

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,  
JOSÉ ROSO y JESÚS UREÑA  
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:  
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA  
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura  
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

## **JUNTA DE EXTREMADURA**

Consejería de Cultura y Turismo

**EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA**

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

# ÍNDICE

## TOMO I

PALABRAS LIMINARES .....	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i> .....	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i> .....	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i> .....	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA .....	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana:     Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i> .....	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación     iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i> .....	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i> ....	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica     en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i> .....	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA .....	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación     de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i> .....	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en     metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M <sup>a</sup> Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos     en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i> .....	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i> .....	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA .....	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i> .....	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento     das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i> .....	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas     de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i> .....	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias     del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i> .....	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i> .....	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

## TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS .....	437
José Miguel Morales Folguera,	
<i>La influencia de los modelos emblemáticos</i>	
<i>en el arte de la Nueva España</i> .....	
	439
M <sup>a</sup> Adelaida Allo Manero,	
<i>Antonio Palomino y las exequias reales de M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns</i> .....	
	457
Antonio Aguayo Cobo,	
<i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo.</i>	
<i>Un ejemplo de síntesis cultural</i> .....	
	477
Francesc Benlliure Moreno,	
<i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i> .....	
	499
Patricia Andrés González,	
<i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León:</i>	
<i>La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i> .....	
	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez,	
<i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i> .....	
	535
Sergi Domènech García,	
<i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i> .....	
	553
Juan Francisco Esteban Lorente,	
<i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i> .....	
	571
Joan Feliu Franch,	
<i>Comunismo de porcelana.</i>	
<i>Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i> .....	
	585
M <sup>a</sup> Celia Fontana Calvo,	
<i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	
	601
Borja Franco Llopis,	
<i>Nuevas aportaciones a la iconografía</i>	
<i>de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i> .....	
	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz,	
<i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia</i>	
<i>de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i> .....	
	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i> .....	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i> .....	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i> .....	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i> .....	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i> .....	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i> .....	733
<b>EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO</b> .....	<b>757</b>
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i> .....	759
M <sup>a</sup> del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i> .....	785
Ana M <sup>a</sup> Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i> .....	825
M <sup>a</sup> Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i> .....	869
M <sup>a</sup> Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i> .....	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i> .....	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i> .....	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i> .....	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i> .....	943

# LA IMAGEN ALEGÓRICA DE LA CIUDAD. UNA APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA A LAS CIUDADES DE CUENCA, MÉRIDA Y SEGOVIA

ROSA MARGARITA CACHEDA BARREIRO

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La temática predominante en los impresos del siglo XVII no es otra que la historia eclesiástica o la política entendida como género biográfico laudatorio; sin embargo, ya en la segunda mitad del siglo XVI, durante el reinado de Felipe II, el género histórico ocupa un lugar importante dentro de la Literatura moderna. La novedad más importante que ofrece la Historia es la aparición del sentido de investigación científica<sup>1</sup>. Es así como nos encontramos con obras que tratan sobre la Historia general de los reinos de España o de las hazañas y acontecimientos más destacados de la vida y política de determinados reyes, príncipes, nobles o grandes dignatarios.

Estos libros de carácter histórico no tienen ningún exponente, a excepción, de autores clásicos como Cicerón –por su escritura normativa–, Séneca, Aulio Gelio o Tácito. Este género se engloba dentro de la estructura social del absolutismo monárquico del siglo XVII como base para la restauración y mantenimiento de un orden de privilegios tanto reales como nobiliarios<sup>2</sup>.

Al mismo tiempo se desarrolla un género literario muy característico del mundo barroco y muy ligado al programa social propio de la cultura europea del siglo XVII: la literatura de emblemas. Sobre este tipo de literatura influyeron los antiguos jeroglíficos egipcios que empezaron a conocerse en el siglo XV y que la arqueología difundió a finales de la centuria siguiente<sup>3</sup>.

1. Durante la Edad Antigua y Medieval la narración histórica, en la que se incluyen hechos fantásticos y mitológicos, careció del rigor científico que caracteriza la historiografía contemporánea. Durante el Renacimiento la producción histórica señala ciertas exigencias críticas que se desarrollaron durante los siglos XVII y XVIII.

2. J. A. Maravall, *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Madrid, 1972, p. 118.

3. Al igual que en la época renacentista la influencia que ejercieron el arte y las letras de la antigüedad sobre los emblemas barrocos fue decisiva. J. A. Maravall, *Op. Cit.*, p. 155.

