

Fontes iconográficas para o monumento fúnebre de Dona Margarita de Austria erguido na cidade da Coruña en 1612

JORGE GUITIÁN CASTROMIL*

Sumario

No ano 1612, na cidade de A Coruña, ergueuse un monumento fúnebre en memoria de Dona Margarita de Austria. Partindo da descripción que deste ofrecen as fontes da época, trátase de identificar as orixes da súa iconografía na literatura emblemática tardorrenacentista e nos repertorios clásicos.

Abstract

In 1612 a funeral memorial dedicated to Doña Margarita de Austria was erected in A Coruña. Starting from a XVII century description of this monument, this paper tries to identify the origins of that iconography in the late Renaissance literature, as well as in classic repertories.

INTRODUCCIÓN Á ORIXE DOS MONUMENTOS FÚNEBRES

As honras fúnebres da monarquía son, como sinala Soto Caba, o testemuño dunha exaltación típica do Antigo Réxime, cuxa sociedade enaltece, dun xeito conxugado, a imaxe da morte e a da monarquía nun acto no que se aúnan as tradicións funerais relixiosas e a función de vasalaxe ó defunto monarca¹.

O punto en común entre tódalas celebracións deste tipo no período que nos ocupa é a apoloxía que fan da autoridade da realeza, que se presenta como algo incuestionable. Desde este punto de partida estableceranse as diferentes variantes, fundamentalmente tipolóxicas mais que de fondo, que se analizarán brevemente nos próximos parágrafos. En calquera caso, pode entenderse a honra fúnebre con todo o seu aparato como un exemplo de *Vanitas* levado á máxima expresión no seu concepto instructivo da mortalidade humana.

A *Vanitas* aparece como un artificio esencialmente barroco que ten a súa orixe na mentalidade renacentista post-trentina. A idea medieval da morte sofre un importante cambio a inicios da Idade Moderna cara un maior optimismo relacionado cos ideais humanistas quattrocentistas. En calquera caso, despois do cambio de mentalidade que impón en toda a Europa católica o concilio de Trento, recupérase o carácter dramático da morte, que pasa a ser entendida unicamente como fin da vida terreal e tránsito cara a verdadeira vida ou cara a condena eterna.

Paralelamente á consolidación do estado moderno a monarquía concibiu e desenvolveu todo un programa de carácter político-relixioso arredor da morte do rei que, paulatinamente, irá desenvolvendo unha etiqueta e unha iconografía ben definidas. Nesta etiqueta entraba a transformación de rúas e prazas a través da ornamentación e de arquitecturas efémeras que respondían a unha cultura simbólico-visual codificada e estendida a través da emblemática², como se comenta noutro apartado deste traballo.

* **Jorge Guitián** é licenciado en Historia da Arte, especialidade na que realizou cursos de doutoramento. Ten publicado diversos artigos e monografías centrados en diferentes aspectos da arte galega. Foi Técnico Superior da Sección de Artes Plásticas do Consello da Cultura, ó tempo que colabora en diversos proxectos de investigación e posta en valor do Patrimonio Cultural galego, como o desenvolvido nos últimos anos arredor de rehabilitación da Illa de San Simón (Redondela, Pontevedra).

A partir desta ideoloxía, que ten en conta tanto a función de vasalaxe como a relixiosa, co recente cambio de mentalidade que esta conleva, as honras fúnebres codifícanse dun xeito preciso no que van actuar unha serie de elementos constantes. De todos estes elementos é, sen dúbida, o catafalco o que maior importancia cobra, converténdose no modelo que mellor vai representar a simbiose arte/etiqueta que este tipo de celebracións supón³.

En canto á orixe do catafalco, actualmente as investigacións sinalan que se remonta ós séculos XII ou XIII, probablemente como unha evolución da estrutura coñecida como *Castrum Doloris*. A partir deste precedente conséntase, nos inicios do S.XVI, a súa evolución cara a tipoloxía de baldaquino, evolución lóxica que mestura diversas tradicións históricas.

É a mediados dese século cando se vai a dar o salto definitivo desde a estrutura de madeiras e tapices a unha verdadeira obra de arquitectura efémera na que, inicialmente, e seguindo o modelo granadino de Pedro Machuca, pódese identificar unha estrutura de baldaquino cubrindo un estrado escalonado. No terceiro cuarto do S.XVI xa se impuxera en Italia o tipo de catafalco construído sobre unha estrutura de madeira imitando unha construción permanente de pedra ou metal. Algúns destes elementos aparecen xa recollidos nos diferentes catafalcos dedicados á memoria de Carlos V, que van aportar modelos novidosos tales como a superposición de corpos que aparece no montado en Valladolid, e que vai a inaugurar a tendencia a poñer a énfase na verticalidade do monumento.

A partir destes modelos irase evolucionando cara plantas máis complexas e barrocas e cara modelos máis ornamentados, segundo se vaian dando pasos desde o renacemento cara o barroco. En todo caso, o que interesa en relación co tema do presente traballo, é sinalar como no período que nos ocupa o ritual funerario moderno se atopaba xa plenamente conformado, do mesmo xeito que as súas principais compoñentes evolucionaran desde as formas orixinais e se espallaran por boa parte de Europa.

O túmulo de Margarita de Austria en A Coruña a partir da descrición do Discurso Segundo da Relación de Gómez Tonel

Antes de entrar na descrición da celebración de 1612 convén facer unha breve recapitulación que poña de manifesto a importancia da cidade de A Coruña como sede das principais institucións galegas. Este foi un factor decisivo para facer do que Barreiro Fernández chama «festas políticas» algo tradicional na cidade⁴.

