

ANA M<sup>a</sup> JIMÉNEZ GARNICA

# Funcionalidad de la Epigrafía efímera en las fiestas nupciales madrileñas de Felipe II y Ana de Austria

(26-28 de noviembre de 1570)

Las fiestas que se celebraron en Madrid a finales de Noviembre de 1570 para recibir a la Archiduquesa Ana de Habsburgo, cuarta esposa de Felipe II, las conocemos con detalle gracias a la *Crónica*<sup>1</sup> que redactó el humanista madrileño Juan López de Hoyos.<sup>2</sup> Éste, el 22 de septiembre de 1571, recibió permiso del Rey para la publicación de «un libro de las cosas que se avían fecho en el recebimiento de la Sereníssima Reina, nuestra muy cara y muy amada

1. *Real aparato, y sumptuoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) rescibió a la Sereníssima reyna D. Ana de Austria, viniendo a ella nueuamente despues de celebradas sus felicísimas bodas. Ponese su Itinerario. Vna breue relacion del triumpho del Seress. don Iuan de Austria. El parto de la reyna nuestra señora. Y el folemne baptismo del SS. principe don Fernando nuestro señor*, Madrid, imprenta de Iuan Gracian, 1572. A pesar del título, la crónica omite el triunfo de D. Juan de Austria y el parto y bautizo del primogénito infante D. Fernando.

Todas estas crónicas, similares entre sí en redacción y contenido, forman parte de un género literario específico que hizo fortuna en su época y que inició Juan Calvete de Estrella en 1552 (*El felicísimo Viaje d'el muy alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la Baxa Alemaña*, Anuers, Martin Nucio, 1552).

2. Juan López de Hoyos fue uno de los diez hijos del herrero de Madrid Alonso López de Hoyos y su esposa Juana de Santiago. Pese a su humilde origen, ganó por oposición la cátedra del Estudio de Madrid en enero de 1568, cargo municipal que desempeñó junto con los de cronista oficial y párroco de la iglesia de San Andrés, a cuyo frente estuvo hasta 1583 en que murió. En 1571, y gracias al apoyo del Cardenal Espinosa y del Concejo, consiguió mantener el Estudio en dura

muger, en la dicha villa de Madrid». Cuatro meses después, el 30 de enero de 1572, el secretario real Juan Fernández de Herrera dio fe de que el Consejo Real había visto un libro titulado: *El viage felice y prospera navegacion de la magestad de la Reyna doña Anna de Austria, nuestra señora*, que recibió licencia de impresión y que se pudo adquirir durante los seis años siguientes al precio de tres reales.<sup>3</sup>

Cuando la obra vio la luz el autor había cambiado su título por otro más largo que, sin embargo, no se ajustó el contenido del texto; ya que de la *Breue relacion del triumpho del Seress. don Iuan de Austria*, vencedor de Lepanto el 7 de octubre de 1571; *El parto de la reyna nuestra señora, Y el solemne baptismo del SS. principe don Fernando nuestro señor*, nacido el 4 de diciembre de ese mismo año, sólo se limitó a hacer mención en la epístola introductoria dirigida al cardenal Espinosa.<sup>4</sup>

El Concejo madrileño levantó para la ocasión un vistoso aparato en el que los artistas usaron la epigrafía efímera más profusamente de lo que se había hecho en las entradas de Burgos y Segovia, ciudad esta última donde se había celebrado la boda. Bien es cierto que la ocasión era muy especial pues, después de la crisis familiar, dinástica y política de 1568, Felipe II eligió el reino de Castilla como escenario inicial en donde hacer uso de la «cultura de masas» con la que debía transmitir a sus variados súbditos los recién incorporados principios tridentinos.

---

polémica con los jesuitas, a quienes apoyaba Doña Juana de Austria. Éstos desacreditaron durante años el estudio público de latinidad y humanidades y finalmente, en 1572, lograron hacerse con las escuelas de enseñanza de Gramática y la Academia de Matemáticas que tenía su sede en el propio Alcázar de Felipe II.

3. Parece que se hizo una sola edición del *Real Apparato*, de la que se conservan cinco ejemplares: en el Seminario de Barcelona, en La Biblioteca Nacional de Madrid, en la Ambrosiana de Milán, en el Monasterio de El Escorial y en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Todos, salvo el ejemplar de la Biblioteca Nacional, conservan la relación completa, si bien se ha solido utilizar el ejemplar incompleto. Así ocurre en *El Antiguo Madrid* de Ramón Mesonero Romanos (Madrid, 1861) y en *Fuentes para la Historia de Madrid y su provincia* de José Simón Díaz (Madrid, 1964), donde se reproducen amplios pasajes, pero no la obra íntegra. Idéntica omisión se aprecia en la edición facsímil de la obra de López de Hoyos que realizó la Caja de Ahorros de Madrid en 1976.

4. Sobre la figura del Cardenal Diego de Espinosa, cfr. J. MARTÍNEZ MILLÁN, *Instituciones y élites de poder en la Monarquía hispana durante el s. XVI*, Madrid, ed. de la Univ. Autónoma, 1992, p. 189 y ss. En este momento el Cardenal tenía, entre otros cargos, la presidencia de los Consejos de Castilla y de Estado y era Inquisidor General.

Por eso, el equipo de intelectuales y artistas ideó un nuevo itinerario triunfal, variado, con diferentes niveles de mensajes destinados a la Reina, la Corte, los nobles y embajadores extranjeros y al pueblo llano; y a lo largo del mismo se combinó la escultura, más abundante al principio y al final, con la arquitectura, cuya intención era estrictamente triunfal.

Tres arcos triunfales, precedidos por una puerta, jalonaban el primer tramo rectilíneo de la Carrera de San Jerónimo y la Calle Mayor hasta llegar a la puerta de Guadalajara. Estas cinco construcciones se colocaron con alternancia rítmica y su diferencia no era sólo de orden arquitectónico y apariencia física; también era conceptual. La *via triumphalis* se abría con la puerta de Baco y Neptuno donde se recogían los momentos del viaje de la novia y la boda; seguía con el arco corintio dedicado a Doña Ana en el que se exponía su espejo dinástico y moral; continuaba con una puerta de orden rústico que le mostraba sus nuevas posesiones territoriales; proseguía con el arco dórico con el espejo moral del Rey; y concluía en la puerta de Guadalajara que fue remozada para la ocasión. Es decir, en los arcos se exponía el programa político del Rey, sus valores morales y los que se esperaban de la nueva Reina; mientras que las puertas mostraban las realidades tangibles del viaje, las bodas, los reinos hispánicos y la entrada a la zona residencial real en Madrid.

Los arcos de Felipe II de la época contrarreformista se convirtieron en libros abiertos, con mensajes abundantes, variados y repetidos que facilitaban su aprendizaje a los diferentes «lectores». Su metodología expositiva se asemeja a la empleada en la confección de los sermones<sup>5</sup> y de los retablos, con los que comparte un orden de lectura similar. Sin embargo, el arco urbano, colocado al aire libre, ejercía su misión docente en un espacio más amplio y se convertía en un *speculum* de virtudes morales en el que debería reflejarse la persona festejada. Por eso, mientras que en los primeros arcos renacentistas había sido frecuente la mezcla de imágenes religiosas con las profanas tomadas de la mitología, en éstos más tardíos, Felipe II no recurrió a los Santos como modelos de conducta, sino sólo a figuras históricas y a emblemas.

5. Cfr. S. LÓPEZ POZAS, *Relacion verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la magestad de la reyna nuestra señora doña Anna de Austria, en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebrou*, imprenta de Iuan Gracián, Alcalá de Henares, 1572, en la edición de Sagrario López Poza et alii, Segovia, Fundación Don Juan de Borbón, 1998, p. 20.