Por otra parte la portada del libro se concebía atendiendo fundamentalmente al contenido de éste, o a la persona o institución a la que se dedicaba, y en ambos casos se representaba por medio de imágenes directas e ilustrativas del texto<sup>4</sup>. En esta línea se enmarca la primera de las obras analizadas, escrita por Juan Pablo Martyrriço sobre *La Historia de la muy Noble y Leal ciudad de Cuenca* (Madrid, 1629)<sup>5</sup>. En el centro de la composición dos angelitos sostienen una cartela con el nombre del autor de la obra. Encima una lápida, un féretro en el que se coloca una cruz y se cubre con una corona real. Debajo otra cartela con el lema: *GLORIA NON MORITUR* (“La gloria no morirá”) y una lápida que hace referencia al alma del IV Marqués de Cañete (DIRIGIDA AL ALMA INMORTAL DE DON GARCIA HURTADO DE MENDOÇA Y MARQUES DE CAÑETE).

El féretro –haciendo de altar– y la corona –de baldaquino– con un dosel descorrido, son sostenidos por la alegoría de la Templanza (cáliz), la Justicia (espada), la Prudencia (espejo) y la Fortaleza (columna). Encima de la cruz una corona con las letras LA LEY LA DEXO.

A los lados del arco central se representa, en el interior de dos hornacinas, las imágenes de San Honorato<sup>6</sup> y San Julián<sup>7</sup>. Este último se representa como obispo de Cuenca, con la mitra y el báculo en su mano derecha, al tiempo que sostiene un cesto con la otra. Según sus biógrafos San Julián solía tejer cestos de mimbre para repartir el producto de su venta entre los necesitados “por los que siempre sintió su corazón compasivo un amor de predilección”<sup>8</sup>. Por este

4. J. Carrete Parrondo, “La estampa y la estampa barroca”, en *El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*, *Summa Artis*, XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 248, 251.

5. “Por la antigüedad de su fundacion, y origen, y por la nobleza de sus Cavalleros, que tienen della principio, Leal por la fidelidad de los hijos, que en servicio de sus Reyes derramaron aquella generosa con que se consagraron a la inmortalidad...”. J. P. Martyrriço, *Historia de la muy Noble y Leal ciudad de Cuenca*, Madrid, Herederos de la viuda de Pedro de Madrigal, 1629.

6. “...De aquí se sigue, que por los años de Christo nuestro Señor de ciento y treinta y dos ya estava fundada la ciudad de Cuenca, de donde fue natural S. Honorato, el qual con su virtud, letras y doctrina reduxo muchos Gentiles Españoles a la Fè Catolica, y se conservò en aquellos generosos animos acosta de su propia sangre, que derramava, defendiendo la verdad, que avia admitido...”. J. P. Martyrriço, *Op. Cit.*, p. 25.

7. “...Que fue el glorioso San Julian, natural de la ciudad de Burgos, que entre sus grandezas no es de pequeña gloria aver nacido en ella tan insigne varon, el qual desde su dichoso nacimiento, hasta su felicísima muerte fue señalado en santidad, obrando Dios por el grandes, y muchas maravillas...”. J. P. Martyrriço, *Op. Cit.*, pp. 144-146.

8. A. Dávila, “La iconografía de San Julián de Cuenca y el retrato del obispo Arizmendi”, en *Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 15 (1962), p. 53.

motivo se convirtió en el patrón de los cesteros; Cristo se le apareció en una ocasión para agradecerle su caridad<sup>9</sup>.

Flanqueando ambas figuras dos columnas entorchadas nos aproximan a la columna salomónica, soporte que triunfará en la segunda mitad del siglo XVII. El friso recoge el título de la obra *Historia de la muy Noble y Leal ciudad de Cuenca* rodeado de cascos, escudos, corazas, carros de combate, y demás armas que aluden a la actividad militar protagonizada por el IV Marqués de Cañete<sup>10</sup>. No podemos pasar por alto que los marqueses de Cañete eran descendientes de Doña Urraca, y de su familia han salido militares, virreyes, obispos y cardenales<sup>11</sup>.

Las virtudes de D. Diego Hurtado de Mendoza, representadas junto a su sepulcro en forma de alegoría, nos hablan de una fuente de inspiración basada en el arte funerario italiano del siglo XVII. Al mismo tiempo, el esquema compositivo y las formas iconográficas nos podrían llevar a otra posible influencia del panteón que los propios Señores de Cañete promueven en el interior de la catedral de Cuenca. Éste había sido realizado en el siglo XV bajo el mecenazgo de Juan Hurtado de Mendoza reedificándose en el siglo XVI por su descendiente Rodrigo de Mendoza<sup>12</sup>.

Una figura femenina portando la palma en su mano izquierda y un ancla en la otra, sustituye el frontón arquitectónico al que le acompaña la imagen de la

9. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, t. II, vol.4, Barcelona, 1997, p. 210.