A PROCLAMACIÓN DE FELIPE II

A primeira destas celebracións urbanas da que se ten noticia no S.XVI é a proclamación de Felipe II, no ano 1556, que se celebrou co levantamento de pendóns coas armas do reino, as do novo rei e as da cidade. A cerimonia de alzar os pendóns levábase a cabo ante as Casas Consistoriais, situadas na Praza da Fariña e que, naquel ano, se atopaban aínda en construción. A cerimonia debeu acompañarse dun complexo ritual no que participarían os diferentes gremios urbanos, as autoridades civís e eclesiásticas, etc.

En calquera caso, é probable que a construción destas novas casas consistoriais na Praza da Fariña, substituíndo a unhas anteriores cuxa ubicación exacta non está clara, respondera á necesidade de situalas fronte a un lugar amplo e despexado da cidade no que puideran desenvolverse este tipo de rituais. En tal caso podería falarse dunha certa influencia do fenómeno festivo na configuración do entramado urbano coruñés.

Este tipo de celebración consistía, basicamente, no seguinte: das casas consistoriais saía unha comitiva cara a casa do Alférez Maior, que a acompañaba de volta ás casas

consistoriais. Todo este traxecto se realizaba ó toque de claríns, con persoas e cabalos ricamente ataviados desfilando solemnemente polas rúas que unían os dous edificios.

Unha vez chegados á Praza da Fariña, o concello en pleno recibía ó Alférez Maior e lle presentaba o pendón da cidade. Recollido este, o Alférez Maior montaba a cabalo e comezaba, xunto co súa comitiva, un solemne desfile polas rúas da cidade. De regreso á praza, nun estrado preparado ó efecto, levábase a cabo o cerimonial de alzado dos pendóns, rematado o cal se disparaba unha salva de honra, acompañada por salvas de canóns dos barcos amarrados no porto. Tras este primeiro acto festivo comezaban os números nos que cada un dos gremios urbanos, ricamente ataviados, desfilaban ante o estrado acompañados de música. Posteriormente a festa se estendía a toda a cidade e se prolongaba ata a madrugada⁵.

Con toda seguridade se desenvolverían nos espazos públicos da cidade outras celebracións similares ó longo do S.XVI. Interesa constatar o feito de que as relacións entre as autoridades municipais e a Real Audiencia se foron deteriorando co paso dos anos, se é que algunha vez foran boas, ata o punto de que esta última optou, en 1612, por realizar as súas celebracións pola morte de dona Margarita de Austria á marxe da cidade, limitándose, para evitar conflitos ás celebracións no interior da recién reconstruída igrexa de San Francisco, que fora arrasada no ataque de sir Francis Drake en 1589. Deste xeito vemos como unha rivalidade política, como tantas outras tan frecuentes nesta época (pénsese nas rivalidades entre San Martiño Pinario e o Hospital Real de Santiago, por exemplo), abortou o que sen dúbida tería sido unha fastuosa celebración urbana no caso de ser organizada dun xeito conxunto.

O MONUMENTO CORUÑÉS DE 1612

No Discurso II da súa Relación, titulado *Deel edificio de el túmulo, y ornato fúnebre de la Capilla, y Iglesia*, Gómez Tonel fai unha descrición de carácter xeral do túmulo que A Real Audiencia ergueu na Igrexa de San Francisco.

Malia que as tres primeiras follas da descrición non se conservan é posible apuntar unha serie de datos que axudan a trazar a reconstrucción hipotética deste monumento. A falta de datos explícitos ó respecto cabe supoñer que a planta do monumento sería cadrangular, o que remitiría ós modelos mais tradicionais, lonxe das innovacións formais mais atrevidas (plantas de cruz grega, poligonais, etc.). En calquera caso, esta é unha suposición sen mais base que a posterior descrición do resto dos elementos, que parecen acomodarse a este tipo de deseño.

O túmulo contaría cunha base formada por tres plataformas escalonadas. Nos ángulos da plataforma inferior apoiaríanse catro columnas que servirían de sustento a «*architraues, frisos y cornijas resalteadas con sus molduras de gulas, coronas, boçeles, talones y filetes de perfecta arquitectura*».

Nas esquinas da citada cornixa apoiaríanse catro basas decoradas sobre as que se erguían catro columnas. Entre elas «*se componía otra quarta plataforma que hacía cielo a la tumba (...) y fundamento arriua para un ochauado cimborrio, y pirámide, que se leuantaua eminente*».

O dito cimborrio rematábase «*con una corona Real de particular grandeça (...) rematando su punta un globo grandísimo con que fenecía el túmulo en aquella parte*». Así pois, basicamente se trataría dunha estrutura de pranta cadrangular cun primeiro nivel que contaría con tres plataformas escalonadas, cuberto por un segundo nivel,

sustentado en catro columnas, que á súa vez serviría de base ó remate (terceiro nivel), formado por un cimborrio ochavado rematado cunha serie de motivos ornamentais (pirámide, coroa e globo). Como se ve é un modelo que non se afasta das tipoloxías tradicionais propostas por Soto Caba para este período. Parece, mais ben, amosar unha tendencia conservadora máis que mirar cara modelos revolucionarios e innovadores como os que por eses anos comezaban deseñarse.

No fronte da primeira plataforma do nivel inferior, mirando cara o corpo da igrexa, aparecía unha cartela coa seguinte dedicatoria escrita baixo unha coroa de ouro:

MARGARITAE
AUSTRIACAE, OMNIUM ALTATUM
ET TOTIUS ORBIS AMPLISSIMI
IMPERII MONARCHAE CATHOLICI
PHILIPPI III UXORI
REGIUS SENATUS GALETIAE
D & C.

