

La escritura del tránsito: los emblemas verbales de Tejada Páez a la muerte de Felipe II¹

JOSÉ LARA GARRIDO
Universidad de Málaga
jlara@uma.es

Título: La escritura del tránsito: los emblemas verbales de Tejada Páez a la muerte de Felipe II.

Resumen: Desde el concepto de *emblemas verbales* se explica exhaustivamente el conjunto de tres composiciones de Agustín de Tejada Páez, recogidas en la *Poética silva*, que fueron destinadas a dar cuerpo verbal a un aparato ceremonial simbolizador de la muerte de Felipe II. Acudiendo a un amplísimo aparato bibliográfico, que no deja atrás ninguna aportación esencial sobre los rituales funerarios y los valores emblemáticos de aquel tiempo empleados en las piras exequiales, se configura un modelo explicativo donde los poemas sintetizan el uso social de las imágenes y su poder cualificador. Se establece, así, un juego de equivalencias entre cada imagen emblemática y sus valores con un sentido de identidades simbólicas. La dicción en lo icónico-verbal se multiplica en juego plural de lo icónico-visual, de forma que palabra y mirada se superponen, entrañando un marco de visiones que exponen la suprema entidad especulativa de los versos.

Palabras clave: Tejada Páez, Emblema verbal, Símbolos funerarios, Alegorías óptico-imaginísticas, Descripciones pseudoemblemáticas, Exequias regidas.

Fecha de recepción: 25/9/2022.

Fecha de aceptación: 14/11/2022.

Title: The Writing of Transit: The Verbal Emblems of Tejada Páez on the Death of Philip II.

Abstract: From the concept of *verbal emblems* the set of three compositions by Agustín de Tejada Páez, collected in *Poética silva*, which was intended to give verbal body to a symbolic ceremonial device of the death of Philip II, are exhaustively explained. Going to a vast bibliographical apparatus, which does not leave behind any essential contribution on the funerary rituals and the emblematic values of that time used in the funeral pyres, an explanatory model is configured where the poems synthesize the social use of images and their qualifying power. Thus, a set of equivalences is established between each emblematic image and its values with a sense of symbolic identities. The diction in the iconic-verbal is multiplied in the plural game of the iconic-visual, in such a way that word and gaze overlap, entailing a framework of visions that expose the supreme speculative entity of the verses.

Key Words: Tejada Páez, Verbal Emblem, Funerary Symbols, Optical-Imaginistic Allegories, Pseudo-Emblem Descriptions, Regulated Funerals.

Date of Receipt: 25/9/2022.

Date of Approval: 14/11/2022.

1 Este artículo se adscribe al grupo de investigación “Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones” (HUM-233), vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la profesora María Belén Molina Huete.

En la llamada *historia conceptual* o de los *conceptos* la ruptura entre la historia acontecida (*Geschichte*) y la ciencia histórica establece como categoría trascendental una integración de perspectivas, donde, bajo lo que aparentemente es una redundancia, se integra “una escala cambiante de posibles experiencias: espacio de acción y proceso, progreso y desarrollo, fundación de sentido y destino, acontecimiento y hecho”². Proceder al aislamiento exacto de poemas que fueron escritos como representaciones complejas, articuladas a partir de un aparato ceremonial cuyo destino era no tanto persuadir cuanto magnificar series concatenadas de verdades y axiomas como “acontecimientos” con fundamentación inexorable, supone, en principio, ir más allá de “la irresoluble cuestión estética de poesía y creencia”, para internarse desde ese *punto dolens* en que “poesía y creencia deambulan, juntas y separadas, en un vacío cosmológico marcado por los límites de la verdad y su significado. [...] Poesía y creencia son modos antitéticos de conocimiento, pero comparten la peculiaridad de ocupar un lugar *entre* la verdad y el significado, mientras se trate, al mismo tiempo, de alguna alienación de la verdad y del significado”³.