“Su vida era de santo, repartiendo Dios prodigios y maravillas por su intercesión. Cuando entró en Cuenca estaba infestada de peste, y las súplicas y penitencias de San Julián fueron tan eficaces que Dios aplacó su ira; y dicen sus historiadores que estando en oración en su Santa Iglesia, acompañado de algunos prebendados, se oyó una voz del cielo, por ministerio de ángeles, que decía: “Por los ruegos de vuestro obispo tiene Dios a bien de que cese esta plaga; enmendaos vosotros de vuestros pecados”. Y que inmediatamente se purificó el aire y cesó la peste...”. M. López, *Memorias Históricas de Cuenca y su Obispado*, I, Cuenca, 1949, p. 197.

10. El marquesado de Cañete es un título concedido por los Reyes Católicos en 1490 a Juan Hurtado de Mendoza que murió antes de la expedición de la cédula de privilegio. Ésta fue expedida en el año 1530 a favor de su nieto Diego Hurtado de Mendoza y Silva, virrey de Galicia, de Granada y de Navarra.

11. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, T. II, Madrid-Barcelona, 1932, pp. 1028-1029.

12. V. Moragas Roger, *Cuenca y Ciudad Encantada*, Madrid, 1959, p. 116.

En el capítulo primero de la segunda parte de la obra de Martyrriço se describen las capillas de la Iglesia de Cuenca (catedral), siendo una de ellas la que sirve de marco para el panteón de la familia Hurtado de Mendoza. Numera cada uno de los sepulcros y entre ellos cita el del cuarto marqués de Cañete que sitúa en el lado de la Epístola y junto al altar de San Honorato: “Aquí yaze don García quarto marqués, hijo del marqués don Andrés; fue guarda mayor de esta ciudad, virrey, gobernador y capitán general del Perú, Tierra Firme y Chile, donde descubrió, conquistó y pobló muchas ciudades. Tuvo grandes batallas, de quien siempre alcanzó victoria; pasó cuatro veces la línea equinoccial, sirviendo en muchas cosas de gran importancia en estos reinos y aquéllos; en los tiempos del emperador Carlos V y del rey don Felipe II, acrecentó mucho la corona real y aumentó su casa”. J. P. Martyrriço, *Op. Cit.*; M. López, *Op. Cit.*, p. 308.

Fe. Se trata de la alegoría de la Esperanza en donde el áncora se convierte en el símbolo de la confianza en Dios y la palma en el de su martirio<sup>13</sup>.

Le acompaña la alegoría de la Fe Cristiana sosteniendo en su mano izquierda una cruz y con la diestra un cáliz. Se pone en pie y no sentada y con un cáliz en la diestra para simbolizar las acciones y operaciones que propiamente le corresponden, pues como atestiguan San Agustín y Santiago: “Por medio de la Fe sin obras, nadie puede salvarse ni justificarse, pues la Fe sin obras está muerta y a partir de las obras se cumple. Y como los principales extremos de nuestra Fe, como dice San Pablo, son el creer en Cristo Crucificado y, el creer además en el sacramento del Altar, por lo dicho se pinta con su Cruz y su Cáliz”<sup>14</sup>.

Sobre los arcos vegetales en los que se inscriben las tres vías: CONMIGO, EN MÍ y POR MÍ, otro arco apoyado sobre las columnas cobija la alegoría de la Caridad representada a partir de una figura femenina rodeada de niños en un rompimiento del cielo con cabezas de angelitos sobre las nubes y los rayos del sol irradiando en el centro. Junto a la arcada vegetal se sitúan dos escudos: a la derecha, entre las columnas de Hércules, las armas de los marqueses de Cañete formadas por un emblema con el globo dividido en tres partes y un brazo armado que sale de él y lo atraviesa con una espada. En el interior de la circunferencia se lee: SI MAS, MAS y en la franja horizontal del globo: *NON SUFFICIT ORBIS*<sup>15</sup>. Sobre la cartela coronada la alegoría de la Fama toca la trompeta al tiempo que se lee la frase: *IMPERIUM SINE FINE DEDI*<sup>16</sup>. En la parte izquierda el escudo de armas de los Mendoza es sostenido por las Victorias con las palmas en sus manos. La alegoría de la Fama sobre el emblema coronado se completa con el lema de la parte superior: *MERVYSE SATIS*<sup>17</sup>.

Tres cartelas componen el basamento. En el centro los datos de los impresores, el nombre del grabador y el lugar de impresión de la obra. La representa-

13. En la Antigüedad el ancla era el símbolo de los dioses del mar puesto que prometía seguridad y confianza. En el mundo paleocristiano se usaba como imagen funeraria para indicar la profesión de marino del difunto. Por la forma que tiene de cruz, se convirtió, en algunas ocasiones, en símbolo de la Redención. W. F. von Hohberg (1675) escribe: “Cuando un marinero observa la inminencia de una tempestad, echa el ancla y con ello se asegura. Así también, cuando un alma se fortalece en la confianza en Dios, ya no puede mover la cruz, la tribulación o el miedo”. H. Biedermann, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1996, pp. 32-33.

14. Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, t. I, pp. 401-402.

15. “No basta el mundo”.

16. “Mandé sin fin” o “Entregó su imperio sin fin”.

17. “Mereció bastante”.

ción alegórica del río Huécar<sup>18</sup>, en la parte derecha, se figura a partir de un anciano recostado con un cántaro del que mana agua, acompañado, en la parte izquierda del río Júcar representado con las mismas características<sup>19</sup>.

En el interior de la obra nos encontramos con otro grabado protagonizado por las armas del cuarto marqués de Cañete. Le flanquean dos palmas y se corona con el lema *MERVYSE SATIS* colocándose sobre una cartela en donde se explica la composición de las armas<sup>20</sup>. Le sirven de marco un par de columnas de fuste liso enroscado con hojas de palma decorando el tercio inferior con motivos vegetales y con un aspecto casi geométrico. La estructura arquitectónica se completa, en la parte superior, con un templete que sirve de marco a una custodia con la Sagrada Forma soportada por dos figuras angélicas de las que salen sendos epígrafes en donde se lee *OPUS MAGNI*<sup>21</sup> y *MIRABILE MUNDI*<sup>22</sup>. Se trata del Sacramento de la Eucaristía del que sólo podemos participar si tenemos Fe, Esperanza y Caridad, tal y como se escribe en el arco vegetal que enmarca la composición. Como base del templete se coloca una cartela con el emblema de

18. Madoz en el *Diccionario Geográfico Histórico* lo cita como río de la provincia de Cuenca que nace a “1/2 leg. escasa del Palomera en el sitio llamado la Hoz, sigue por los Molinos de papel, riega las hermosas huertas que se hallan en sus márgenes, y pasando por entre la c. de Cuenca y sus arrabales se incorpora al Júcar á la salida de la población...” P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico. Castilla la Mancha*, t. II, Madrid, 1987, p. 86.

19. No podemos olvidar la importante influencia que todavía está teniendo el mundo clásico en la primera mitad del siglo XVII, momento en el que el arte barroco se alza como estilo predominante con la presencia de las columnas entorchadas y un dinamismo en la estructura arquitectónica. Sin embargo, la presencia del arco de triunfo en la parte central de la composición así como la representación alegórica de los ríos que nos recuerdan a los frontones de los templos romanos, nos llevan a la rememoración del mundo clásico.

En el folio cinco del libro el autor expone la importancia y la riqueza que aportan las aguas de los ríos Huécar y Júcar: “el rio Xucar tiene su principio en los montes, que los Antiguos llamaron Horospedanos, y ahora Sierra de Cuenca, adonde nace el Tajo, si bien con diferente corriente, porque el Tajo vierte sus aguas azia el mar Océano por Castilla, y Extremadura hasta bañar los muros de la ciudad de Lisboa en Portugal, y Xucar por el contrario, bañando el Reyno de Castilla, y Valencia, desemboca en el Mediterraneo. Las fuentes de donde es su nacimiento estan cerca de un pequeño lugar del Marques de Cañete, llamado Tragacete, en los confines de Aragón, y Castilla, y a diez leguas de su principio se dexa ver de nuestra Ciudad, a donde se le junta otro pequeño rio llamado Huecar, y de quien avemos hecho memoria [...] Sirve este famoso rio Xucar a la ciudad de Cuenca, conduciendo por sus aguas, mucha leña, y madera para edificios... No es de menos importancia el rio Huecar para Cuenca, pues aunque no es de tanto caudal, resulta de sus pocas aguas mucho provecho, porque viene regando una legua de huertas, de donde procede toda la provincia de hortalizas, y frutas, y sirven tambien para el trato de los paños...”. J. P. Martyrriço, *Op. Cit.*

20. ARMAS DIBISAS Y BLASONÉS QUE TIENE LA YLLMA. CASSA DE CAÑETE Y TRAEN SUS EXCELENTISSIMOS MARQUESES QUE MILITAN DEBAXO DEL NOBILISSIMO APELLIDO DE MENDOÇA DE LAS PANELAS COMO SE BE.

21. “Gran obra”.

22. “Maravilla del mundo”.

la corona y el cetro con las letras LA LEY LA DEXO. Emblema porque así aparece en la obra de Rollenhagen (nº 66) con el mote: *REGNI CORONA REX* y la inscripción: *Qui scit honore bonos cumulare, et plectere sontes. REX erit is REGNI vera CORONA, sui*. La corona y el cetro se convierten en uno de los símbolos del poder más representados en los frontispicios de los libros publicados a lo largo de todo el siglo XVII, como ocurre en la obra de Pedro González de Salcedo *De Lege Politica*, publicada en Madrid en el año 1678.