O resto do monumento aparecía decorado cunha multitude de cartelas con poemas e oracións, tanto en castelán como en latín, así como coas imaxes que se detallan no próximo apartado, distribuídas polos catro frontes. Amosaba ademais unha serie de escudos, tanto relativos á casa real como á xenealoxía da defunta, e o seguinte epitafio poético:

Aquí se ven del mundo los engaños
Engaños, cuyo fin es de muerte.
Muerto se llevó el fruto de mis años
Años floridos en la hedad más fuerte.
Fuerte, y flaca en vencer mortales daños
Daños que humillan la más alta suerte.
Suerte dichosa del que alcanza en vida,
Vida con Dios eternamente viva.

O interese deste epitafio poético radica no feito de que está a introducir en Galicia, dun xeito temperán, unha concepción da morte e unha actitude cara a mesma que terá un enorme éxito en todo o barroco hispano. Trátase dun novo xeito de entender a morte como desengano, como vencedora da vida, que, en última instancia, debe relacionarse con exemplos máis tardíos da tradicional representación barroca española da *morte macabra*, corrente que terá nas letras ó sevillano Miguel de Mañara como máximo representante, mentres nas artes o serán o tamén sevillano Valdés Leal, especialmente coas súas pinturas para o Hospital de la Caridad da capital andaluza, e unha serie de representantes do xa comentado xénero de *Vanitas*, entre os que pode destacarse a Antonio de Pereda, Velázquez Baca, etc.

Iconografía do monumento de Margarita de Austria levantado na igrexa de San Francisco de A Coruña pola Real Audiencia.

GOMEZ TONEL E A EMBLEMÁTICA:

Con antecedentes nos xeroglíficos medievais, nas alegorías relixiosas presentes nos textos bíblicos e nos Santos Padres e nas imaxes simbólicas utilizadas por algúns pensadores neoplatónicos como Plotino, a emblemática xurde no contexto florentino a raíz da «aparición» dos Hieroglyphica de Horapollo⁶ en 1419. Este texto de carácter simbólico e cargado de imaxes alegóricas atribuíuse a un sabio exipcio, aínda que a súa autoría real segue a ser discutida aínda hoxe.

En calquera caso, Horapollo é un primeiro antecedente directo para a orixe da emblemática en Europa. A partires do seu coñecemento xurdiu en Florencia, e en xeral no resto de Italia, un gusto polas imaxes alegóricas que aparece xa perfectamente plasmado na *Hypnerotomachia Popiphilii*, o Soño de Polifilo, escrito por Francesco Colonna en 1499. Partindo desta base, a primeira obra que pode considerarse propiamente emblemática tardará aínda unhas décadas en aparecer. Tratábase do *Emblematum Liber* de Andrea Alciato, editado orixinariamente en Augsburgo en 1531⁷.

O éxito desta obra foi inmediato e rapidamente se realizaron novas edicións nos principios idiomas europeos. Deste xeito, en 1534 existían xa catro edicións en italiano, en 1536 tradúcese ó francés, en 1542 ó alemán e en 1549 aparecen, en castelán, os *Emblemas de Alciato Traducidos en Rhimas Españolas*, a cargo de Daza Pinziano.

Tal foi a aceptación do novo xénero inaugurado por Alciato que de inmediato comezaron a xurdir en toda Europa autores que, baseándose dun xeito mais ou menos directo no *Emblematum Liber*, editaron as súas propias obras de emblemática. Tal foi o caso de Perriere, Corrozet, Gueroult, Aneau y Coustau en Francia; Ammirato, Faerno y Ruscelli en Italia ou Othmayr, Held y Furmer en Alemania, publicando todos eles as súas obras antes de 1575 e acadando un éxito importante nos seus respectivos países. En España, despois da aparición do libro de Daza Pinziano xurden, en 1561 as *Divisas o Emblemas Heroicas y Morales*, escritas por G. Simeón. En 1571 Arias Montano publica o seu *Humanae Salutis Monumenta*, en 1573 Sánchez de Brozas -coñecido como El Brocense- o seu *Comentario a los Emblemas de Alciato* e en 1581 Juan de Borja imprime en Praga as súas *Empresas Morales*. En 1591 aparecen a *Chronographia* de Chaves e os *Emblemas Morales* de Horozco y Covarrubias; en 1599 as *Emblemas Moralizadas* de Hernando de Soto e o *Comentario de los emblemas de Alciato* de Mal de Lara, enumeración que podería continuarse con obras publicadas nos anos seguintes⁸.

Como se ve, a lista de obras e autores, tanto a nivel español como a nivel europeo é amplísima, polo que non paga a pena demorarse na análise de cada un deles. 1593 será, malia todo, un ano decisivo no campo da iconografía europea no que si convén deterse brevemente. Nese ano aparece en Roma a primeira edición da *Iconología* de Cesare Ripa, obra que será, sen dúbida, a mais influente no seu campo en todo o contexto europeo, fundamentalmente nos SS. XVII y XVIII, aínda que o seu influxo chegue moito mais alá e poida rastrear, por exemplo, na obra de Goya ou en toda a América hispana.