Los emblemas eran imágenes complejas de finalidad moral y didáctica que, gracias a las Fiestas, llegaron al conocimiento del público en los reinos hispanos antes de que lo hicieran a través de la imprenta.<sup>6</sup> Iban acompañados de una *inscriptio* o mote redactado en latín que completaba su sentido y se solía poner encima o dentro, y una *declaratio* o texto en verso que explicaba todo el conjunto.<sup>7</sup> Su versificación en epigramas latinos o en una variedad de versos castellanos, tenía la misión de hacer hablar a la imagen y facilitar su comprensión; por lo que podían ser interpretados por los menos versados, aquéllos a los que López de Hoyos califica como «curiosos».<sup>8</sup> Esta poesía era, como el resto del montaje, ocasional y efímera. Por tanto, perdía su sentido cuando concluían los festejos, aunque en el contexto alcanzaba extraordinaria importancia porque con ella se lograba recuperar todo el valor propagandístico y la función social que había tenido la epigrafía en el mundo romano.

Una vez franqueada la Puerta de Guadalajara el cortejo triunfal entró en el laberinto de la ciudad medieval donde se ubicaban el Alcázar y la iglesia de Santa María de la Almudena. Allí sólo se pusieron estatuas; en primer lugar porque la carestía del terreno urbano no permitía derribar viviendas para abrir calles espaciosas; y, en segundo, porque su destino era menos elitista como se deduce de los temas elegidos y porque las inscripciones de sus pedestales estaban escritas mayoritariamente en castellano.

En mi opinión, uno de los aspectos más atractivos de esta *Crónica* radica en el interés puesto para describir con detalle el arte de representar públicamente la palabra escrita en la fiesta cívica madrileña, lo que no fue frecuente en otras crónicas contemporáneas. Gracias a la minuciosidad de López de Hoyos sabemos que con la epigrafía se utilizó también la diversidad y el jue-

6. Los primeros libros de emblemática se imprimieron en España en 1589, aunque figuraban desde muchos años antes en las bibliotecas de los Humanistas, producto de un fluido comercio editorial que empezó a decaer tras la aparición del *Indice*. Es seguro que López de Hoyos disponía en su Estudio de Retórica de los *Hyeroglyphica* de Piero Valeriano, que se editaron por vez primera en Basilea en 1556, y cuyo éxito internacional les merecieron sucesivas reediciones.

7. Cfr. S. LÓPEZ POZAS, p. 21, n. 19.

8. El diseño de un emblema, a partir de los elementos de la retórica clásica de Cicerón y Quintiliano, buscaba la eficacia. Por ello debían reunir el triple propósito de enseñar, para deleitar y así convencer y, de ahí, la necesidad de las largas declaraciones explicativas en castellano que disgustaban a nuestro autor. Éste, para confirmar públicamente su saber y el de sus lectores, se excusa repetidas veces por ello a lo largo de la *Crónica* y pide a los conocedores de la lengua latina que no las tengan en cuenta.

go de contrarios propios del nuevo Manierismo para buscar el efectismo y maravillar al espectador; de manera que su lectura suple suficientemente la ausencia de este tipo de textos poéticos en las escasas imágenes gráficas que se conservan de la época sobre arquitectura y escultura efímeras.

Sabemos que se mezclaron tipologías (letras capitales y en «cifras romanas» de diferentes tamaños con otras en cursiva); lenguas (latín y castellano); distintos ritmos de versificación; inscripciones abreviadas al estilo romano (como el usual S.P.Q.M.—*Senatus Populusque Mantuanus*— a imitación del *Senatus Populusque Romanus*) junto a otras plenamente desarrolladas; letras de color dorado, que recordaban las de bronce (cuando se trataba de cartelas y pedestales), con otras de diferentes colores; y que, junto a la disposición tradicional horizontal de las grafías, se emplearon líneas circulares en el interior y exterior de los tondos, lo que mostraba una evidente influencia de las monedas —exenta de utilidad en esta ocasión— pues, si aquéllas pueden girar en la mano para facilitar la lectura de la leyenda, los tondos permanecían estáticos.

Todo ello confirma que detrás de los preparativos estuvieron verdaderos anticuarios renacentistas que, además, anticiparon uno de los aspectos más llamativos del futuro Barroco, al convertir a las arquitecturas efímeras en marcos integradores de cualquier otro tipo de manifestación plástica.

Por ese motivo, este trabajo<sup>9</sup> pretende llamar la atención de los estudiosos de la arquitectura efímera hacia la necesaria valoración del peso que adquirió la palabra escrita en la Fiesta a partir de la segunda mitad del s. XVI,<sup>10</sup> cuando las inscripciones asumieron, junto a las tradicionales funciones votivas, otras de carácter docente y publicitario. Además, gracias a estos textos, podemos conocer cual era el bagaje cultural de sus autores y el de los destinatarios de los mensajes epigráficos.

9. En otra ocasión nos hemos ocupado de reconstruir el trayecto triunfal y su programa: Ana M<sup>a</sup> JIMÉNEZ GARNICA *et alii*, *Fiestas Nupciales en el Madrid de Felipe II, Estudio interdisciplinar del recorrido festivo realizado por la reina Doña Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, con motivo de su llegada a Madrid el 26 de Noviembre de 1570*, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1999.

10. Sólo muy recientemente se ha empezado a estudiar este aspecto dentro de un análisis integrador sobre la fiesta efímera. Al respecto véase I. VELÁZQUEZ y A. JIMÉNEZ GARNICA: «Las fuentes clásicas como instrumento de persuasión en la arquitectura efímera: la entrada de Ana de Austria», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, Barcelona, 1996, XLV, pp. 67-93, y el estudio introductorio al ya citado trabajo de Sagrario López Pozas a Jorge Báez de Sepúlveda.

El itinerario madrileño recoge ciento tres inscripciones dispersas por pedestales, entablamentos, cartelas dedicatorias y, en general, por cualquier hueco que quedase disponible. Una cifra muy parecida a la de las entradas triunfales de Segovia y Burgos donde, hay que hacer notar que fue mayor el número de las inscripciones en castellano, pese a que se valoraron enormemente las escritas en lengua latina, por considerar que «tienen más gracia en (esa) lengua». <sup>11</sup>

En Madrid, en cambio, hubo más inscripciones latinas —lo que dio a la Fiesta un tono culto y erudito— a pesar de la diversidad de asistentes y de que todos tenían que participar en el escenario teatral cívico para generar sentimientos de adhesión y afecto hacia el Monarca. Entre ellos había muchos que eran letrados (la reina Ana, los señores de título españoles y extranjeros, los *cavalleros*, los *grandes*); pero «el gran concurso de gente, que de toda España (por verla) avía concurrido» (fol. 20 v.) supuestamente eran iletrados.

El análisis de las inscripciones colocadas sobre las diferentes máquinas permite establecer, al menos, cuatro grupos jerarquizados de lectores que se corresponden con los personajes que van apareciendo en el «orden y processo en el acompañamiento de Su Magestad» (fol. 102r y 102v.):

1. Los que leían latín, idioma culto universal del Humanismo, y conocían la cultura latina. A ellos se destinaban las inscripciones «a la romana», escritas en capital cuadrada y con abundantes abreviaturas de corte clásico.