-
- 2 Antonio Gómez Ramos, “Koselleck y la Begriffschichte. Cuando el lenguaje se corta con la historia”, en Reinhart Koselleck, *historia/Historia*, Madrid, Trotta, 2016, pp. 9, 21 y 150. Véanse las aplicaciones de Hans Balting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores, 2002, e *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la historia del arte*, Madrid, Akal, 2009. El talento del crítico “requiere de una habilidad tan caprichosa como la imaginación [...]. Se interna en los problemas no solo como si fuera el primero que lo hace con un juicio maduro, sino que parece comprometido a no regresar hasta haber encontrado una solución satisfactoria [...]. Casi podemos palpar la sentida responsabilidad con la que aborda su trabajo, convencido de que siempre hay algo importante en juego” (Gonzalo Torné, “Prólogo”, en *Ensayos literarios*, Samuel Johnson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pp. 20-21).
 - 3 Harold Bloom, *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 14 y 20. Es preciso atender a las *tesis de la filosofía de la historia* de Walter Benjamin acerca de cómo “articular históricamente el pasado”, cuya verdadera imagen “pasa súbitamente [...]. Solo en la imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, selección y trad. H. A. Murena, Madrid, El Cuenco de Plata, 2020, pp. 60-63). En cuanto a lo que llama “la comprensión del significado filogenético de la facultad mimética”, hay que reconocer que ha variado profundamente el concepto de semejanza: “El ámbito vital que en un tiempo se aparecía como gobernado por la ley de la semejanza era considerablemente más amplio: tal ley gobernaba tanto en el microcosmos

D. Freedberg insistió oportunamente en la “resonancia de los lugares comunes” que “reaparecen repetidamente porque encarnan respuestas fundamentales”, y darles expresión como *topoi* es una manera sutil y cómoda de reconocer su existencia. El “historiador de la respuesta” ordena los textos, por convencionales que sean, “junto a las pruebas que haya reunido sobre el uso y la función social de las imágenes”. Obtiene así una respuesta a la obra de arte como metáfora, pero como metáfora completamente enraizada en la experiencia, descubriendo cómo las verdades se basan en el *topos* y el cliché en una teoría sostenida en imágenes, donde las “formas de elevación van del plano material al mental, del objeto circunscrito a aquello cuyos límites son incircunscribibles”⁴.

Mentalidad e ideología se relacionan en estructuras intangibles y arraigadas, con “la autonomía de una aventura mental colectiva” que obedece a ritmos y causalidades propias para las que, a la vez, el testimonio literario es pertinente y ambiguo. En este sentido, resulta ejemplar la historia de la muerte, que viene a ser, de hecho, “la historia de toda una serie de estrategias, de enmascaramientos, de fintas, pero también de producciones de lo imaginario colectivo”. La iconografía y la historia de las mentalidades nos indican que “no basta con describir, pero tampoco con contar para comprender”, y en su hermetismo interviene “la presencia de estratificaciones múltiples de expresiones de sensibilidad que se superponen sin excluirse”. Así ocurre, ejemplarmente, con la “la muerte vivida” como “la red de gestos y ritos que acompañan el recorrido de la última enfermedad, a la agonía, a la tumba y al más allá [...], dando al último pasaje (funerales, sepultura y duelo) una estructura en la que se revela tanto una situación como, más a menudo, una estratificación de sistemas ensamblados”⁵.

como en el macrocosmos. Pero esas correspondencias naturales conquistan todo su peso cuando se sabe que son en su totalidad estimulantes y reactivos de la facultad mimética que responde a ellas en el hombre” (pp. 149-150). Véase una ejemplar aplicación de las tesis de Benjamin en Patrick Harpur, *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*, Girona, Atalanta, 2010. También desde otros supuestos, María Tausiet, *Alegorías: imagen y discurso en la España moderna*, Madrid, CSIC, 2014, y Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada del Cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2014.