En las esquinas las alegorías de la Justicia, con la balanza y la espada y la Prudencia, con el espejo y la serpiente enroscada en su brazo derecho, siguiendo las directrices de la obra de Ripa<sup>23</sup>.

Se completa la escena con otra cartela situada en el centro del basamento con el escudo de Mendoza con los lemas *IMPERIUM SINE FINE DEDI* y *SI MAS MAS Y NON SUFICIT ORBIS*. Flanqueando las armas y –sosteniendo la estructura– tres leones representan el símbolo de la Idolatría que es destruida por la Justicia, figurada en la parte superior, tal y como se afirma en la frase escrita en el frente del pedestal *DESTRUIO LA YDOLATRIA*. Al otro lado tres dragones se convierten en el símbolo de la Soberbia, –indicada con el epígrafe *HUMILLO LA SOBERBIA*– a la que se combate con la Prudencia.

Estas dos estampas firmadas por el grabador francés Juan de Courbes ponen de manifiesto los ideales de una nobleza que había comenzado a insinuarse a finales del gobierno de Felipe II, y que se consumará durante el reinado de Felipe IV. Esta nueva concepción de la clase nobiliaria encuentra en el libro y en los tipos iconográficos un medio ideal para exponer sus ideas y defender sus orígenes y condiciones. La presencia del sacramento eucarístico, la corona y el cetro, símbolo de poder y grandeza, unidos a las alegorías teologales y cardinales, se refieren a que las funciones de los nobles giran en torno a la defensa del dogma de la Fe Católica y tienen como principal objetivo la destrucción de la idolatría y de la soberbia<sup>24</sup>.

En las *Empresas espirituales y morales* Francisco de Villava se refiere al soberbio explicando que “Dios a los soberbios resiste, y a los humildes da gra-

23. C. Ripa, *Op. Cit.*, II, pp. 8-10, 233-235.

24. J. M. Matilla Rodríguez, *La estampa en el libro barroco*. Juan de Courbes, Madrid, 1991, pp. 57, 61 y 65.

cia. Sin duda que este es el blasón propio de Dios, y vanamente usurpado de los Príncipes Romanos, perdonar a los humildes y domar a los soberbios”<sup>25</sup>. Las fuentes de esta nota están en diversas citas bíblicas: En la *primera epístola de San Pedro* 5,5 (“Todos, en fin, inspiraos recíprocamente la humildad, porque Dios resiste a los soberbios, pero a los humildes les da su gracia”) y en los *Proverbios* (3,33), en donde se dice: “Dios resiste a los soberbios y a los humildes da su gracia, gracia que no es solo un favor espiritual sino también temporal, porque Dios maldice la casa de los malvados y bendice la de los justos”<sup>26</sup>.

El féretro del cuarto marqués de Cañete, desde un punto de vista formal, podría simbolizar el altar donde se oficia el acto eucarístico, con las virtudes personificadas y flanqueado por San Honorato y San Julián, figuras relevantes por su Caridad, a quienes Don García Hurtado de Mendoza intenta imitar con sus acciones.

La figura mítica de Hércules aparece en el siguiente grabado que ilustra la portada de la obra de Diego de Colmenares *Historia de la Insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla* (Madrid, 1640). La estampa responde al esquema arquitectónico de los frontispicios analizados hasta el momento. En el interior de una cartela rectangular se escriben los datos del libro, colocando, a ambos lados, dos pares de columnas corintias. Delante de éstas se representan dos personajes legendarios relacionados con la ciudad de Segovia: en la parte izquierda San Hieroteo<sup>27</sup>, obispo de la ciudad, como *Legis Doctor*, y al otro lado la figura de Hércules con la clava en la mano y pisoteando una cabeza de jabalí, como *Urbis Conditor*. El primero aparece vestido con el atuendo clásico episcopal, con la tiara y el báculo en una mano y sosteniendo un libro en la otra siguiendo el tipo iconográfico de los Padres de la Iglesia<sup>28</sup>.

25. M. Pérez Lozano, *La Emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las empresas de Villava*, Córdoba, 1997, pp. 197-198.

26. F. Moreno Cuadro, “La visión emblemática del gobernante virtuoso”, en *Goya*, 187-188 (1985), p. 22.

27. “San Hieroteo, que convertido por San Pablo le hizo esclarecido la gloria de San Dionisio su discípulo, vino a España habiendo sido primero Obispo de Atenas, después Obispo de Segovia en los arevacos, es tenido por admirable santidad”. D. Gabriel M<sup>a</sup> Vergara y Martín, *El Licenciado Don Diego de Colmenares y su Historia de Segovia y Compendio de las principales ciudades de Castilla*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1895, p. 14.