En relación co tema deste estudo, a iconografía trazada por Gómez Tonel para o monumento coruñés de 1612 e as súas hipotéticas fontes, interesa analizar cal é o grao de desenvolvemento da iconografía, a iconoloxía e a emblemática con anterioridade a esa data, tratando de identificar dese xeito cales poden ser os elementos que Gómez Tonel recolle de obras anteriores. Trala edición romana de Ripa de 1593 (sen gravados), rapidamente xurden novas edicións italianas (Milán 1602, Roma 1603 -primeira edición ilustrada-, Padua 1611) anteriores á data na que se ergue o monumento coruñés⁹.

Resulta interesante ver como, si se analizan as coincidencias iconográficas entre a obra de Gómez Tonel e os principais libros da época desta temática, aparecen algúns elementos que permiten localizar as súas posibles fontes. Así, tendo en conta as imaxes simbólicas no seu conxunto, como cada un dos seus atributos por separado, é posible identificar unha serie de puntos en común que poder dar indicios sobre as súas orixes.

Resulta curioso que sendo a obra de Alciato a mais estendida neste período soamente exista unha coincidencia iconográfica entre esta e o programa trazado por Gómez Tonel. O mesmo ocorre cos *Symbola Heroica* de Paradine (Amberes, 1567), cos *Emblemas Morales* de Horozco y Covarrubias (Segovia, 1591) e cos *Symbola Divina et Humana* de Typotius (Praga, 1601). Isto probablemente nos está a indicar que Gómez Tonel non coñecía esta obras ou que non as utilizou dun xeito directo, tomando as súas referencias a elas doutros volumes, como os *Comentarios* de Daza ou os de Mal de Lara. En todo caso, o escaso número de coincidencias non permite asegurar o manexo destas obras á hora de elaborar o programa iconográfico que nos ocupa.

Un maior número de coincidencias, que parece indicar un manexo directo destas obras, existe cos *Hieroglyphica* de Valeriano (Lyon, 1594) e cos *Emblemas Morales* de Covarrubias y Horozco (Madrid, 1610). Non se atopan puntos en común co *Amorum Emblemata* de Vaenius (Amberes, 1608), nin coas *Emblemas Moralizadas* de Hernando de Soto (Madrid, 1599)¹⁰. Todo isto vai aclarando un pouco máis cales puideron ser os elementos utilizados por Gómez Tonel e cales desbotou, fora por non ter acceso a eles ou por consideralos de menor interese. Igualmente, esta análise iconográfica comparativa pon de manifesto que a que foi sen dúbida a obra básica á hora de deseñar o programa coruñés foi a *Iconología* de Ripa.

Chama a atención o feito de que Gómez Tonel descoñecese ou non utilizase a obra de Alciato, que por esta época contaba xa con oito edicións diferentes en distintos idiomas e dous comentarios en castelán e recurra dun xeito constante a Ripa, do que en 1612 existían soamente catro edicións italianas, das que unicamente as dúas mais tardía eran ilustradas.

OPROGRAMA ICONOGRÁFICO DE GÓMEZ TONEL E A ICONOGRAFÍA DE RIPA

Resulta interesante entrar nunha análise pormenorizada das imaxes deseñadas por Gómez Tonel para tratar de buscar paralelismos coa obra de Ripa. Estas coincidencias, evidentes nalgúns casos, parecen demostrar claramente un coñecemento e un manexo da *Iconología* por parte do coruñés, mentres que noutros aportan elementos para supoñer o manexo doutras fontes iconográficas.

O monumento de San Francisco de A Coruña incluía en sendas cartelas 16 imaxes alegóricas acompañadas dun emblema en latín. Nos seguintes parágrafos desenvólvese a análise comparativa entre estas imaxes e as creadas por Cesare Ripa e outros autores respectando a orde na que Gómez Tonel describiu os motivos:

-Prudencia: Gómez Tonel a representa como unha muller que sostén dúas serpes na súa man esquerda. Non temos constancia da utilización desta imaxe nin de ningunha outra semellante para alegorizar á Prudencia con anterioridade a 1612. É significativo o feito de que poucas décadas despois Saavedra Fajardo simbolice á Prudencia como un cetro cunha serpe enroscada colocado encima dun reloxo de area¹¹. Nos dous casos a serpe aparece como un atributo da Prudencia, polo que hai que tratar de rastrear o seu significado e o súa orixe para esta iconografía. Polo xeral a serpe simboliza o maligno e o impuro no

código iconográfico occidental. Este é un símbolo cuxas orixes poden rastrear na Biblia, onde a Serpe tenta a Eva no Paraíso (Xénesis 3-1). Neste caso a serpe serve de disfraz a un ser hostil a Deus e inimigo do home, no cal toda a tradición católica recoñeceu ó Demo ou a un ser fundamentalmente maligno que se converte en adversario da humanidade¹². En Valeriano a serpe é símbolo do impuro, mentres en Covarrubias (Emblema LII) representa o maligno e o irracional. Parece que é neste sentido no que pode interpretarse na inmensa maioría dos casos. É tamén atributo tradicional das representacións da Sabedoría e a Prudencia¹³.

-**Misericordia**: Representase como unha muller que estende o seu manto amparando en el a moita xente. Non coñecemos imaxes alegóricas nin emblemáticas cunha iconografía semellante no repertorio clásico, aínda que a imaxe é suficientemente explícita no seu significado como para non ter que recurrir a comparacións de ningún tipo.