- 4 David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 70-73 y 196.
- 5 Michel Vovelle, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985, pp. 36-50 y

Dentro de ese “culto teatral y simbólico de los muertos no canonizados” como “contrasentido de una cultura preciosista, concebida para pocos pero que se convierte en un instrumento de persuasión y de publicidad [...], arte que nunca comprenderemos si olvidamos que en la época de su eclosión formó parte de todo un conjunto gestual, teatral, simbólico, enigmático”⁶, F. Bouza ha descrito detalladamente cómo Felipe II orquestó la conformación de su propia imagen

a lo largo de toda su vida, también, por supuesto, en ese último trance de la muerte [...]. Siempre se mostró muy atento a las variables circunstancias de tiempo y lugar en los que pudiera tener que presentarse, así como a la condición de las personas ante las que debiera hacerlo [...]. A esa mezcla de realidad y recepción de las imágenes regias es a lo que los estudiosos de la figura monárquica suelen referirse cuando hablan de la *construcción de la majestad real*. Sin lugar a duda, el primero en saber que la imagen regia era una construcción hecha de gestos y escenarios en larga sucesión no fue otro que Felipe II, en esto consumado actor de sí mismo [...]. En el caso de una monarquía como la de Felipe II también cabría decir que para poder mantenerse como tal era preciso que pudiera ser perceptible, reconocible, en suma, hacerse *sensible* en signos externos.

La “retórica de la imagen real” obedecía a una teoría de la representación de la vida regia que exaltara al rey fallecido, para lo cual debían “pintarse aquellos hechos que pudieran considerarse resumen, expresión o signo de sus virtudes”. La relación establecida se basaba en un punto de la teoría retórica que concede carácter ejemplar a lo visual:

El sistema de *loci e imagines* que había desarrollado el llamado arte de la memoria necesitaba excitar a esta con imágenes, tanto orales como visuales, pero siempre sensibles, siendo este el mejor método

79-104. Sobre el concepto de idea común aplicado al tránsito y la inversión entre varias generaciones de *artes moriendi*, de ideas comunes donde “la vida y la muerte han intercambiado sus papeles”, véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 276-277.

6 Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 168 y 175.

para conseguir que el conocimiento quedara fijado de forma impercedera [...]. Visiones con el ánimo y figuraciones efectivas, es decir, el discurso de la elocuencia y el de las imágenes, pensando que tanto como en un *ut pictura poesis* podemos hablar de una *poesis picta*⁷.

El discurso del simbolismo

se revela, así, como una formación mixta generada a través de la confluencia de las palabras y de las imágenes en el seno de grandes procesos hermenéuticos. Dentro de este discurso, la imagen fija el campo de evocación, pero ella misma se revela como incapaz de determinar en modo alguno los recorridos de esa misma evocación confiada por lo demás a una dinámica que progresa indefinidamente de significante en significante [...]. Nos situamos, pues, respecto a la lectura de la imagen simbólica, en un dominio creativo, *poético*, dominio que compromete por igual lo que son los aspectos verbales como los icónicos, de la misma.

En la emblemática se ha indicado una paralela “textualización de la imagen”. Un fenómeno de expansión del texto declarativo “basado en la intertextualidad, en la conexión de significantes pertenecientes a órdenes diversos [...] capaz de reproducirse en consideraciones que se expanden mediante un mecanismo analógico”. Dentro de lo que F. R. de la Flor ha calificado como “la emblemática más allá de los libros de emblemas”, el texto efrástico “describe morosamente la obra de arte que no está gráficamente representada, pero de la cual se ofrece una imagen mental muy persuasiva. Ello sitúa a este procedimiento muy cerca del mundo del emblema, del que constituye una manifestación particular: un emblema *sin*

7 Fernando Bouza, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pp. 12-13 y 60-65. Lo que viene a demostrar la circulación de la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen, con códigos que se alimentan recíprocamente y donde los estímulos son continuos. Las pinturas no pueden hablar, pero aleccionadoramente se les pide que lo hagan; las palabras en su enumeración oral no son visibles, pero sí quieren ser perceptibles ópticamente. Nunca como en este momento el deseo visual ha animado a la palabra escrita ni las palabras han querido encarnarse en correlativas figuraciones.