28. La perfecta representación del bulto redondo, así como el realismo y la buena consecución de los pliegues de esta escultura, sitúan al grabador Diego de Astor como uno de los artistas de primera fila de la primera mitad del siglo XVII, siendo nombrado en 1609 por Felipe III “grabador de la Casa o Ingenio de la Moneda de Segovia”, donde ejerció su oficio durante cerca de 27 años. Ana M<sup>a</sup> Roteta de la Maza, *La ilustración*

Colmenares se encontró que los historiadores de otras ciudades admitían con júbilo los santos y obispos de los que hablaban los cronicones y él, siguiendo esta corriente que era muy general en la época, se dejó llevar por su imaginación con el objeto de afianzar y dar apariencias de autenticidad a las muchas fábulas que autores como el Padre Román o el Padre Argáiz habían urdido<sup>29</sup>. Sin embargo la existencia de este personaje es dudosa y su relación con Segovia es, ante todo, arbitraria y encaja con esa mentalidad contrarreformista de entroncar la Iglesia segoviana con los orígenes del cristianismo<sup>30</sup>.

Bajo la figura de San Hieroteo se puede leer el lema: *HISTORIAE SYMBOLUM* que hace referencia al espejo<sup>31</sup> representado en la cara frontal del pedestal sobre el que se apoya el obispo. Roteta de la Maza relaciona este atributo con la alegoría de la Historia, idea que queda perfectamente enlazada con la leyenda escrita en la parte superior. Sin embargo Ripa cuando describe esta alegoría<sup>32</sup> no hace referencia alguna al espejo, figurando éste como atributo principal de varias representaciones emblemáticas. En primer lugar como alegoría de la Ciencia, basándose en la tradición filosófica que dice: *scientia sita abstrahendo*, ya que los sentidos al percibir los accidentes, permiten al intelecto la cognición de las sustancias ideales; y así “viéndose en el espejo la forma accidental de las cosas que existen, podemos también considerar su esencia del mismo modo”<sup>33</sup>. En segundo lugar como alegoría de la Prudencia, puesto que el mirarse en el espejo significa la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos<sup>34</sup>. Otra de los significados del espejo se inscribe como atributo de la alegoría de la Verdad; en esta ocasión nos enseña que la verdad sólo se encuentra en toda su per-

---

*del Libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1636)*, Madrid, 1981, p. 15.

29. D. Gabriel M<sup>a</sup> Vergara y Martín, *Op. Cit.*, pp. 12 y 16.

30. Ana M<sup>a</sup> Roteta de la Maza, *Op. Cit.*, p. 87.

31. Con el lema: *OMNIBUS AEQUA FIDUM*.

32. Ripa representa la Historia como una mujer alada y revestida de blanco que, mirando hacia atrás sostiene un libro sobre el que está escribiendo, mientras apoya el pie izquierdo sobre un sillar cuadrado. A su lado se pondrá la figura de Saturno ya que la Historia es testimonio de los tiempos. C. Ripa, *Op. Cit.*, I, p. 478.

33. C. Ripa, *Op. Cit.*, I, p. 188.

34. C. Ripa, *Op. Cit.*, II, p. 233.

fección si el intelecto concuerda enteramente con las cosas inteligibles, del mismo modo que el espejo es bueno cuando devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se reflejan<sup>35</sup>. Al mismo tiempo el espejo, donde se ven las imágenes que no son reales, es símbolo de la Acción Perfecta ya que “se pone a semejanza de nuestro intelecto donde siguiendo nuestro albedrío damos nacimiento a multitud de ideas que no se ven aunque se pueden realizar mediante las artes que operan en las cosas sensibles, utilizando instrumentos materiales”<sup>36</sup>.

La misma composición con el marco del espejo rectangular aparece en la empresa 351 de Juan de Borja con el lema: *Visitans Speciem Tuam Non Peccabis*, que significa que “Quien se conociere a si mismo, no pecará”<sup>37</sup>.

Si el espejo encierra un fuerte contenido alegórico, la presencia del libro abierto en la mano izquierda de san Hieroteo no es casual puesto que en las letras escritas se encuentra la verdad de las cosas. Bajo la figura de Hércules se coloca la leyenda: *AUTHORIS SYMBOLUM* con la representación de la colmena como emblema parlante en referencia al apellido del autor, con el lema *Sic vos non vobis*.