2. Los que leían latín, pero desde las fuentes cristianas, y no estaban versados en cultura clásica. Para ellos se redactaron los dísticos populares y otros versos tomados de la Biblia cuya misión era ofrecer, de manera abreviada, el largo y denso contenido de las inscripciones anteriores. Estaban escritos en letra cursiva y López de Hoyos debió participar directamente en su composición porque suele emplear el plural (v.gr. «pusimos este dístico»). Aunque, en realidad, muchas de estas sentencias están literalmente transcritas de los *Emblemata* de Alciato, los *Hieroglyphica* de Horapollo y, sobre todo, de los *Hieroglyphica siue de sacris aegyptorum literis commentarii* de Piero Valeriano, de quienes López de Hoyos llegó a traducir párrafos enteros, omitiendo citar la fuente en la mayoría de los casos. Probablemente este grupo era también el principal destinatario de las abundantes declaraciones en castellano, de traducción bastante libre, que el autor incluyó en la *Crónica*.

11. BÁEZ DE SEPÚLVEDA, *op. cit.*, p. 79.

3. Había un tercer grupo que conocía el latín, porque lo usaba en la iglesia, pero que no lo leía; y que, en cambio, sí leía castellano. A él iban dedicadas las inscripciones bilingües de los pedestales de las primeras esculturas de Palas Atenea, Neptuno y Baco; las de Pan y Ceres del reverso del primer arco; y las del grupo de Paris y las Tres Gracias que estaban ubicadas al final del trayecto en la Plaza del Salvador. Los versos latinos de sus pedestales, que solían tener una altura de unos diez pies para que la gente pudiera deambular a su alrededor y leer las inscripciones, se escribieron en letra capital; mientras que se usó la cursiva con los dísticos, sonetos y epigramas castellanos. Además, como estas estatuas permanecieron en su sitio varios meses después de que concluyeran las fiestas, su contenido propagandístico se prolongó en el tiempo más que el de los numerosos mensajes plásticos o escritos de los arcos triunfales.

4. Finalmente había otro grupo de inscripciones latinas, escritas a la manera abreviada, que estaban destinadas fundamentalmente a la Reina. Así ocurrió con las de los pedestales exteriores del anverso del primer arco, que fueron directamente tomadas de la Biblia (Salmo XLIV, 5-6 y Proverb. XVI,21) con el objeto de subrayar su hermosura,<sup>12</sup> y cuya declaración evidenciaba quién era la destinataria.

El colorido y las imágenes fueron otros canales de comunicación visual a los que se sumaron los auditivos (la música de trompetas, atabales y ministriles, y los cánticos). Estaban destinados a los que no sabían leer.

Francisco Fernández de Liébana, portavoz del concejo madrileño y estrecho colaborador del cardenal Diego de Espinosa, fue quien dio instrucciones para transformar temporalmente a *Mantua Carpentanorum* (como llama López de Hoyos a la ciudad) en Nueva Roma. Pero, si bien López de Hoyos cita a los arquitectos, pintores y escultores (Pompeo Leoni, Alonso Sánchez Coello, Diego de Urbina, Lucas Mithata, Juan Antonio Sormano, Diego de Oregón y Juan Bautista Portigiani entre otros), por el contrario desconocemos los intelectuales que trabajaron con él.<sup>13</sup> Sus nombres que-

12. Salmo XLIV,5-6: *SPECIE TVA ET/ pulchritudine tua intende pro-Ispere, procede et regna*. El primer verso se escribió con «letra muy bien formada Romana» (fol. 59 v.) y los dos siguientes iban en cursiva.

Proverbios XVI,21: *QUIA DULCIS ES/ ELOQVIO INVE-/ NIES MAIORA*, versos que se escribieron con «letra harto acomodada» (fol. 60 r.)

13. Sin embargo, unos meses antes, en la preparación de las exequias de Isabel de Valois había colaborado su «muy amado y caro» alumno Miguel de Cervantes a quien cita en *Hystoria y relacion*

dan ocultos bajo el plural «pusimos», «compusimos», «reprodujimos», «dedicamos», «en dos versos procuramos se comprendiese»... que emplea cuando reproduce las poesías dispuestas en cartelas y «letreros» que acompañaban a las alegorías, emblemas y jeroglíficos.<sup>14</sup> Sin embargo, y probablemente en el caso de las inscripciones que él no redactó, usa el impersonal «se puso», «se compuso», «cupieron en el cuadro todas estas letras», etc., y nunca deja entrever quién pudo ser el autor.

No obstante, al final de la *Crónica* cita a Jerónimo Ramiro como autor del epitalamio nupcial, y a Diego Gracián de Alderete, conocido personaje que había sido Secretario de Carlos V y Felipe II. De éste último informa que era erudito en letras griegas y latinas e incluye una colección de poemas hechos «al recebimiento de la catholica reyna Ana nuestra señora en Madrid» que estaban dedicados a las estatuas del emperador Carlos V, Felipe II, Fernando el Católico, Fernando de Austria, el emperador Rodolfo, la alegoría de Madrid con un corazón que ofrece a la Reina, la alegoría de España, la Justicia, Juno, Minerva, Venus, Paris, Baco, Neptuno, Atlas y la Religión. Todas ellas estaban presentes en el recorrido, pero las inscripciones que ostentaron no fueron éstas de Gracián; lo que no impidió que López de Hoyos utilizara algunos dísticos sueltos, sin mencionar nunca a su verdadero autor.<sup>15</sup>

---

*verdadera de la enfermedad, transito y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España, doña Isabel de Valois* (Madrid, 1569).

14. Los florentinos de los círculos neoplatónicos del s. xv los usaron con éxito, al considerarlos una escritura sagrada que servía para explicar la fe cristiana. Durante el reinado de Felipe II (1556-1598) fueron una variedad de emblema muy empleada por su diversidad y fantasía.

15. Así ocurre en la imagen a Carlos V del primer arco donde, junto a una inscripción honorífica escrita en capital romana colocada junto a su imagen, y otra, bastante larga, descriptiva de la victoria de Müllberg que se colocó dentro de su correspondiente cuadro histórico, añadió que «procuramos que se comprendiese algo de sus triunphos, monarchia y magestad», para lo cual puso el siguiente dístico:

*Belliger assiduos babuit uirtute triumphos  
Imperiumque suum clausit utroque polo.*

De innegable parecido con el segundo dístico que escribió Gracián a la estatua del Emperador

*Plus ultra gades nomen qui extendit ad Indos  
Imperiumque suum clausit utroque Polo*

que, además, se corresponde exactamente con el segundo dístico del elogio fúnebre que hizo Gracián al Emperador y que se conserva en una colección de poesías manuscritas de las que hablaremos más abajo.



El motivo por el cual López de Hoyos evitó deliberadamente citar al Secretario es una de las incógnitas de la *Crónica*; y más, si tenemos en cuenta que la obra se imprimió en 1572, poco después de recibir la licencia, en la imprenta de Juan Gracián, hijo de Diego.

Una posible respuesta bien podría estar en la particular situación por la que atravesaba Espinosa desde los meses finales de 1571, cuando perdió la gracia real. Como la *Crónica* estaba aún sin publicar, el Cardenal pudo sugerir a López de Hoyos que incluyera en ella los últimos hechos gloriosos del Rey; a saber, el nacimiento de su ansiado heredero varón y la victoria de Lepanto. De esta manera la obra, en lugar de limitarse a narrar la llegada de Doña Ana, contaría al Mundo cómo la Entrada de Madrid en Noviembre de 1570 había dado inicio al cumplimiento del proyecto dinástico de Felipe II y a su triunfo político.