cuervo”⁸. Remitiendo a J. F. Lyotard, reconstruye el proceso laberíntico de una creación jeroglífica que, “en su momento inaugural”, se enfoca “hacia la esfera de las artes plásticas para pasar luego, desvirtuándose, al terreno de lo documental y literario”. Los textos están tensionados por dos discursos, el figural y el textual, lo que convierte de hecho el jeroglífico en “un discurso disfrazado de objeto visible”. Los llamados “doctos jeroglíficos oscuros” originan en el destinatario un acto de entendimiento en el que “dos códigos, dos discursos logran imbricarse íntimamente”, constituyendo su mixtura una “violencia al sistema”, según Lyotard, una transgresión dentro de una cultura que los ha concebido absolutamente divorciados, como objetos destinados a ser leídos por un lado o a ser vistos por otro. Estas relaciones de lo legible con lo visible, de lo inteligible y la imagen [...] vienen a simbolizar la correspondencia que se pretende entre los distintos elementos de una realidad que el jeroglífico contribuye decisivamente a ofrecer como un todo penetrado de sentidos alegóricos, anagógicos y tropológicos”⁹.

Se determina de este modo la definición de los poemas de Tejada Páez que voy a analizar como verdaderos emblemas verbales con los que la

8 Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 11-18 y 73-78. Para la poesía visual y el dominio de la fiesta de Estado donde aquella emerge “a modo de escritura *monumental* o expuesta [...] y se muestra sin prejuicios en las banderolas, tapices, tarjas, lienzos” (pp. 226-229).

9 Fernando R. de la Flor, *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 57-77. Hay que ponerlo en relación con la teoría expresiva de las empresas analizada por R. Klein, quien recuerda cómo C. Ripa establecía que el poeta parte del “accidente inteligible” para sugerir lo sensible, de manera inversa al pintor: “Todo el gusto característico del arte-escritura: los programas, los jeroglíficos, las fiestas —ese gusto en el que los humanistas, filósofos, anticuarios y teólogos coinciden con la muchedumbre de los aficionados— revela una inclinación para remontar más allá del arte, al *ingegno* creador [...] los manifiesta a todos los sentidos a la vez [...], puede sobrepasar todos esos medios de expresión para llegar al *concetto* puro [...], si bien lógicamente no son posibles más que porque el pensamiento es también imagen; de cara al público son artísticamente válidos porque la expresión juega a los dos tableros y porque este juego constituye una invitación expresa para reunirse, más allá de la obra, con el *concetto* antiguo que la creó” (“La teoría de la expresión figurada en los tratados italianos sobre las *imprese*”, en *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Robert Klein, Inés Ortega y André Chastel, Madrid, Taurus, 1980, pp. 118, 123 y 128-129).

poesía “actuaba así ópticamente como la voz hecha imagen, por la que hablaba el significativo aparato conjunto”, visualizándose “teatralmente con pleno valor plástico, enmarcada en cartelas, tarjones, lápidas e inscripciones colocadas en basamentos o frisos de las aparatosas construcciones”. Cuando se desligan de la descripción de esos conjuntos para los que fueron pensados, “no percibimos la verdadera funcionalidad del poema, ni el porqué lo emitió el poeta ni cómo y para quiénes iba a ser recibido”. El refuerzo de lo visual y su material existencia de objeto a leer y contemplar —y todo ello dentro de un complejo por sí significativo—, le hacía cobrar, por el contrario, su completa eficacia sobre el lector, “precisamente porque visualizado en dicha forma alcanzaba su pleno sentido funcional estético-moral”¹⁰.

Es conocida la sentencia de W. Benjamin acerca de que una crítica sería no puede permitirse tomar en consideración el todo más que en la medida en que está determinado por el detalle. Con su correspondiente consecuente, que proyecta el cauce hermenéutico como una serie de concatenaciones minuciosas (como correspondería a un “procedimiento microscópico”) que reconfiguran y reconstruyen esos detalles y con ellos