Sin embargo la colmena también puede ser símbolo de la clemencia del príncipe, en este caso la del propio Colmenares, cuyo retrato aparece en el centro del basamento<sup>38</sup>. Ambas empresas –el espejo y la colmena– encierran un contenido poético y una gran carga de intenciones, entendiéndose el espejo como el reflejo fiel de los acontecimientos que se narran en la obra basándose, en todo momento, en la verdad histórica<sup>39</sup>. El autor establece una relación entre la ciudad de Segovia, la Antigüedad clásica y su propio apellido, como fruto de su

35. C. Ripa, *Op. Cit.*, II, pp. 392-399.

36. C. Ripa, *Op. Cit.*, I, p. 62.

37. Juan de Borja, *Empresas Morales*, edición de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1981, pp. 350-351.

38. Nada de extraño tienen estas ideas en una monarquía como la de los Austrias, defensora del ideal cristiano de gobierno en donde una de las misiones principales del príncipe es la de dirigir las almas a Dios. En este contexto se entiende la clava, principal atributo de Hércules, arma principal de la virtud, la prudencia política y el saber del príncipe. J. M<sup>a</sup> González de Zárate, “La figura de Hércules en la emblemática del barroco español”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, t. XLIII, (1991), p. 42.

39. Diego de Colmenares dedica esta obra a su patria y para ello, basándonos en sus propias palabras: “juntó libros y papeles con mucho gasto y diligencias, empleando en ello 14 años de su vida”. Ana M<sup>a</sup> Rota de la Maza, *Op. Cit.*, p. 76.

esfuerzo personal tanto en el campo económico como intelectual<sup>40</sup>. En la iconografía cristiana la abeja es símbolo del hombre laborioso que con su trabajo es ejemplo para la comunidad. En este sentido San Ambrosio comparó la Iglesia con la colmena, y a los fieles con las abejas, que de todas las flores sólo recolectaban lo mejor y evitaban el humo de la soberbia. Se convierten en símbolo de la pureza, puesto que las abejas se alimentaban del olor de las flores<sup>41</sup>.

La imagen de la colmena es un tema común en la emblemática del siglo XVI como lo prueban las obras de Saavedra Fajardo o Alciato. Este último presenta un panal al que se acercan las abejas como imagen del pueblo que obedece al rey, mostrándose así la clemencia del monarca y la importancia de su figura en la política del gobierno, idea que corrobora Andrés Mendo en uno de sus emblemas con el lema *Ex lex grex ubi non est rex* (“Donde no hay rey no hay ley en el pueblo”). Saavedra en su empresa 62 nos muestra la colmena como símbolo de la prudencia y la discreción que debe tener el gobernante puesto que “el príncipe debe aprender la reserva con que las abejas elaboran sus panales de miel en el interior de una colmena, inaccesible para extraños. Ha de mantener en el máximo secreto sus acciones y resoluciones y las del gobierno, sin permitir que el enemigo pueda tener acceso a las deliberaciones de sus Consejos, desconfiando incluso de sus ministros”. El lema es *Nulli patet* (“A nadie se manifiesta”), y acompaña a un grupo de abejas dirigiéndose hacia una colmena.

Por otra parte Colmenares se hace retratar en el interior de una cartela barroca, sin intentos de caracterización psicológica a través de los rasgos del rostro, sino como una definición social y cultural de su propia persona<sup>42</sup>. El busto com-

40. El lema está tomado de un verso de Virgilio: *...sic vos non vobis mellificatur apes...*, que podría traducirse como: “Como vosotras, abejas, que hacéis la miel para los demás y no para vosotras”. Ana M<sup>a</sup> Rotea de la Maza, *Op. Cit.*, p. 86.

41. La dulzura de la miel es también símbolo de la elocuencia de figuras como San Ambrosio o San Juan Crisóstomo. H. Biedermann, *Op. Cit.*, p. 14.

42. Hay que tener en cuenta que la inclusión del retrato de un escritor en el libro, en este caso en la portada, no es un acto gratuito, sino que está íntimamente relacionado con su conciencia intelectual y con un deseo de difundir una determinada imagen propia sobre su entidad social, intelectual o moral. I. Basinde, y J. Portús, “El retrato del escritor en el libro español del siglo XVII”, *Reales Sitios*, t. 34, n<sup>o</sup>131 (1997), p. 42.

Además no se puede pasar por alto que Colmenares fue uno de los muchos varones ilustres que florecieron durante la nominación de la Casa de Austria como promotora de los estudios de las ciencias, las artes, la filosofía y la historia. D. Gabriel M<sup>a</sup> Vergara y Martín, *Op. Cit.*, p. 1.

bina la técnica flamenca con la pintura italiana respondiendo a los ideales estéticos llevados a cabo en las artes figurativas del momento<sup>43</sup>.