^ Por su parte, López de Hoyos también necesitaba congraciarse con Felipe II para poder conservar su Estudio, que se encontraba amenazado por las fundadas acusaciones de los jesuitas de que aquel lugar era un engaño, porque los que parecían muy doctos en realidad eran muy ignorantes.<sup>16</sup> Por eso, para conseguir su objetivo de obtener el «affecto real y remuneracion de principe a cerca de aquellos que en su servicio se deuelan, assi en la guerra como en la paz» (fol. 180 r.), no dudó en reiterarse autor de las inscripciones del arco dedicado a Felipe II, aunque reconoció la pobreza de su ingenio (fol.

16. Parece que los jesuitas estaban en lo cierto pues, el estudio de las fuentes empleadas por López de Hoyos para los preparativos de la Fiesta y la redacción de la *Crónica* lleva a concluir que éste copió de ellas literalmente las múltiples metáforas y el abundante juego de analogías empleados y que no conocía el griego, pese a afirmar que sí era así (cfr. JIMÉNEZ GARNICA, A., *et alii, op. cit.*, Madrid, Consejería de Educación, 1999, p. 70). Probablemente fue para defender la existencia de su institución por lo que en la *Crónica* intentó aparentar más erudición y conocimiento de lenguas de los que realmente tenía. Pese a todo, alcanzó entre sus contemporáneos enorme prestigio por su erudición e ingenio. Pedro de Cárdenas, caballero de la Orden de Santiago, le comparaba con Virgilio en un corto poema que decía:

«Si a Virgilio, el mantuano  
pueblo, y a Homero, el greciano  
tienen en tanto caudal,  
Madrid, do soys natural,  
también puede estar ufano».

Antes de que concluyera el año de 1572, la Compañía de Jesús consiguió poner escuelas de gramática y retórica en su Colegio, y López de Hoyos perdió su Estudio.

183 r.) y se excusó de que su «tosco estilo» pudiera deslucir la magestad de las excelsas dotes del ánimo real (fol. 182 r.).

Por todo ello, el Cardenal pudo pedir a Diego Gracián que colaborara con López de Hoyos, ya que ambos eran miembros de su propio círculo de intelectuales; lo que explicaría que en una colección particular de poemas latinos compuestos por aquél en honor de la familia real y del cardenal Espinosa<sup>17</sup> hubiera uno al infante Don Fernando y otro a Don Juan de Austria. Pero Gracián, finalmente, pudo preferir no entregarle su trabajo y los editó por separado. Él seguía disfrutando de la confianza del Rey, como lo prueba el que otro de sus muchos hijos, Antonio, hubiera sido nombrado secretario para asuntos latinos y traductor de lenguas en 1571<sup>18</sup> y, probablemente, no quiso verse involucrado en la delicada situación del Cardenal; por lo que prefirió publicar su colección por su cuenta.

No obstante, durante los tres meses anteriores a la llegada de doña Ana, mientras se hacían los preparativos, sí debieron haber cooperado ambos literatos con Alonso Sánchez Coello porque se pueden rastrear paralelismos entre fragmentos de la colección de Diego Gracián y las inscripciones de la Fiesta. Pero, si posteriormente el Secretario real decidió alejarse del círculo de Espinosa, es más que probable que López de Hoyos optara por eliminar su nombre de la *Crónica*. Por eso, cuando esta llegó a la imprenta y Juan Gracián se dio cuenta de la omisión del nombre de su padre, debió de obligar a López de Hoyos a incluir al final las poesías que se habían utilizado como base para componer las de la Entrada; y, además, a que añadiera que aquél conocía bien el latín y el griego, precisamente para dejar en evidencia que era López de Hoyos quien no dominaba, al menos, la segunda de las lenguas.

La nueva reina entró en Madrid, procedente de Fuencarral, probablemente por el puente de Segovia, e inició su recorrido por el Prado Viejo de San

17. *Versos que hizo el Sr. Diego Gracián á los retratos de Príncipes que tenía en su obrador Alonso Sánchez, pintor de S.M. en latín y romance*, Ms. 5572, BNM. En los ejemplares que se conservan no figura ni el año ni el lugar de edición. Para obtener mayor información véase: I. VELÁZQUEZ, «De obras impresas a manuscritos: unos poemas casi inéditos de Gracián de Alderete (B.N. Ms. 5572)», *Calamus renascens*, III (en prensa). Se trata de doce poemas que debieron ser escritos en fechas diferentes porque algunos, como el de la reina Isabel de Valois, fue utilizado por López de Hoyos para la ceremonia de sus exequias en 1568, y hay otros en honor del príncipe Fernando y Don Juan de Austria tras la victoria de Lepanto que no pudieron ser escritos antes de finales de 1571. De los dedicados a Carlos V, Felipe II y a Doña Ana, el Maestro tomó versos sueltos para los arcos.

18. Cfr. J.A. ESCUDERO, *Los secretarios de estado y de despacho*, 4 vols., vol. I, pp. 200-201 y III, p. 705.

Jerónimo. Allí se encontró con la imagen de Palas Atenea, diosa de los prados, figurada en un cuadro que se había erigido sobre un alto pedestal. Sencillos sonetos en el anverso y reverso advertían de la reciente reordenación del espacio y de su nuevo engalanamiento con hermosas fuentes. Se escribieron en castellano, lo que evidencia que iban dirigidos al grueso de la población.

Después de que Doña Ana contemplara una clásica naumaquia con gran aparato de fuego de artillería y de que recibiera un protocolario besamanos, inició el trayecto triunfal hacia el Alcázar. Neptuno y Baco fueron los encargados de abrirlo ante la primera puerta, la cual señalaba el umbral simbólico que la Reina debía de cruzar hacia su nuevo estado de casada. Ambos entablaron con ella un diálogo cerrado, alusivo al viaje real por mar y a la alegría de las bodas, gracias a dos dísticos latinos, escritos en los pedestales con graffía cursiva. Y, como quiera que el amplio espacio que quedaba delante de la puerta permitía que allí se diese cita el pueblo llano, se añadió una traducción versificada en castellano:

fol. 31 v.: Baco: (en minúscula cursiva)

*El agua amarga y salada  
en vino bolved Neptuno  
porque no aya triste alguno*

(y debajo iba este dístico latino)<sup>19</sup>

*qui dominaris aquis Deus hos conuiuia recumbe  
Ad thalamos Annae, uinaque redde mare.*

Neptuno: (en minúscula cursiva)

*Mi alegría ha sido tanta,  
con esta reina que vino  
que mis aguas ya son vino*

(y debajo iba el dístico latino)

*Bacche hos ad thalamos propero sponsamque marito  
Ecce Annam reducem ex aquore duco libens.*

19. Entre las poesías de Gracián de Alderete que figuran al final de la *Crónica* hay dos dísticos a ambas estatuas; pero, en este caso, no tienen similitud alguna con las que reproduce López de Hoyos.

López de Hoyos incluyó en su crónica la declaración a ambos dísticos, lo que carece de sentido si tenemos en cuenta el bilingüismo de los mensajes.

Una vez cruzada esta puerta, comenzó la exposición del programa real. El primer arco, «de la mayor máquina y magestad que hasta oy a ningún príncipe se ha fabricado» (fol. 32 v.), se emplazó a la entrada de la calle de San Jerónimo. En su anverso, de carácter honorífico y conmemorativo, se pretendía demostrar la supremacía de la dinastía Habsburgo y más concretamente de la rama española, que había recibido de los monarcas hispanos de la antigüedad la misión de combatir a infieles y herejes. Fue trazado por Pompeo Leoni, y Sánchez Coello se encargó de las imágenes que estaban acompañadas por veinticinco inscripciones, todas latinas, salvo dos bilingües del tercer piso. Su contenido pudo llegar a los no versados, gracias a las declaraciones en castellano de la *Crónica* en las que López de Hoyos también tradujo los términos geográficos latinos.