10 Emilio Orozco Díaz, “Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco: la visualización espacial de la poesía”, en *Introducción al Barroco*, I, Granada, Universidad, 1988, pp. 296 y 298. Por la proximidad a Tejada, conviene subrayar cómo se argumenta con el gran túmulo erigido en las solemnes honras fúnebres de la reina Margarita (1611), en Granada, cuya relación realizó Pedro Rodríguez de Ardila, al que se debieron “los jeroglíficos y los demás versos del túmulo [...] junto con la imaginación de las figuras que se pusieron en él” (pp. 305-308). Véase complementariamente José Simón Díaz, “La poesía mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, AA. VV., Madrid, Editorial Gredos, 1983, en particular las pp. 620-621. El *modus operandi* de las articulaciones emblemáticas permitía “un catálogo muy diverso en funciones, aunque en general se alejen del hermetismo que las originara en el Renacimiento para cumplir objetivos morales, sociales y decorativos, como muestra su proliferación en las fiestas públicas, justas y academias”. La fortuna del *Exegi monumentum aere perennius* fue tan enorme que se fundaba en muchas ocasiones sobre monumentos imaginarios que existían solo en el poema emblemático: “En este sentido, la poesía sobrepasa la vida aparente que el cuadro presta a los difuntos [...]. La pretensión, desde luego, no es otra que la de hacer a la poesía más eterna que las artes, sino que sea ella la que contenga, por vía de descripción y realce, cuanto las artes ofrecen” (Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 184-187).

el sentido de la construcción artística. Cuando el sentido que atisbamos es el de un fasto público¹¹ que, según corresponde a la fiesta de conmemoración barroca, integra y vehicula multitud de emblemas estéticos y faculta casi inagotables interrelaciones metafóricas y simbólicas, se producen conglomeraciones que afectan tanto a la temporalidad como a la *maiestas*¹². Fueron los que con afortunada expresión se han denominado “teopoetas” los que fundieron las figuraciones heroico-trágicas del pasado en la órbita cohesiva y materialmente cerrada de una idea de Imperio cuyas energías productoras de símbolos manifiestan “una grave tensión hacia la fantasmagoría, eligiendo siempre la configuración dentro de un sistema ficcionalizado al máximo”. Por ello, “auscultando estos verdaderos espejos cóncavos del Imperio, [...] el pasado se constituye plenamente en el presente, y aun en el futuro, formando una suerte de *futuro-pasado* articulador de la posibilidad de sobreexistencia [...]. No se trata de trenzar o legitimar la explotación material del mundo, sino de permanecer instalados en una contemplación [...] con un mero carácter espectacular y persuasivo”¹³.

Desde el ya clásico estudio de S. Alpers al deslumbrante ensayo interdisciplinar de M. Firpo, la progresiva profundización en los métodos y categorías que corresponden a la lectura de complejos visuales y retóricos ha puesto de manifiesto cómo y en qué medida somos el resultado y

11 Véase José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 21-36.

12 Es la paradoja que ha sabido enunciar con economía expresiva F. R. de la Flor: “El tiempo se vincula a la *maiestas*, la doble potestad sucesiva del monarca y el dueño de sí mismo que lo señorea. Solo que esta carroza del tiempo, en realidad, es, a la postre, la misma carroza que también acaba por triturar toda gloria [...] Se puede considerar, en un oxímoron violento, como una paradoja estructural, pues concebido para la movilidad, se convierte en la pasada carga ideal de la retención, de la espera y la prevención cautelosa, disposiciones todas importantes en el tiempo barroco” (*Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Islas Baleares, José J. de Olañeta, 2007, pp. 15-20).

13 Fernando R. de la Flor, *Era melancólica*, pp. 39 y 48-52. De todas formas, la cuestión de las relaciones entre texto representado y voz imaginada como discurso es lo suficientemente compleja para no incidir ahora en sus diversas perspectivas, que ha subrayado Aurora Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Ediciones, 2003; con expresiva cita de Peter Zumthor sobre el “abanico de asuntos en los que la oralidad y la escritura se entrecruzan” (pp. 9-10).

la finalidad de una miríada de imágenes y representaciones¹⁴. Naturalmente, aunque toda imagen permita su lectura, no puede configurarse una lectura para cada representación. Cada imagen “¿implica algo cifrado por la simple razón de que se nos aparece a quienes la vemos como un sistema cabal de signos y de reglas? ¿Son todas las imágenes susceptibles de ser traducidas a un lenguaje comprensible que revele a quien las vea lo que podríamos llamar su Relato?”¹⁵. Leer imágenes supone arrogarnos las prerrogativas de quienes conforman la representación, y con ello explicar las fundamentaciones plurales de quienes las idearon, aunque en último término la exégesis solo nos permita “ver la sombra de la sombra del reflejo alumbrado en el espejo más opaco”¹⁶. A pesar de ello, la *lectura* que conduce las palabras a significados y estos a sentidos simbólicos deja escapar muchos matices del Relato, “debido a la cualidad camaleónica de la imagen y a la naturaleza proteica del símbolo. Imagen y significado se reflejan mutuamente en una galería de espejos por la que, como por unos corredores con pinturas colgadas, decidimos vagar, sabiendo siempre que la búsqueda no tendrá fin [...], aunque tuviéramos una meta definida”¹⁷.