-**Xustiza**: Aparece representada como unha muller que sostén unha espada na súa man dereita e un peso de balanza na esquerda. Novamente nos atopamos cunha representación que responde basicamente á iconografía tradicional da Xustiza. En todo caso, a relación coa imaxe da Xustiza Divina en Ripa¹⁴ resulta evidente. Esta ten por atributos unha espada na man dereita e unha balanza na esquerda, polo que non parece necesario continuar buscando fontes iconográficas para este caso concreto. Convén sinalar, de calquera xeito, que a espada por si mesma é símbolo de Xustiza en Solórzano¹⁵, mentres que para Saavedra Fajardo representa a Xustiza realizada polo Príncipe¹⁶. Pola súa banda a balanza, atributo tradicional da Xustiza, a representa en Saavedra, ó tempo que en Typotius simboliza a Equidade derivada da Xustiza. A Xustiza que Solórzano representa no seu emblema LXIV porta, tamén, unha espada nunha man e unha balanza na outra¹⁷.

-**Mansedume**: Gómez Tonel a representa como unha muller que sostén en brazos un año. Aínda que esta representación non remite de modo directo a ningunha das trazadas por Ripa, existen unha serie de paralelismos en outros autores que merecen ser comentados. A pesares de que o año aparece desde o Novo Testamento como representación de Deus, e así se mantén na arte paleocristiá e medieval, na iconografía e a emblemática moderna



Imaxe 1.- Fortaleza, da Iconologia de Ripa.

soe representar a mansedume¹⁸. Deste xeito aparece en Mendo¹⁹, mentres en Horozco é a representación da Benignidade do Goberno. En calquera caso, vemos que sempre se relaciona con conceptos tales como mansedume ou benignidade, polo que pode afirmarse que neste caso, unha vez mais, Gómez Tonel recorre a unha iconografía preestablecida que reinterpreta e adapta ás súas necesidades compositivas.

-Fortaleza: Aparece representada cun tocado na cabeza e unha lanza na man dereita. Non existe, polo menos nos repertorios iconográficos de uso mais común en España nese período, nengunha representación semellante, polo que parece posible falar da orixinalidade desta, aínda que habería que entrar nunha análise comparativa mais detallado que escapa ós obxectivos do presente traballo e rastrear fontes parciais, como a figura armada que porta unha lanza e que personifica a Fortaleza en Ripa (Imaxe 1).

-Verdade: Aparece representada como unha muller que sostén nas súas mans un espello. Neste caso a relación con Ripa parece evidente. Na Iconología²⁰ a segunda das cinco representacións da Verdade que se describen a presenta como unha «muller resplandecente e de nobilísimo rostro, vestida de cor branca con gran pompa e adorno (...) e sostera un espello coa destra...». A pesar de que o espello aparece desde a antigüidade clásica representando os mais diversos significados, a Alma Humana en Platón e os neoplatónicos, a Imaxe de Cristo en San Pablo (Corintios 3, 18) ; a partires do renacemento aparece con dous significados fundamentais. Na emblemática soe representar ó Príncipe (así aparece en Solórzano e tamén en Saavedra Fajardo), mentres no repertorio iconográfico común soe aparecer simbolizando á Verdade²¹. Por isto non é estraño o seu uso neste caso. (Imaxe 2)

-Templanza: É outra das imaxes de Gómez Tonel para as que non existen paralelismos inmediatos. Representase como unha muller que sostén na súa man esquerda unha cunca da que cae viño a un recipiente que sostén coa súa man dereita. Compre sinalar que algúns dos atributos mais comúns das representacións da Templanza na arte moderna son un barreño que recolle auga verquida desde un cántaro, ou unha copa de auga e unha de viño²².

-Esperanza: Representase neste caso como unha muller que sostén a unha pomba na súa man dereita mentres na outra porta un áncora. Trátase dunha das representacións mais complexas deste conxunto. A pomba é, no contexto occidental, un símbolo de connotacións tradicionalmente positivas²³. No Cantar dos Cantares é símbolo de Beleza



Imaxe 2.- Verdade, da Iconologia de Ripa.

(2,14 y 6,9) e da Mirada Espiritual (1,15; 4,1 y 5,12), mentres no Evanxeo de San Mateo aparece como representación da Sinxeleza. No Canticum Canticorum de Orígenes²⁴ é símbolo de Home de Ollada Pura, e en Picinelli²⁵ representa ó Home Cauto na Custodia da Súa Pureza. Pola súa banda a áncora é símbolo de Firmeza en Alciato²⁶, de Seguridade en Solórzano²⁷, de Firmeza e Esperanza en San Pablo (Hebreos 6, 17-19), e de Refuxio en Valeriano. En calquera caso, trátase de conceptos semellantes que demostran o común desta representación en alusión á Esperanza, á que simboliza a pomba nalgúns casos, aínda que non é isto o mais frecuente²⁸. Tal vez o mais curioso sexa, neste caso, a conxunción redundante da áncora (símbolo da Esperanza por si mesma) e a pomba, aínda que non se trata de símbolos que entren en conflito, senón que aportan matices complementarios a un mesmo concepto.



Imaxe 3.- Caridade, da Iconologia de Ripa.

-**Modestia:** Esta é outra das imaxes de Gómez Tonel que semellan non ter referentes próximos. Representase como unha muller cunha túnica monástica e cos brazos abertos en cruz. Non responde, en todo caso, a ningunha das plasmacións tradicionais²⁹.