Las inscripciones que acompañaban en cartelas y pedestales a las imágenes de los reyes y emperadores, las de los cuadros históricos y las dos de los pedestales de los extremos se escribieron con mayúscula capital, abreviaturas clásicas, «letras muy bien compartidas» y, normalmente, destacando el tamaño del primer verso. Sus destinatarios eran la Reina y los miembros de las legaciones extranjeras. En el primer cuerpo había ocho «a la romana», de carácter votivo, que se dedicaron a las esculturas figuradas de Carlos V<sup>20</sup> y de su hermano Fernando I, a quienes se les vinculó con D. Pelayo y Fernando III en la idea de la lucha contra el infiel, para subrayar el hispanismo de los Habsburgo austriacos. Cada una de las imágenes iba acompañada de su co-

20. Ésta era la más larga en relación con la importancia del personaje y en ella se usaron las abreviaturas habituales tomadas de la tradición epigráfica latina. Decía (fol. 34 r.):

IMPER.CAES.CAROL.  
V.MAX.HISP:REX CATH.  
P:AVGV:GENTIVM  
ET EXTERNORUM  
BELLORVM HOSTIVM-  
QVE TERRA, MARIQVE  
VICTOR

La expresión *gentium externorum* podría interpretarse dentro del contexto nacionalista de tradición neogótica expresado en esta faz del arco, y tendría como referente el tercer Concilio de Toledo (a.589) donde, mediante esta misma expresión y, después de abjurar públicamente del arrianismo, el rey Recaredo defendió la existencia de una sola *gens* supraétnica que tenía en Jesucristo

rrespondiente cuadro histórico, que se explicaba con dísticos populares latinos. Curiosamente, López de Hoyos consideró que estos eran fáciles de traducir y no incluyó declaración alguna en lengua vernácula en la *Crónica*.

En el segundo cuerpo se pusieron otras ocho inscripciones con idénticas características a las del primero, dedicadas a Rodolfo I, fundador de la Dinastía, y a Fernando V el Católico, también acompañados de sus respectivas escenas históricas. El empleo del impersonal «se puso» subraya la idea vista de que, probablemente, López de Hoyos no fuera autor de ninguna de las inscripciones votivas de este arco, ni tampoco de ninguna otra del mismo género, dedicadas a figuras reales, que se pusieron en el recorrido triunfal. Su confección, como la de las imágenes verdaderas de todos los personajes reales, debió de confiarse a alguien más próximo al Rey.

En los pedestales, además de las dos citas bíblicas de los extremos alusivas a la belleza de la Reina,<sup>21</sup> nuestro autor le dedicó otros seis poemas tetrástilos latinos sáficos y adónicos, sin ninguna intención votiva, historizante o heroizante, pero que enfatizaban el carácter clásico de las inscripciones. Su ritmo blando y pausado propició que la Reina se detuviera a leerlos y diera pie a que su caballero mayor, el conde Ladrón de Guevara, le explicara las imágenes dinásticas e históricas de esa cara. La graña cursiva permitió que también pudieran leerlos los nobles y hombres cultivados de los reinos hispánicos. López de Hoyos no incluyó de ellos traducción en la *Crónica*.

Los dos únicos mensajes bilingües de toda esa faz, se alojaban en el tercer cuerpo, desde donde se podían leer a distancia y desde las ventanas que asomaban a la calle. Eran dos dísticos castellanos en cursiva que acompañaban, a la derecha, a la Justicia y al salmo XXVII, 7 y, a la izquierda, a la Fortaleza y a la cita Éxodo XV,2. Estaban destinados a la mayoría de los súbditos, desconocedores del latín, pero a quienes, tras las últimas convulsiones políticas, convenía recordar dos de las virtudes propias del buen gobernante. Del

---

su único vínculo de filiación. De esta manera el Rey concluyó los esfuerzos de su padre, Leovigildo, para someter a su autoridad a los diferentes grupos que vivían en su reino, con independencia de la *gens* a la que pertenecieran (cfr. las ideas de J. FONTAINE, M. DÍAZ y DÍAZ y J. ORLANDIS vertidas en las *Actas del Concilio III de Toledo, XIV Centenario 589-1989*, 1991). Felipe II, con idéntico propósito que su antecesor visigodo, empleó esta frase para dar continuidad al proyecto paterno de lograr la *Universitas Christiana*.

21. Cfr. n. 12.

uso de la expresión «pusimos» podemos deducir que López de Hoyos debió de buscar las citas bíblicas y hacer los dísticos.<sup>22</sup>

Así mismo debió de participar en la confección de la inscripción del frontispicio, que estaba dedicada al triunfo de España, y en la larga dedicatoria central al nuevo matrimonio, de diecinueve versos, que se escribió con cifras romanas y capitales cuadradas dentro de una cartela con molduras doradas y cintas azules para representar «la antigüedad de las inscripciones de los arcos de los Emperadores» (fol. 53 r. y 54 v.).

En el tránsito al reverso del arco una alegoría de la Ciudad y otra de su Genio comunicaban a la Reina, en latín y grafía cursiva, que todos esperaban de ella la llegada del ansiado heredero.<sup>23</sup> Se da la circunstancia de que Gracián de Alderete había escrito a la primera de las imágenes una larga poesía en dísticos, que conocemos porque forma parte del apéndice final de la *Crónica*; y que, pese a ser de mayor calidad, fue pospuesta por otra letra en cuya redacción participó el maestro madrileño. El caso es idéntico al ocurrido con las estatuas de Neptuno y Baco.

Todas las inscripciones del reverso se escribieron en latín, con grafía capital y cursiva porque su principal destinataria era Doña Ana. Formaban un conjunto de veinticinco, dispuestas con un ritmo diferente a las del anverso.

22. También Diego Gracián hizo otra composición de cuatro versos a la Justicia, que figura al final de la *Crónica*.

23. Decía Madrid (fol. 60 v. y 61 r.):

VRSARIA

*Vrsaria ecce tibi toto cum pectore traddo  
Me, Regina, fores claude, aperique meas.  
Accipe cor septum stellis, insignia certe  
Haec sunt nostra, quibus nunc ego ad astra uehor*

y el texto del Genio rezaba (fol. 62 r. y v.):

GENIVS

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

Es probable que López de Hoyos tomara la referencia de esta figura del Genio del humanista Iulianus Aurelius Lessigniensi, en cuya obra *De cognominibus deorum gentiles libri 3* tiene un capítulo dedicado a él, donde cita al autor latino del s. III, Censorio. Sin embargo, López de Hoyos omitió su verdadera referencia bibliográfica, y aportó el toque erudito citando a Censorio («como Censorio dice», fol. 61 v.) como su fuente original.

Había cuatro en los pedestales, doce en el primer cuerpo, seis en el segundo y tres más en el ático; generalmente de tres, cuatro y cinco versos, cuya función era aclarar el contenido críptico de un conjunto de emblemas, jeroglíficos y alegorías, que habían sido pintados por Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina sobre modelos proporcionados por López de Hoyos. Los tres debieron de trabajar estrechamente porque, en la exposición de esta cara, el humanista madrileño emplea continuamente las expresiones «pintamos», «fingimos» y «pusimos».