Todo análisis comprensivo del ritual funerario ha de contar con varios niveles del Relato, en el que no es irrelevante el que ligado a la figuración misma que el monarca concibió con sistema de *signa* para su salvación eterna se nos ha transmitido, y que en el caso de Felipe II es particularmente rico en lo que se ha venido a denominar “arqueología de las emociones”¹⁸. En un escrito de los varios que en la época glosaron

14 Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Herman Blume, 1987; Massimo Firpo, *Storie di immagine, immagine di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma, Carocci, 2010. También, Stuart Clarke, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

15 Alberto Mangel, *Leer imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, p. 21.

16 Mangel, *op. cit.*, p. 185.

17 *Ibidem*.

18 Teniendo en cuenta que la grandeza de la realeza “es un concepto cada vez más lejano y borroso” y que, al mismo tiempo, ha cambiado nuestro entendimiento y uso de la retórica. Véase Alessandro Coppellotti, “Mostrar la gloria: el montaje y la arqueología de las emociones”, en *Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, AA. VV., Madrid, Sillabe, 1999, pp. 31-34. Las noticias de Francisco Guicciardini sobre la muerte de Felipe II contenidas en los despachos al gran duque Fernando de

los últimos días del monarca del Escorial se establecía una equivalencia precisa entre “su muerte y el discurso que tuvo en toda su enfermedad, aparejándose para ella”, culminando una suma de virtudes que “por toda su vida las fue perfeccionando con gran cuidado y diligencia, encaminándolo todo para su fin y muerte como quien bien sabía cuán necesario es, para tener buena muerte, el discurso de la buena vida pasada”¹⁹.

Este relato traza una red de equivalencias con una serie de elementos conformadores de la iconografía de la salvación en la iglesia-monasterio (y panteón regio) de El Escorial, tal como ha revelado en un estudio iconológico magistral C. von der Osten Sacken. El único fresco de la Iglesia que se hizo en vida de Felipe II (en 1584) representa la Gloria,

el triunfo de la Trinidad, Dios, Padre e Hijo con la paloma del Espíritu Santo entronizados sobre el arcoíris dentro de una aureola de luz y de ángeles; sus pies descansan en un dado que simboliza la tierra. A su lado, María y Juan el Bautista; más lejos los evangelistas y los apóstoles. A continuación, en unas bandas uniformes y paralelas que cruzan la bóveda y sobre unos bancos de nubes, las jerarquías de

Florencia (“Su majestad —dice en uno de ellos— se encamina gallardamente a la muerte [...]. Nunca había imaginado que Su Majestad debía durar tanto en estas condiciones”) y la descripción del funeral en El Escorial, así como las diversas honras fúnebres en diversas ciudades, son analizadas por Silvia Castelli, “Las exequias de Felipe II: muerte y gloria de la sacra, católica, real majestad del rey de *España*”, en *Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, pp. 143-153.

- 19 Fray Antonio Cervera de la Torre, *Relación de la enfermedad y muerte del rey Felipe II*, Madrid, Luis Sánchez 1600; reimpresso en Luis Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe Segundo Rey de España*, IV, Madrid, Imprenta, Esterotipia y Galvanoplastia de Aribay, c. 1877, pp. 298-323. El cronista detalla con crudeza las fases de la enfermedad regia en que “la fiebre continua se la había vuelto casi en naturaleza y se había hecho hética”, las llagas y grandes dolores (“porque estuvo dos años y medio sin poderse tener en pie y cada día se le refrescaban los dolores de la gota articular”), la repetición de las lecturas de Ludovico Blosio para la “remisión perfecta” de los “varones perfectos”, de forma que “en los fines y remates de su vida mostró Su Majestad la más rara y cristiana prudencia que se ha visto ni oído”. “La paz y gran sosiego con que su Majestad pasó desta presente vida y el semblante de su rostro nos da muy buenas esperanzas de que su Majestad desde la cama en que murió se fue al cielo, y es de creer que con tal vida y tal muerte podamos contar a su Majestad por un santo que parece que acertó tanto que supo morir tan bien como si lo hubiera hecho otras veces”.

santos y bienaventurados, de querubines y serafines, vírgenes, viudas, niñas, papas y obispos, y finalmente, entre los coros celestiales del arranque de la bóveda, en dirección longitudinal, la larga serie de estamentos terrenales aconsejados por los ángeles²⁰.