La presencia de Hércules en el frontispicio es un reflejo más de la mentalidad clásica que caracteriza a Colmenares considerándolo como fundador de la ciudad de Segovia. Por otra parte, el propio autor nos dice que tanto la figura como la actitud que muestra el héroe en el grabado se toman de una escultura conservada en el interior del convento de Santo Domingo de Segovia<sup>44</sup>. La representación de este personaje mítico en la mayor parte de los monumentos de la ciudad castellana nos lleva a pensar que el artífice del grabado pudo haber tenido varios modelos en los que inspirarse; uno de ellos podrían ser los tapices (1503) que sobre la historia de Hércules se conservan en el tesoro del Alcázar de Segovia<sup>45</sup>.

En el ático se encuentran las figuras alegóricas de la Religión y la Justicia, con sus atributos sosteniendo el escudo de la ciudad. En el friso del entablamento se puede leer: *RELIGIO/ VINCULA CIVITATIS/IUSTITIA*. La Justicia, sentada, sostiene una espada con su mano derecha como símbolo de los honores mundanos que tan pronto se acrecen como desaparecen del todo, siendo concedidos o arrebatados en función de la Divina Justicia, según los méritos de los hombres y conforme a la severidad de los juicios y resoluciones divinas. Con la espada se muestran las penas que les aguardan a quienes fueron delincuentes y simboliza también que la Justicia no debe plegarse ni desviarse hacia ningún lado ni por amistad ni por odio que se tenga contra cualquier persona<sup>46</sup>. Sobre la Justicia una mano divina sostiene una balanza significando que la Divina Justicia marca la pauta de todas las acciones. Se representa sentada como símbolo de la Sabiduría, por cuya razón los Jueces han de sentenciar sentados en su estrado<sup>47</sup>.

43. Roteta de la Maza ve su modelo pictórico en el retrato que del mismo personaje se encuentra en la nave de la iglesia de la Academia de la Historia de San Quirce. Ana M<sup>a</sup> Roteta de la Maza, *Op. Cit.*, p. 77.

44. Ana M<sup>a</sup> Roteta de la Maza, *Op. Cit.*, p. 81.

45. I. Mateo Gómez, "Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas", *Archivo Español de Arte*, t. XLVIII, n<sup>o</sup>189 (1975), p. 43.

46. C. Ripa, *Op. Cit.*, II, pp. 9, 10.

47. C. Ripa, *Op. Cit.*, II, p. 11.

La alegoría de la Religión apoya su mano izquierda sobre una Cruz que simboliza al mismo Cristo Crucificado o sirve como estandarte de la religión cristiana “a la que deben y dedican los cristianos la veneración más alta, pues en ella reconocen el singular beneficio que de la redención reciben”<sup>48</sup>. La vela situada al lado de la cruz es símbolo de la pura y sincera devoción de nuestra mente, dirigida hacia Dios, “lo que es cosa apropiada y conveniente al sentir religioso”<sup>49</sup>.

La aparición conjunta de estas dos alegorías es muy usual en la iconografía de la época. Saavedra Fajardo en sus *Empresas Políticas* (1642) afirma que estas dos virtudes –la justicia y la religión– pueden considerarse como máximo exponente del pensamiento y de la escala de valores de la España del siglo XVII<sup>50</sup>. A esta idea se refiere el diplomático español cuando cita un texto de Diodoro Sículo: “Los Españoles aman la Religión y la Justicia; son constantes en los trabajos; profundos en los consejos, y así tardos en la ejecución...”. La alegoría de España con una cruz en la mano derecha y la balanza en su izquierda con el epígrafe: “España con Religión y Justicia” aparece en la obra de Salazar de Mendoza sobre la Monarquía de España, cuya estampa también está firmada por Diego de Astor.

La presencia de las figuras mitológicas es una constante en los grabados del siglo XVII. Los mentores iconográficos de los libros manejaban toda una serie de fuentes clásicas que servían de hilo conductor al mensaje expresado a través del frontispicio. Se recurre a la búsqueda de un origen legendario de las ciudades históricas a través de alegorías tomadas de la Antigüedad griega y romana, como es el caso de Hércules, que personificaba la *virtus*<sup>51</sup> cristiana y con el que se intentaban identificar prelados, obispos y monarcas. Asimismo es interesante destacar cómo la sociedad católica del siglo XVII seguía inmersa en el Renacimiento clásico de la centuria anterior a través de la historia de sus ciudades, de las canonizaciones de sus santos o de las entradas reales de sus gobernantes.

48. C. Ripa, *Op. Cit.*, II, pp. 259,261.

49. C. Ripa, *Op. Cit.*, II, p. 261.

50. Ana M<sup>a</sup> Roteta de la Maza, *Op. Cit.*, p.74.

51. F. Moreno Cuadro, *Op. Cit.*, p. 19.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 3



Fig. 5