-**Victoria:** Aparece representada como unha muller que porta unha coroa na súa man dereita e unha palma na man esquerda. Probablemente o antecedente mais directo sexa a representación que Ripa realiza baixo o epígrafe Victoria na medalla de Octavio³⁰. Nas Symbola Heroica de Paradine a coroa representa, igual que nas imaxes anteriormente comentadas, a Victoria³¹. Pola súa banda, a Palma é, no contexto cristián, o atributo dos mártires. Neste sentido, pode entenderse como representación iconográfica da victoria dos mártires, a través da súa Fe, sobre os inimigos do catolicismo, polo que o seu sentido no estaría moi afastado do que se lle atribúe na imaxe de Gómez Tonel. Nos frescos do Palazzo Vecchio de Florencia, obra de F. Salviati, a palma aparece representando á Paz. Finalmente debe sinalarse que a palma é un dos atributos da Victoria no repertorio artístico tradicional³², polo que pode dicirse que tanto un atributo como o outro son ortodoxos e contan cunha tradición ben documentada.

-**Paz:** Gómez Tonel a presenta como unha muller que sostén na súa man dereita unha espada volta cara abaixo e na esquerda unha pola de oliveira. Ripa describe 13 representacións diferentes da Paz, e aínda que ningunha delas se corresponde exactamente coa de Gómez Tonel hai importantes puntos de coincidencia con algunhas. Así, das 13 de

Ripa nove presentan como atributo a pola de oliveira debido, segundo o propio Ripa, a que a pola de oliveira «*simboliza o aplacamento e mitigación dos ánimos airados*»³³ ademais de que, como explica noutro parágrafo, a oliveira «*foi atopada, según se di, por Palas Atenea, que era deusa da paz*»³⁴. Do mesmo xeito chama a atención o feito de que, a pesares de que ningunha das figuras de Ripa sosteña unha espada, aparezan dúas que portan un elemento na man dereita (antorcha e caduceo) que aparece volto cara abaixo nos dous casos. Finalmente pode dicirse, respecto ós deseños de Ripa, que catro deles presentan como atributo da Paz un arma na man destra (lanza e clava), aínda e ningún caso sexa unha espada. Á marxe da Iconoloxía de Ripa hai que comentar que a espada é, como xa se comentou mais arriba, símbolo tradicional da Xustiza, así como do Poder Executivo Derivado da Xustiza (en Juan de Torres). Pola súa banda a oliveira é representación da abundancia³⁵, pero tamén da Paz e da xustiza³⁶, como aparece na Alegoría da Paz e da Xustiza pintada por Corrado Giaquinto e, en xeral así é usada no repertorio occidental de época moderna³⁷.

-Fama: Representase como unha muller de as tendidas que toca unha trompeta e está sentada sobre a Roda da Fortuna. A trompeta é un atributo que aparece en autores medievais representando a Voz da Predicación (en Alcuino de York e en Rábano Mauro) e a Pureza da Fala na Expositio in Numeros de San Bruno Bispo. Máis adiante aparece en Valeriano simbolizando a Voz dos Ánxos³⁸ e ó Predicador Apostólico en Picinelli. Desde o S.XV convértese en atributo común da Fama, polo que non é necesario afondar no seu estudo. Pode rastrearse certa relación desta imaxe coas da Fama e a Boa Fama de Ripa e coa da Fortuna representada no Emblema V de Solórzano³⁹. Nalgúns casos a Fama se representa a través de atributos como unhas grandes ás con centos de ollos⁴⁰, que poden relacionarse, en certo modo, coas da imaxe analizada neste caso.

-Fe: Gómez Tonel a representa como unha muller que porta nunha man unha custodia e na outra unha cruz. A pesares de que non se teñen atopado paralelos directos para esta representación, o significado evidente dos seus atributos non esixe un comentario máis profundo.

-Relixión: Igual que a imaxe anterior, esta parece ser unha creación orixinal de Gómez Tonel. Representase como unha muller que sostén un templo na súa man dereita e un misal na esquerda. Pode sinalarse, en todo caso, que o templo é un dos atributos mais comúns nas imaxes da Relixión, así como un libro (pero non un misal) pechado, que debe interpretarse como os misterios sen desvelar da Relixión⁴¹.

-Caridade: Aparece representada como unha muller que sostén a dous nenos nos brazos, mentres outros moitos se acercan a ela asindo as súas vestiduras. Esta imaxe remite á Caridade de Ripa⁴² que aparece como unha muller cunha lapa sobre a súa cabeza, que sostén en brazos a un neno, mentres outros dous aparecen ós seus pes. A enorme similitude de ambas imaxes parece indicar dun modo claro cal é a fonte iconográfica para o coruñés. De calquera xeito, compre sinalar que os nenos soen ser representación da Inocencia, e así aparecen, por exemplo, en Solórzano e en Covarrubias⁴³. (Imaxe 3)

-Liberalidade: Aparece representada como unha muller que reparte riquezas. Esta imaxe parece estar directamente relacionada coa Liberalidade de Cesare Ripa⁴⁴ «*Muller vestida de branco que estará sostendo un dado coa destra, mentres esparce coa sinistra moitas xoias e diñeiros*». Esta mesma actitude aparece tamén en Veen na súa representación da Prodigalidade⁴⁵. (Imaxe 4)

AINTRDUCCIÓN E ADIFUSIÓN DA EMBLEMÁTICA EN ESPAÑA

Partindo de tódolos paralelismos citados no apartado anterior é posible aventurar cáles puideron ser os libros de emblemas que Gómez Tonel coñeceu e puido manexar, dun xeito mais ou menos directo, á hora de elaborar un programa iconográfico orixinal para a celebración coruñesa.

De calquera xeito, unha aproximación ó fenómeno da emblemática na España desta época tamén pode resultar útil, xa que axuda a coñecer mellor a sociedade na que se xestou a obra pero tamén os referentes culturais inmediatos cos que contaba o público ó que estaba destinada a mensaxe que Gómez Tonel transmite a través dos seus emblemas.

Como xa se apuntou brevemente máis arriba, en España comezan a aparecer as traducións de libros de emblemas cara mediados do S.XVI, pero pode dicirse, tal como xa o fixo F. de la Flor, que partir dunhas

datas que en España podemos situar arredor de 1573, nos atopamos cunha proliferación enorme de textos, de declaracións, de apostillas de todo tipo que veñen a iluminar sentidos explícitos no fondo desta forma novedosa á que se denomina emblema⁴⁶.

Do mesmo xeito que cara 1612 o xénero emblemático, importado principalmente de Italia no seu momento inicial, xa se fixera familiar para o público español culto, comezan xurdir, na segunda metade do S.XVI, algúns dos mais importantes libros de emblemas de autores españois que veñen a completar este amplo repertorio cultural que supón a base na cal se asenta o programa iconográfico do monumento de Dona Margarita de Austria.

Así, en 1549 ve a luz a primeira traducción ó castelán de Alciato, se non temos en conta o Emblema o Scriptura de la Justicia de Hernando de Villarreal, que algún autor considera a primeira versión española, nun sentido un tanto libre, desta obra. En 1556 edítanse en Valencia os Hieroglyphica de Horapollo, e en 1591 Juan de Borja, fillo de San Francisco de Borja, publica en Praga as súas Empresas Morales, obra que pode considerarse pilar fundacional da literatura emblemática hispana e que pronto se verá acompañada dos emblemas de Juan de Horozco, Hernando de Soto, etc.

Temos, pois, un contexto cultural no que a literatura emblemática aparece xa amplamente desenvolvida, con traducións e versións latinas das principais obras estranxeiras, así como con importantes obras de autores españois xa publicadas. Esta proliferación de autores e



Imaxe 4.- Liberalidade, da Iconología de Ripa.

edicións parece indicar un consumo bastante amplo deste tipo de literatura, aínda que esta afirmación debe ser matizada.

É certo que existe un bo número de obras de emblemas e que a meirande parte delas tiveron nos seus primeiros anos varias edicións diferentes. Isto no implica, malia todo, un consumo masivo destas obras por parte dun público numeroso. Debe entenderse, por contra, que o número relativo de obras é abundante, pero vistos cunha certa perspectiva histórica no pasan de ser uns poucos títulos en mais de cincuenta anos. A isto hai que engadirlle que as tiradas de cada edición eran moi restrinxidas e que, contando cos exemplares defectuosos ou que se perdían, nun primeiro intre a súa difusión era mínima. Aínda tendo en conta as diversas edicións, que no caso da emblemática en España rara vez pasan de dúas ou como moito tres, non pode falarse dunha difusión ampla destes textos.

En calquera caso, entre un público culto, fundamentalmente relixioso, si que se tiña propagado xa, a comezos do S.XVII unha certa mentalidade emblemática afeita á interpretación deste tipo de imaxes. É a este público, pois, ó que debemos entender como destinatario da mensaxe elaborada por Gómez Tonel no seu programa iconográfico.

Compre salientar, como epílogo ás presentes notas, a orixinalidade que demostra Gómez Tonel á hora de deseñar o seu programa iconográfico. Partindo dun importante coñecemento das fontes emblemáticas europeas é capaz de introducilas no monumento que diseña, ó tempo que elabora imaxes híbridas que conxugan elementos tomados de diferentes autores ou mesmo é quén de propoñer iconografía novidosas non baseadas en referentes previos. Neste aspecto é no que o monumento analizado cobra especial relevancia, xa que, ademáis de ser o principal monumento fúnebre de época moderna deseñado e construído en Galicia constitúe, con toda probabilidade, a máis aportazón dun autor galego a un xénero, a emblemática, chamado a xogar un papel fundamental no desenvolvemento da arte moderna.

Nota sobre as ilustracións: Tódalas imaxes que ilustran este traballo están tomadas do exemplar da Iconoloxía de Cesare Ripa (1630) conservado na Biblioteca Municipal de Betanzos⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R., 1986, *Historia de la ciudad de La Coruña*. A Coruña, La Voz de Galicia.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (Ed.), 1983, *Emblemas moralizadas por Hernando de Soto, Contador y Veedor de la casa de Castilla de su Magestad. Dirigidas a don Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma, Marques de Denia*. Ed. Fundación Universitaria Española. Edición facsimilar da orixinal de 1599.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J. (Coord.), 1988, *Arte efímero y espectáculo estético*. Ed. Anthropos.
- FLOR, F.R. de la, 1995, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. (Ed.), 1988, *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid, Ed. Tuero. Serie Emblemática, N° II.
- GÓMEZ TONEL, J., 1997, *Relación de las exequias que hiço la Real Audiencia del Reino de Galicia a la Magestad de la Reyna D. Margarita de Austria*. Santiago, Xunta de Galicia. Edición facsimilar da orixinal impresa en Santiago en 1612.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (Ed.), 1987, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, Ed. Tuero. Serie Emblemática, N° I.
- GUITIÁN CASTROMIL, J. e GUITIÁN RIVERA, X., 2004, «Unha xoia bibliográfica na Biblioteca Municipal de Betanzos: a *Iconología* de Cesare Ripa Perugino». Concello de Betanzos, *Anuario Brigantino 2003*, n° 26, páxs. 373-380.
- LÓPEZ FERREIRO, A., 1994 [1898-1911], *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*. (12 vol.). A Coruña, Edinosa (edición facsimilar).
- LÓPEZ POZA, S. y PENA SUEIRO, N. (Eds.), 1998, *Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 Julio de 1998)*. Ed. Sielae/Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- LÓPEZ REDONDO, A., 1995, «Speculum Humanae Vitae: estudio de un tapiz existente en el Museo de Bellas Artes de La Coruña». *Abrente. Revista da Academia de Belas Artes da Nosa Señora do Rosario da Coruña*, n°26.
- NIETO SORIA, J.M., 1993, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea.
- PÉREZ COSTANTI, P., 1993, *Notas Viejas Galicianas*. Santiago, Xunta de Galicia.
- PILLARD-VERNEUIL, M., 1998, *Diccionario de Símbolos, Emblemas y Alegorías*. Madrid, Obelisco.
- PIZARRO GÓMEZ, F.J., 1999, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*. Madrid, Encuentro.
- RIPA, C., 1630, *Iconología*. Exemplar conservado na Biblioteca Municipal de Betanzos.
- RIPA, C., 1996, *Iconología*. Madrid, Akal. Serie Arte y Estética. 2 vol.
- SAAVEDRA FAJARDO, D. de, 1988, *Empresas políticas*. Edición a cargo de F.J. Díez Revenga. Madrid, Planeta.
- SEBASTIÁN, S. (Ed.), 1985, *Alciato. Emblemas*. Madrid, Akal. Serie Arte y Estética.
- SOTO CABA, V., 1992, *Catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid, UNED. Madrid.
- STRONG, R., *Arte y Poder*. Madrid, Alianza.
- V.V.A.A., 1997, *Speculum Humanae Vitae*. Imaxe da morte nos inicios da Europa moderna. Catálogo da exposición celebrada no Museo de Belas Artes da Coruña. Santiago, Xunta de Galicia.

NOTAS

- ¹ SOTO CABA, M^a. V: Catafalcos reales del barroco español. Pág. 12 y ss.
- ² SOTO CABA, M^a. V.: Op. cit. Pág. 25.
- ³ BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R.: Historia de la ciudad de la Coruña. Págs. 229. e ss.
- ⁴ BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R.: Ibidem. Págs. 230-231.
- ⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano. Pág. 8.
- ⁶ SEBASTIÁN , S. (Ed.): Alciato. Emblemas. Ver estudio introductorio. Páxs. 19-26.
- ⁷ Para unha cronoloxía da emblemática europea ver GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: Op. cit. Páxs. 33-38.
- ⁸ RIPA, C.: Iconología. Ver estudio introductorio. Páxs. 7-38.
- ⁹ BRAVO-VILLASANTE, C. (Ed.): Emblemas moralizadas por Hernando de Soto...
- ¹⁰ SAAVEDRA FAJARDO, D. De: Empresas Políticas. Pág 185.
- ¹¹ Xénese 3 1. Ver tb. Job 1 6.
- ¹² PILLARD-VERNEUIL, M.: Diccionario de símbolos, emblemas y alegorías. Pág. 180.
- ¹³ RIPA, C.: Iconología. Vol. 2. Pág. 9.
- ¹⁴ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: Op.cit. Pág. 120.
- ¹⁵ Op. cit. Supra. Pág. 183.
- ¹⁶ Op.cit. Supra. Pág. 121.
- ¹⁷ PILLARD-VERNEUIL, M.: Op. cit. Pág. 140.
- ¹⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: Op.cit. Pág. 207.
- ¹⁹ RIPA, C.: Op. cit. Vol. II. Pág. 392.
- ²⁰ PILLARD-VERNEUIL. M.: Op. cit. Pág. 219.
- ²¹ Op. cit. Supra. Pág. 207.
- ²² GARCÍA MAHÍQUES, R.: Empresas Sacras de Núñez de Cepeda. Pág. 94.
- ²³ Op. cit. Supra. Pág. 94.
- ²⁴ Op. cit. Supra. Pág. 95.
- ²⁵ SEBASTIÁN , S. (Ed.): Op. cit. Pág. 186.
- ²⁶ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: Op. cit. Pág. 62.
- ²⁷ PILLARD-VERNEUIL, M.: Op. cit. Pág. 84.
- ²⁸ Op. cit. Supra. Pág. 149.
- ²⁹ RIPA, C.: Op. cit. Vol. II. Pág. 400.
- ³⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: Op. Cit. Pág. 59.
- ³¹ PILLARD-VERNEUIL, M.: Op. cit. Pág. 221.
- ³² RIPA, C.: Op. cit. Vol. II. Pág. 183.
- ³³ Op.cit. Supra. Pág. 184.
- ³⁴ GARCÍA MAHIQUES, R.: Op. cit. Pág. 181.
- ³⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: Op. cit. Pág. 209.
- ³⁶ PILLARD-VERNEUIL, M.: Op. cit. Pág. 169.
- ³⁷ Op. cit. Supra. Pág. 114.
- ³⁸ Op. cit. Supra. Páxs. 101-102.
- ³⁹ PILLARD-VERNEUIL, M.: Op. cit. Pág. 89.
- ⁴⁰ Op. cit. Supra. Pág. 187.
- ⁴¹ RIPA, C.: Op. cit. Vol. I. Páxs. 162-163.
- ⁴² GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: Op. cit. Páxs. 158-159.
- ⁴³ RIPA, C.: Op. cit. Vol. II. Pág. 18.
- ⁴⁴ GARCÍA MAHIQUES, R.: Op. cit. Pág.156.
- ⁴⁵ DE LA FLOR: Emblemas, lectura de la imagen simbólica. Pág. 33
- ⁴⁶ Guitián Castromil, J. e Guitián Rivera, X. (2003).