La correspondencia con el conjunto de la arquitectura de la Iglesia como tumba explicaría la igualdad entre el tabernáculo y el gran crucero, pues “así como el tabernáculo es la tumba de Cristo pero también el lugar de la Resurrección, así también toda la Iglesia es la tumba de la humanidad”, y aquí en concreto la de los muertos enterrados bajo el altar mayor. Cuando fray Francisco de los Santos habla del tabernáculo como “imitación del cielo”, está implícita la idea de la cúpula sobre la iglesia como imagen del cielo²¹.

En la serie innumerable de escritos que narraron los últimos días de Felipe II en El Escorial antes de su fallecimiento (septiembre de 1598) destacan una serie de tópicos emblemáticos cuya coherencia simbólica está marcada, sobre todo, por la magnificación de las ruinas que lo ejemplarizan en la historia, y entonan un réquiem dolorido al triunfo de la muerte. Es la clave, entre otros, del *Elogio* de Cristóbal Pérez de Herrera:

20 Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial. Estadio iconológico*, Bilbao, Fundación Caja Segovia, 1984. Un pintor anónimo que visitó El Escorial en 1776 consideró el conjunto más como “un ejército en orden de batalla” que como un “coro de ángeles y bienaventurados espíritus alabando a su creador”.

21 Von der Osten Sacken, *op. cit.*, p. 61. La certeza de la salvación se completa en sus circuitos de representación material con la gran cruz que coronaba el edículo, una cruz de madera del árbol del Paraíso, proveniente de la quilla de un barco español llamado Cinco Llagas que había traído oro de América y se encontraba varado en Lisboa. De la madera de la quilla se hizo no solo la cruz, sino también el propio sarcófago del monarca. Probablemente se atuvieron ambos hechos a la leyenda de la Cruz de Cristo de Jacobo de Vorágine, que establece esa relación con el árbol del Paraíso. “Cuando Felipe II se hizo su sarcófago de la misma madera en la que Cristo había muerto para salvar a la humanidad, su duda albergaba muchas esperanzas de salvarse él también” (pp. 59-60). Los sepulcros estaban integrados a la arquitectura majestuosa de la basílica, que era, en definitiva, un panteón real. “El sepulcro del rey, por el lado del Evangelio, expresaba a la vez la fuerza, la serenidad y la piedad del monarca. Todo El Escorial se volvía un *ars moriendi*” (Bartolomé Bennassar, “La vida y la muerte en El Escorial en tiempos de Felipe II”, en *El Escorial. Biografía de una época*, AA. VV., Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 69).

¿Dónde está una fortísima y desdichada Troya, y los antiguos coliseos y edificios de una soberbia y poderosa Roma, una temida y belicosa Cartago, una altiva e inexpugnable Sagunto, una constante e invencible Numancia? No hallaremos de todo ello más que la antiquísima memoria, caducas y acabadas ruinas; deshiciste su poder y fuerza y aniquilaste sus inaccesibles grandezas. Bien conozco que eres la acabadora y destruidora de las cosas terrenas²².

Pero ese triunfo temporal de la muerte cambia los malos augurios²³ cuando ocurrió el óbito del monarca, cumpliéndose una serie de asociaciones emblematizadoras, desde su concordancia con el amanecer, de forma que se apagó su vida “cuando los primeros rayos del sol aparecieron sobre el horizonte, a las cinco de la mañana del domingo 13 de septiembre”²⁴.

De forma casi automática se asociaron al tránsito la copelación de determinados axiomas que sustentarán en buena medida la tónica de las figuraciones exegéticas simbólicas en las propuestas y los textos escritos para las diferentes honras fúnebres del monarca. Una de ellas fue la identidad de la esperanza con el término de la navegación: “Porque uno de los mayores bienes y consuelos que tiene el hombre en esta vida es la esperanza, porque después de todos los trabajos solo ella queda en pie y el puerto y tierra firme de cualquier naufragios y males, y fue en su

22 Cristóbal Pérez de Herrera, *Elogio a las esclarecidas virtudes de la C. R. M. del Rey N. S. Don Felipe II que está en el cielo y de su exemplar y cristianísima muerte*, Valladolid, Luis Sánchez, 1604, incluido en Cabrera de Córdoba, *op. cit.*, IV, pp. 335-402.

23 La prolongada enfermedad del rey se conectaba a los problemas económicos, la pérdida de cosechas y el ambiente general de “miseria”, que expresan textos de Álamos Barrientos, Ibáñez de Santa Cruz o Marcos de Isaba (Henry Kamen, *Felipe II*, Madrid, Siglo XXI, 1997, pp. 337-338).

24 Kamen, *op. cit.*, pp. 334-335. Con evidente halo hagiográfico relata G. Parker el tránsito del fundador de El Escorial, siguiendo la plantilla del relato de José de Sigüenza: “Según su confesor siempre había rogado por estar plenamente consciente durante los últimos momentos de su vida. Cuando despertó de su último coma, en la madrugada del 13 de septiembre, dándose cuenta de que la muerte estaba cerca y que su ruego le había sido concedido, sonrió y pareció jubiloso. Agarró fuertemente el crucifijo de sus padres y, con los ojos abiertos, sintió cómo su vida se apagaba gradualmente” (Geoffrey Parker, *Felipe II: la biografía definitiva*, Barcelona, Planeta, 2012, pp. 236-238).

Majestad una de las mayores pruebas de su prudencia y discreción”²⁵. La esperanza próxima nucleará algunos de los más difundidos emblemas verbales de la retórica funeraria, junto a su complemento en la llegada a buen puerto: “Y que esta vida es de tan poca codicia y un abismo de males y que al salir della es escapar de un mar hinchado y furioso a un seguro y apacible puerto [...] de una inquietud y turbación enojosa a un sosiego y tranquilidad pacífica [...] y dejar un mundo lleno de tantos males, angustias y miserias por los seguros celestiales contentos”²⁶. Pero el vértice de todas las construcciones simbólicas lo ocupa el mito del Fénix como tránsito de la inmortalidad y fórmula del complejo que articula la *maiestas*:

Mandando llamar a Vuestra Majestad para que se hallase presente a verle la Santa Extremaunción [...], diciéndole a Vuestra Majestad después de habérsela dado que contemplase cómo aquel era el paradero cierto de las cosas de este mundo y de las grandezas y pompas del [...] muriendo cual fénix en la casa y nido que él mismo había hecho, rodeado de los aromas y cinamomos suaves de sus esclarecidas virtudes y cristianísimas obras²⁷.

La singularidad del ceremonial instituido por los Habsburgo españoles era de origen borgoñón, pero profundamente modificado. Un verdadero sincretismo por el que la realeza debía aparecer, a la vez, “impresionante y remota”, reduciendo el “grado de visibilidad” del rey mediante un cierto

25 Pérez de Herrera, *op. cit.*, p. 341.

26 Pérez de Herrera, *ibidem*, p. 370.

27 Pérez de Herrera, *ibidem*, pp. 379-380. Para otros elementos significadores de la buena muerte, basándose en el *Testimonio auténtico y verdadero de las cosas notables que pasaron en la dichosa muerte del Rey N. S. Don Felipe II* de Antonio Cervera de la Torre (Madrid, 1600), véase Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 612-620. Por contra, otras reacciones de bien distinto signo corrieron como la pólvora. Significativa es la copla que Francisco de Villapadierna envió al Corregidor de Toro D. Diego Sarmiento de Acuña: “La chinche no pica / la fuente no mana, / la mora no tiñe, / la vela no arde. / Todo se acaba. / temprano o tarde” (Fernando Bouza, “La majestad de Felipe II, