciar hasta este momento, la literatura emblemática, de la que el humanista programador de la entrada triunfal era notable conocedor como ya indicamos, ha estado, de alguna u otra forma, presente en algunos de los diferentes niveles iconográficos del recibimiento. Lógicamente, y teniendo en cuenta que estamos ante un aparato ideado por un comentarista de Alciato, no podían faltar en aquel los emblemas que completaran y complementarían el mensaje moral y político de la entrada.

En efecto; en el primer arco descrito aparecían en diferentes partes del mismo diversas «empresas» que redundan en los deseos de prosperidad y victoria al reinado de Felipe II, aludiendo a las virtudes y recursos de los que ha de servirse para conseguir todo ello y reforzando el contenido moralizante de las figuras y alegorías. Así, junto a la representación de Hércules aparecía

²⁴ ALCIATO, emb. CCX, *op. cit.*, 251.

²⁵ «Solían los Romanos esculpir la Victoria de esta manera en sus monedas, encima de tierra, o popas de Naos, otras en manos de figuras» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 243).

«una guirnalda grande, de ramos de enzina con sus bellotas» y el texto «Salus Generis Humani». Como en todos los demás emblemas, explica Mal Lara en su relación el significado del mismo y se refiere a éste como la «corona cívica» que se entregaba al ciudadano que salvaba en batalla la vida de otro, simbolizando las bellotas la vida y el nuevo alimento. Alciato, en el emblema 199 («La Encina»), afirma en el epigrama del mismo que «se da una corona de encina al que vela por los ciudadanos»²⁶ y Daza Pinciano comentaba este emblema diciendo lo siguiente:

«De enzina una corona solía darse
A quien en la batalla repentina
Librando un cibdadano pudo honrarse»²⁷.

Símbolo de fortaleza y árbol dedicado a Júpiter, su situación junto a la alegoría de la virtud y la fortaleza principescas, como es Hércules, respondía a una ordenación de la que se desprendía una relación simbólica y una intención moralizante. La corona se ofrecía desde el arco al rey «porque en la tierra nos lo puso Dios para salud y conservación de las ciudades»²⁸.

Al otro lado aparecía una corneja con el mote «Concordia servit», en el cual Mal Lara juega con las iniciales de Senatus Consulto y Cabildo de Sevilla, como él mismo indica en su explicación²⁹. Mal Lara y Diego López, basándose en los *Hieroglyphica* de Valeriano, explican cómo, según Eliano, la corneja era invocada en las ceremonias matrimoniales «por los antiguos» como símbolo de la fidelidad. Cita también Mal Lara a Policiano y a la referencia que hace éste de una medalla de la hija menor de Marco Aurelio, en cuyo reverso aparecía una corneja con la palabra «Concordia». A esta significación matrimonial de la corneja, Alciato añade otra política, como es la que hace referencia a la necesaria y general fidelidad entre el pueblo a la hora de servir al monarca y la que debe haber entre uno y otro para que no acuda la discordia³⁰.

La numismática romana vuelve a ser empleada por Mal Lara para explicar el sentido del emblema cuyo cuerpo estaba constituido por «dos manos travadas como en los principios sanctos del matrimonio» y dos cornucopias con el caduceo de Mercurio, pues como indica el humanista sevillano, la composición y la frase que acompañaba la misma, «Ex pace ubertas», están basados en el reverso de la medalla de Julio César. Con el emblema se hacía alusión a la paz y a las bondades derivadas de ésta. A la asociación Virtud/Fortuna del emblema 118 («Virtute Fortunae comes») de Alciato (fig. 8), se intercalaba aquí

²⁶ ALCIATO, emb. CXCIX, *op. cit.*, p. 243.

²⁷ ALCIATO, *Emblemas*, emb. CXCIX, edición de Manuel MONTERO VALLEJO, Madrid, 1975.

²⁸ Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 63 v.

²⁹ «Saque yo del Senatus Consulto nueva significación diciendo CORCORDIA SERVIT, porque puedo dezir esto y está bien aplicado al Cabildo de Sevilla, que tan en conformidad buscó fuerças para servir siempre a su Magestad» (Juan de MAL LARA, *op. cit.*, p. 64 v.).

³⁰ ALCIATO, emb. XXXVIII, edición de Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, p. 73.

la paz para completar el sentido moral del mensaje político.

El emblema que aparecía en el vano central del arco estaba extraído de los *Hieroglyphica* de Valeriano (fig. 9) y el cuerpo del mismo lo describe así Mal Lara:

«...estaban en el cielo tres gavilanes, las cabezas juntas en triángulo, y assí las colas a la parte de fuera, con las alas tendidas, haziendo una rueda dellas y sus cuerpos, y por entre los seys espacios de fuera, estas letras NI.KH.TI.KΛ.TA.TOΞ ».

Se trata, en efecto, del cuerpo del emblema «Victoria perpetua» del libro XXI del citado tratado³¹ y afirma Mal Lara que se puso sobre la cabeza del monarca «para insignia de su perpetua felicidad y victoria». Explica Valeriano y parafrasea Mal Lara que el gavilán con las alas extendidas era, entre los egipcios, símbolo de victoria y que una composición semejante a la del emblema utilizaba Darío, «que tenía pensamiento de señorear todo el mundo».

A ambos lados de este emblema aparecían otros dos, que hacían referencia a la felicidad pública y la justicia real. La composición del primero, una espiga y una granada entre dos cornucopias llenas de frutos, estaba extraída del reverso de la medalla del emperador Severo. El segundo estaba formado por una mano que sostenía una balanza en equilibrio y constituía el reverso de la medalla de Tiberio Claudio.

En el vano del arco más próximo a la personificación del río Betis aparecían otros tres emblemas, cuyos significados, como en los casos anteriores, se encadenaban y complementaban; era uno de ellos una lechuza sobre el ramo de palma y el mote «Victoria Felix», basado de nuevo en Valeriano³², y el otro una composición que describía el humanista sevillano de la forma siguiente:

«..., estava por Cielo un Ara antigua, con sus fuegos, y a los pies dos Aguilas, que las colas tenían escondidas detrás del pie del Ara, y sus pies fuera, y aleando con los picos hacia el fuego y la letra Memoria Felix».

La composición procedía del reverso de la medalla del emperador Constantino y con ella se estaba haciendo referencia, dentro del contexto del arco, a la fama que obtiene aquel que alcanza una victoria bienaventurada («Victoria Felix»). La asociación del águila y el ara ardiendo aparece también en Valeriano (fig. 10) bajo el mote «Apotheosis»³³.

Formaba la triada emblemática de este vano del arco el emblema formado por un cuerpo en el que aparecía la cabeza coronada y bifronte del dios Jano y el texto «A Fronte et Atergo». La prudencia personificada en Jano y a la que alude el emblema, extraído de Valeriano³⁴ (fig. 11) y de la *Emblemata* de

³¹ Pierio VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis...* (1556), p. 155.

³² *Ibid.*, libro XX, p. 147.

³³ *Ibid.*, libro XIX, p. 139.

³⁴ *Ibid.*, libro XXXII, pp. 227 v. y 228.

Alciato³⁵ (fig. 12), hace referencia a la segunda condición necesaria para que el monarca consiga perpetuar su memoria.

* * *

Así pues, los nueve emblemas del arco se disponían a partir de una estructura triádica que completaba el mensaje político de los diferentes niveles iconográficos del arco y que explicaban al monarca que la salud se consigue con la concordia y la felicidad, que la victoria debe ir acompañada de la felicidad y de la justicia y, por último, que la fama es consecuencia de la ventura y la prudencia. Como explica el propio Mal Lara, «en las quales cosas nueve, se suman y abrevian, todas las virtudes de un buen Rey, de un buen capitán, de un verdadero padre».

³⁵ ALCIATO, emb. XVIII, *op. cit.*, p. 50.



Fig. 1.— Arco triunfal con la representación del Monte Parnaso.



Fig. 2.—Hércules.



Fig. 3.— Betis.

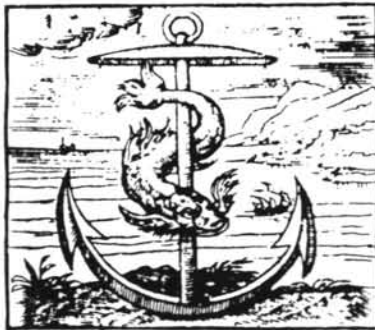


Fig. 4.— Alciato, *Emblemata*, emb. 143.



Fig. 5.—Lebrija.

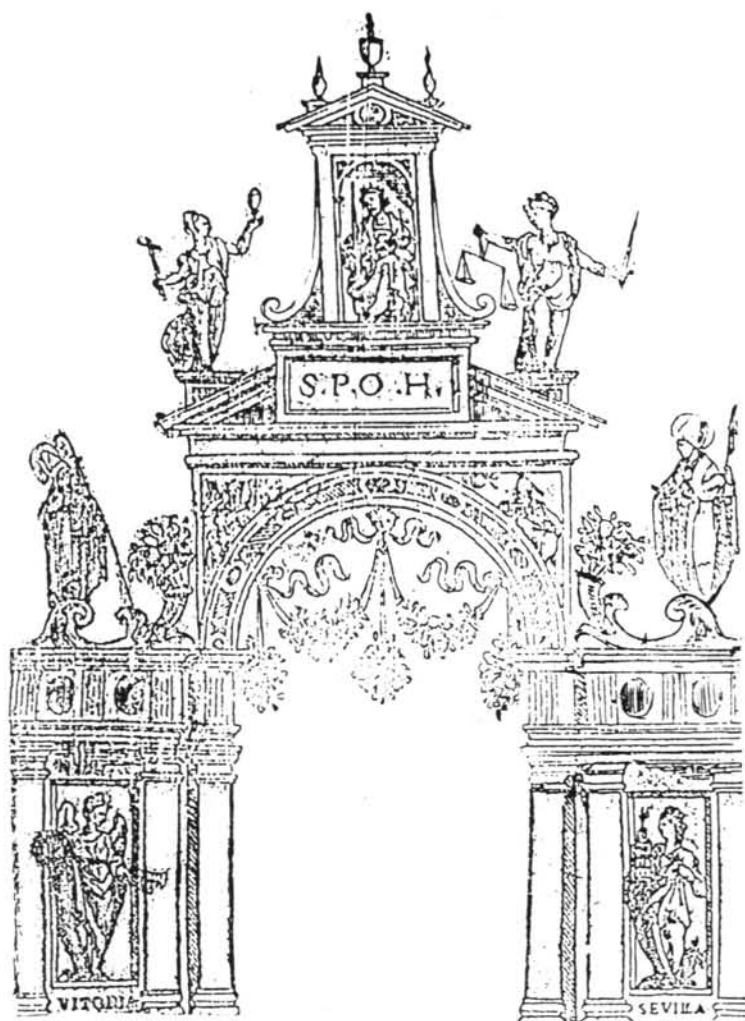


Fig. 6.— Arco triunfal.

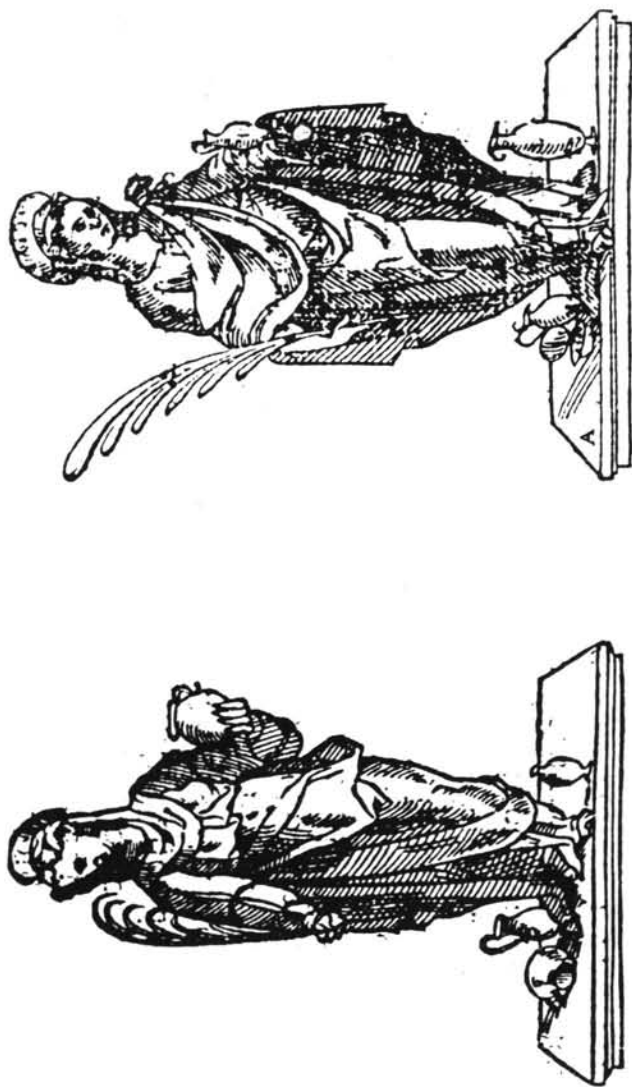


Fig. 7.— Las santas Justa y Rufina.



Fig. 8.— Alciato, *Emblemata*, emb. 118.

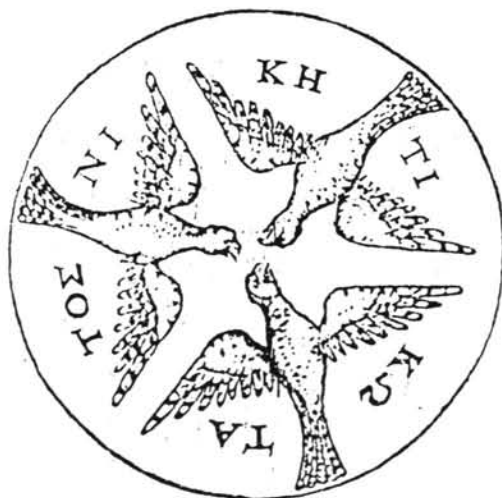


Fig. 9.— Valeriano, *Hieroglyphica*, p. 155.

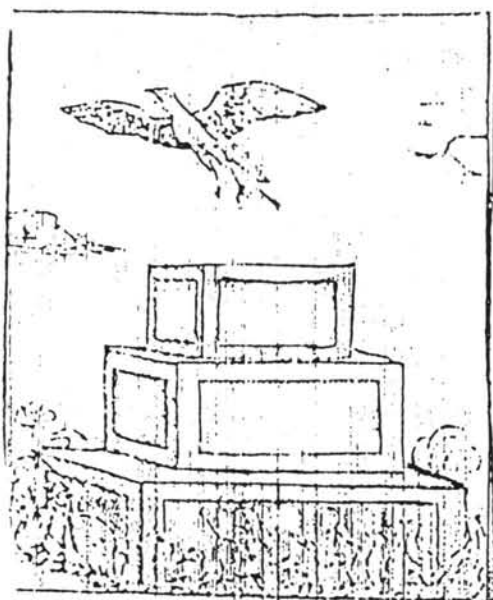


Fig. 10.— Valeriano, *Hieroglyphica*, p. 139.

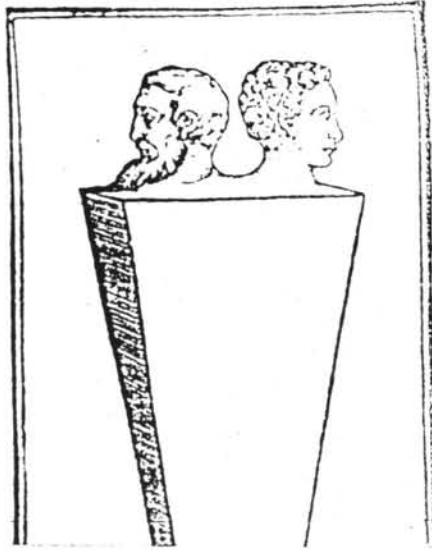


Fig. 11.— Valeriano, *Hieroglyphica*, p. 228.