El propósito de esta faz era sugerir a la Reina un perfil moral en el que, además del *leitmotiv* de la Clemencia, figuraban la Alegría, la Fertilidad y Fecundidad, la Liberalidad, la Generosidad, el Regocijo, la Concordia,<sup>24</sup> la Fidelidad, la Felicidad y la Fortuna; un modelo que parece que ella ya había hecho propio y había expuesto al público a lo largo de su viaje por tierras hispanas.<sup>25</sup>

En los pedestales había cuatro inscripciones dedicatorias, únicas escritas «a imitación de los romanos»,<sup>26</sup> en las que se dejaba constancia de que el arco había sido financiado por el Senado y el pueblo madrileños. Como serían la Reina, los miembros de la Corte y de las legaciones extranjeras quiénes las leerían a su paso, no debió de considerarse oportuno que fueran acompañadas de traducción. Solo éstas y las dos del primer cuerpo que acompañaban las imágenes de Pan y Ceres, y que incluían un primer verso latino en

24. Doña Ana hizo de esta virtud, aplicada en el matrimonio, su propia divisa personal, y, como tal, figuró en su emblema (Cfr. ANTONIO CERVERA DE LA TORRE, *De felici excessu Philippi II Austriae Hispaniarum regis libri III sive de rebus memorabilium quae in eius morte acciderunt testimonium authenticum*, Friburgi Brisgoise, Apud Iosephum Langium, 1609).

25. Así parece confirmarlo el hecho de que, sobre el joyero que la Reina trajo entre las pertenencias de su ajuar, y que después sería conocido en el Monasterio de las Descalzas Reales como la arqueta de San Víctor, figuraran las alegorías de la *Doctrina*, la *Fortitudo*, la *Probitas*, la *Laetitia*, la *Fortuna*, la *Templantia*, la *Potentia*, la *Iustitia*, la *Prudentia*, la *Inmortalitas*, la *Spes*, la *Fides*, la *Mansuetudo* y la *Cognitio*.

26. La del pedestal central derecho rezaba (fol. 100 v.): D.A.R.V.I.V.R./ S.P.Q.M./ D.D.D. (*Dominae Annae Reginae uenienti in Urbem Senatus Populusque Mantuanus donum dignum dicauit*); y la del central izquierdo (fol. 101 r.): AV.A.R.HI.S.P.Q.M./ M.D.E. (*Augustae Annae Reginae Hispaniarum, Senatus, Populusque Mantuanus, monumentum dignum erexit*); mientras que en el pedestal lateral derecho (fol. 101 r.) se volvía a hacer alusión a la misión histórica de los Habsburgo y se leía: TVR.R.E.HAE.PERF./ R.F.F.F. (*Turcarum regnum et haeticorum perfidia ruent, ferro, flama, fame*); y en el del lateral izquierdo se recordaba la condición de esposa del rey que Doña Ana acababa de adquirir (fol. 101 v.): B.M.R.A.AVG.PHI./ VC.S.P.Q.M.P./ S.H.F.C. (*Benemerenti reginae Annae Augustae, Philippi uxori, senatus populusque Mantuanus propriis sumptibus hoc faciendum curauit*).

letra capital, conferían a esta cara algo del pretendido aspecto romano; con la salvedad de que estas dos últimas también llevaban debajo la traducción castellana, además de un dístico latino.<sup>27</sup>

Aunque en la *Crónica* López de Hoyos no concedió la misma atención a la tipografía de estos versos que a los del anverso, nos da a entender que él fue autor de todos. Además, para describir y justificar las imágenes, intentó sorprender al lector con una erudición desbordante y largas y desordenadas explicaciones que transcribió casi literalmente de Piero Valeriano.

La segunda fábrica, que el autor llama arco pero que era en realidad una puerta «perpétua» de argamasa y ladrillo de orden rústico, se alzó junto al monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. Allí se pretendía destacar que el Imperio de Felipe II era superior al de los Romanos porque se le había incorporado el Nuevo Mundo. Por ello, sus destinatarios serían principalmente la Reina y las legaciones extranjeras. Dada su naturaleza, las inscripciones se hicieron en latín y con tipografía cursiva, salvo el primer verso donde se emplearon las letras capitales.

En cada una de las caras había dos largas inscripciones cuyo autor parece que pudo ser López de Hoyos. Las del anverso, que medían quince y trece versos cada una, acompañaban a las alegorías de Hispania<sup>28</sup> y el *Orbis Nouus*

27. La de Pan, que estaba tomada de Virg. *Egl.* II, 32-3 decía (fol. 65 r.):

LAETITIA ORBIS  
*A la alegría del mundo*  
*Pan Deus arcadiae laetus uenit, atque Hymaeneos*  
*Exilarat plectris suauibus, et calamis.*

Mientras que la de Ceres (fol. 67 r.), que no se indica que se tomara de ningún clásico, rezaba:

CERERI OVANTI  
*A Ceres regozijada.*  
*Fundit flaua Ceres flores, et spicea sarta*  
*Coniugis in thalamo, connubioque nouae.*

La imagen de Ceres se recoge en una *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (LVIII). Sin embargo, es posible que, en esta ocasión, la fuente del matritense fuera Lucio Anco Cornuto (s. I d.C.) quien, en su *De natura deorum*, describe primero a Pan y luego a Ceres, siguiendo el mismo orden expositivo que aparece en la iconografía de este arco.

28. De nuevo volvemos a encontrar aquí la referencia al «tiempo de los godos» (fol. 106 r.) al aludir a la indumentaria que llevaba la alegoría de Hispania, «con aquel ornato y lozanía gótica» (fol. 106 v.) que le prestaban una celada, unas grebas, peto, espaldar y una espada antigua, todo lo cual nos remite mas bien al equipo ofensivo y defensivo que llevaba un soldado de infantería romano.



y explicaban los nuevos dominios de la Reina. Aquí vuelve a repetirse la circunstancia de que Gracián de Alderete había compuesto un dístico a la estatua de «España con las armas y dardos en la una mano, y en la otra las miesses que ofrece a la reyna N.S.», que López de Hoyos desechó por otra letra más larga. Probablemente lo hizo buscando el paralelismo con la que él puso a la imagen Nuevo Mundo, por la que debió recibir críticas porque, más adelante (119v.), aclara: «este orden de aver puesto los reinos como se ha declarado fue sólo tener atención a la commodidad del compartimiento... porque no ignoramos el orden de su sitio y tiempo en que se descubrieron».

Las dos inscripciones del reverso tenían carácter votivo. A pesar de ello, López de Hoyos se encargó de su redacción porque no estaban dedicadas a personajes reales. Medían dieciséis y dieciocho versos, respectivamente, y se escribieron con capital cuadrada y algunas abreviaturas clásicas en el último verso.

El último arco, de orden dórico, se situó en medio de la calle Mayor. Su fábrica fue obra de Leoni, Sánchez Coello y Diego de Urbina, que lo concibieron con un solo vano y de proporciones más reducidas que el primero, aunque imitando la articulación decorativa de aquél. López de Hoyos fue el creador del complicado programa iconográfico de ambas caras y compuso las letras y los versos de los emblemas, a excepción de la única inscripción dedicatoria, a Felipe II, que iba colocada sobre el tránsito del anverso. Ésta era «a imitación de la magestad antigua romana, con su moldura dorada, las letras bien formadas y con singular compartimento y puntuación» (v. 145 r.) y rezaba

D. PHILIPPO  
SECUNDO OPT.  
MAX.P.P.P.BE  
NEFICO, AC SER-  
VATORI S.P.Q.  
MANTVANVS  
H.P.D.Q.

Como el mensaje del anverso iba destinado a un público culto, todas las inscripciones se escribieron en latín, aunque tuvieron su correspondiente declaración en la *Crónica*.

En el primer cuerpo las alegorías y emblemas de la Religión, la Clemencia, la Prudencia y la Justicia conformaban un *speculum* con «algunas de las muchas grandes y heroicas virtudes que resplandescen en la magestad del rey don Philippe Segundo» (124r.), nuevo modelo de Príncipe y prototipo del Monarca humanista cristiano en quien se daban cita virtudes morales y políticas —las armas y las letras—, que trascenderían en el tiempo gracias a su futura descendencia.<sup>29</sup> La erudición desplegada es esta cara tenía la misión de persuadir a las legaciones extranjeras con los argumentos reales y, en concreto, a los nobles de los Países Bajos, cuyas recientes insurrecciones contra el gobierno del Duque de Alba habían culminado en los públicos y ejemplares ajusticiamientos de los duques de Egmont y Hornes, que se alejaban notoriamente de ideales tan civilizados.

Las imágenes fingían hablar mediante cuatro inscripciones latinas, escritas con graña capital, que estaban acompañadas de versos latinos dísticos y retrástilos en cursiva. Sobre el emblema de la Religión, y acompañando a un jeroglífico con la imagen del delfín subido encima de un buey que representaba la Prudencia (fol. 141 v.), el Maestro reprodujo el lema del Rey *festina lente* («apresúrate despacio») que recoge Piero Valeriano (*Hier.* XXVII) tomándolo, a su vez, de la adaptación latina que hizo Horacio del original griego *speûde bradeós*.<sup>30</sup> Una vez más resulta sorprendente que López de Hoyos no

29. En la época se escribieron diferentes tratados políticos sobre el ejercicio del poder y la posición del príncipe. Todos coincidían en que el gobierno del Rey, como representante de Dios en la Tierra, tenía que estar cimentado sobre la ética cristiana y, por tanto, el Rey debía luchar por la Justicia y la Paz; debía procurar el bienestar de sus súbditos y tratarlos con clemencia. Felipe II estaba convencido de que había recibido la misión divina de preservar la fe católica y de gobernar justa y honestamente a sus súbditos.

30. CONSILII MATVRITATI

*Festina lente si uis finire laborem*

*Quae properant multum praecipitata ruunt.*

Esta concisa expresión resumía la filosofía global de la vida tal y como la entendía Felipe II. El emperador Augusto había sido el primero en asumirla como divisa y durante el Renacimiento se convirtió en una de las máximas preferidas. Fue explicada por Erasmo en sus *Adagia* (II, i, 1) (cfr. E. WIND, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza Edit., 1998, p. 102). López de Hoyos valoraba positivamente la obra de Erasmo de Rotterdam y, aunque probablemente no la tendría a mano después de su inclusión en el *Índice* del inquisidor Valdés en 1559, siempre que pudo citó de memoria fragmentos suyos. Ya se había aventurado a hacerlo en la *Relación* de las exequias de Isabel de Valois, libro que agradó a Felipe II; lo que, sin duda, le animó a repetir su osadía en esta otra *Relación*. También Diego Gracián de Alderete era partidario de la obra de Erasmo.

encontrara acomodo a los poemas escritos por Gracián de Alderete a la Justicia y la Religión,<sup>31</sup> para los cuales éste autor partió del otro inédito a Felipe II del manuscrito BN 5572.

En el segundo cuerpo se veía en el centro la imagen verista del Rey sedente, «armado y rogado a la antigua» (115v.)<sup>32</sup> que había pintado Leoni. López de Hoyos le añadió una inscripción, dentro de una tarjeta azul y escrita en letras de oro, que nada tiene que ver con los versos dedicados por Gracián a Felipe II. En el lado derecho, la imagen real estaba asociada con la de Apolo-Febo, junto a la alegoría de la Templanza y a una pintura de la defensa y triunfo de la Iglesia; mientras que en el lado izquierdo, lo estaba con Marte, la virtud de la Prudencia y una pintura de la defensa de la isla de Malta. López de Hoyos se encargó personalmente de la explicación de cada una de estas difíciles imágenes, como lo demuestra el uso de expresiones tales como «comprehendimos», «fingimos», «aquí pusimos esta letra»; y utilizó para ello siete inscripciones con versos dísticos, tetrástilos y octástilos, que se escribieron con letra capital aunque sin muchas abreviaturas.

En el ático había un sólo poema tetrástilo latino, que se tomó del Deuteronomio (XXXII, 11-12).

En el reverso sorprende el aparente caos expositivo. Esta cara se empleó para representar el triunfo del feliz matrimonio, pero López de Hoyos comienza con la explicación de un cuadro del segundo cuerpo que narraba la escena de la bodas y que coincidía espacialmente con la imagen de bulto de Felipe II del anverso. Probablemente lo hizo intencionadamente pues, con el verso *ACCEPIT VXOREM AN-/ NAM DE TRIBV SVA* tomado del Libro de Tobías (I, 9) y escrito en letra capital, al que seguía un dístico en cursiva (*Vt quondam Thobias Caroli sic filius Annam/ Vxorem duxit stirpe tribuque sua*), lo que pretendía era resaltar el paralelismo entre el veterotestamentario Tobit (Tobías) y el neotestamentario Felipe II. No sólo por el hecho de haber sido, ambos, hombres justos y permanentemente fieles a la ley de Dios; sino también, porque habían tomado sus esposas —cuyo nombre, por cierto, era idéntico— de familias elegidas por Él.

31. El dístico a Religión del Rey está copiado, casi literalmente, del tercer dístico del poema dedicado a Felipe II (ms. BN 5572). Para todo ello cfr. VELÁZQUEZ, «De obras impresas a manuscritos».

32. La descripción de esta imagen nos trae a la memoria la efígie del Rey pintada por Lucas de Heere, en 1559, en la *Visita de la reina de Saba al rey Salomón*, que se conserva en la catedral de San Bavón de Gante.

En esta cara, como el mensaje iba dirigido al «docto y político cortesano» (190r.) «medianamente leído» (187v.), López de Hoyos sólo empleó el latín en las diez *declaraciones* que se repartieron por igual entre el primer cuerpo y el segundo. Eran poemas cuyos dos primeros versos estaban escritos en capital cuadrada y los cuatro últimos, en minúscula cursiva. Las del primer cuerpo acompañaban a los emblemas y *hieroglyphica* de la Grandeza (*amplitudo*), la Esplendidez (*industria*) y la Gloria (*magnificentia*) reales, con las que se hacía alusión a «los sumptuosos gastos, la maravillosa fábrica, el superbo edificio, y la exquisita traça del templo de Sant Lorenço en el Escorial» (193 r.). Todas ellas eran virtudes específicamente renacentistas, del rey Felipe.

Éstas se completaban en el segundo cuerpo con las de la Fama, la Fidelidad, la Obediencia, el Silencio y la Esperanza que se explicaban, en latín y capital cuadrada, con cuatro inscripciones cuyo contenido nuestro autor tomó de diversos pasajes de la Biblia. Un quinto poema de cinco versos, escritos en capital cuadrada y sin abreviaturas, prometía a los súbditos que, gracias a su práctica por el Rey, pronto se volvería a la Edad de Oro (fol. 195 v.) y que la Liga de príncipes cristianos, que se enfrentaría a «los enemigos de nuestra sancta fe cathólica» (fol. 203 v.), obtendría una próxima victoria.

En el tránsito López de Hoyos puso cuatro inscripciones latinas que explicaban las virtudes morales propias del gobernante cristiano (la Misericordia, la Verdad absoluta, la Clemencia y la Piedad). Las primeras de los lados izquierdo y derecho, que estaban escritas en capital cuadrada y sin abreviaturas, las tomó del libro de los *Proverbios*, y las metió en sendas «tarjetas bien formadas».

Finalmente, repitió en los pedestales el modelo que había seguido en el primer arco y los decoró con dos tetrástilos sáficos latinos en cursiva que, una vez más, aludían a la hermosura y virtudes de la recién llegada. Así mismo concluyó el elitista mensaje iconográfico y epigráfico desarrollado en las dos caras, con un espectáculo musical que simulaba el Parnaso.

La primera parte del recorrido finalizaba en la Puerta de Guadalajara,<sup>33</sup> último arco triunfal permanente que había sido levantado por Carlos V en

33. La puerta se actualizó estéricamente para la ocasión y se ensanchó su paso. En este punto la narración de López de Hoyos incluye la reproducción de una antigua inscripción, ya entonces inexistente, que antiguamente adornaba la Puerta Cerrada. Aunque el erudito madrileño no había

1542. A partir de aquí la arquitectura cedió el sitio a la escultura, más fácil de adaptar a los espacios estrechos e irregulares de la trama urbana, por donde el pueblo llano se movería libremente una vez concluidas las celebraciones. En este segundo tramo parece que la actuación de López de Hoyos como inspirador del programa iconográfico se redujo notablemente; no así su función como creador de muchos de los mensajes epigráficos a los que prestó cuidado especial en la *Crónica* mediante la exposición ordenada de la tipología, el idioma, el tipo de los versos y su contenido.

En la Plaza del Salvador, sede de los locales del Concejo, «se pusieron» un grupo de cuatro esculturas efímeras y «representóse» el Juicio de Paris, una «poesía tan familiar y conocida» (224 r.) que podía ser comprendida por todas las personas que deambularan entre ellas. De la lectura de la *Crónica* se puede deducir que no estaban colocadas en línea recta; por lo que, dependiendo de si se encontraban en medio del paso o apoyadas contra la pared, sus grandes pedestales (de 5 x 10 pies) podían recoger inscripciones en tres o cuatro de sus caras. Así, la de Juno, una obra de Lucas de Mithata, y la de Minerva, tenían sólo tres, porque estaban retranquedas hacia los edificios municipales; mientras que las de Venus y Paris, que estaban en medio de la plaza, dialogaban entre sí y tenían inscripciones en los cuatro lados de sus pedestales. Con estas poesías se entablaba un diálogo abierto entre ellas y con la homenajeadas.

También aquí comprobamos cómo el uso de la lengua y de la tipología gráfica variaba en función de quiénes fueran los principales destinatarios del mensaje. De modo que, se escribieron en latín y letra cursiva las inscripciones que debería leer el cortejo cuando pasara en procesión por el medio de las estatuas. Por eso López de Hoyos les añadió la declaración en la *Crónica*. Por el contrario, las seis que se repartía por las caras laterales y que leerían más despacio el resto de los asistentes, recogían sonetos castellanos escritos en cursiva.

El resultado fue «un maravilloso espectáculo» (p. 241 v.), de finalidad moralizante, ya que se alteró la conclusión del Juicio al hacer que Paris, desde el anverso de su pedestal, recordara a Doña Ana, con un largo epigrama latino, que ella era la ganadora de la particular disputa entre las diosas por

---

sido obviamente su autor, decidió incluirla porque se mencionaba a los griegos como los constructores de las primeras murallas de Madrid por lo que, aunque el lugar se encontraba fuera del recorrido festivo, era el justificante de la necesaria antigüedad de la ciudad.

aventajarlas en cualidades y ser la más hermosa de la Casa de Austria. López de Hoyos hizo esta poesía (fol. 227 r.),<sup>34</sup> cuya larga extensión probablemente condicionó el tamaño de los otros tres basamentos. El reverso del pedestal de París ofrecía la traducción castellana a los desconocedores de la lengua culta.

Así mismo el latín fue la lengua elegida para los dísticos de las tres caras anteriores de los pedestales de Juno, Venus y Minerva, desde donde la primera se comparaba en su realeza con Doña Ana (fol. 230 r.); la diosa de la belleza se admiraba de la de la Reina (fol. 234 v.); y Minerva le pronosticaba felicidad (fol. 241 r.). Sin embargo, López de Hoyos no debió ser autor de los sonetos castellanos escritos en cursiva sobre los dos laterales del pedestal de París. Desde uno de ellos, el joven advertía a las tres diosas que ninguna recibiría la manzana. Venus la reclamaba con cinco versos castellanos desde la cara posterior del suyo; y el joven, desde el otro lado de su alto pedestal, se la negaba con otros cinco de rima idéntica mientras tendía el fruto de la discordia a Doña Ana.

Las inscripciones votivas de esta parte del recorrido quedaron alojadas en los pedestales de Juno, Venus y Minerva. Se trataba de dísticos escritos bajo la forma romana abreviada, que tenían la misión de informar a los más cultos, acostumbrados a leer epigraffa latina, que la estatua de Juno había sido encargada por la propia Reina; la de Venus, por el pueblo y el Senado de Madrid; y la de Minerva por el Concejo que aquí aparece bajo la antigua denominación latina de *decuriones*. Como se trataba de inscripciones votivas tampoco en esta ocasión fueron redactadas por López de Hoyos. Sí hizo, en cambio, tres cortos versos castellanos, en cursiva, de contenido despectivo e intención moralizante que se pusieron en los laterales izquierdos de los pedestales de Juno (fol. 232 r.), Venus (fol. 235 r.) y Minerva (fol. 241 v.).

La última de las maquinarias efímeras que jalonaban el itinerario triunfal era una escultura colosal de cincuenta y dos pies de alto. Representaba a Atlas sosteniendo el globo del cielo como evocación alegórica del rey Felipe II, a quien su padre había depositado la pesada carga del gobierno cuando decidió abdicar en 1556. Se levantaba en la pequeña plaza de la Iglesia Mayor de Santa María de la Almudena donde, por expreso deseo real, ese mismo año

34. Gracián de Alderete también había compuesto un poema latino «a Paris Juez», y tres más a Minerva, Venus y Juno que, como los demás, López de Hoyos tampoco usó, aunque los incluyera al final de la *Crónica*.

de 1570 se había tirado su primitivo arco. Aunque según López de Hoyos quedó un paso «muy claro, espacioso y desenfadado», como las dimensiones del lugar eran muy reducidas y la simbología de esta imagen no daba pie a la participación activa de los asistentes, probablemente se orilló para no entorpecer demasiado el tráfico. Por eso, él puso una única inscripción en el anverso de su pedestal que, lógicamente, se redactó en latín.

Se trataba de un epigrama escrito en cursiva,<sup>35</sup> en cuyo primer verso, reproducido con capital cuadrada, le leía

FOELICITATI PHILIPPI

como glorioso colofón del recorrido en el que la imagen gráfica, la palabra escrita y la música habían transmitido a la joven Archiduquesa la idea de que su nuevo matrimonio anunciaba a los reinos hispánicos la llegada de una segunda Edad de Oro feliz, en la que la Dinastía se perpetuaría y definitivamente triunfaría la Fe verdadera como expresión del nuevo humanismo de raíz cristiana. Con este poema, López de Hoyos culminaba su participación en la confección del programa iconográfico de la Fiesta y al desechar, una vez más, el que había redactado el secretario real Gracián, se sacaba la espina de no estar lo suficientemente próximo al Rey como para haber podido ser él quien escribiera las dedicatorias a las imágenes de los miembros de la Dinastía.

35. Una vez más López de Hoyos no usó el poema latino de cuatro versos que Gracián de Alderete compuso a «Atlas que sostiene el cielo como el Rey nuestro señor sostiene la tierra, con la fe y con las armas».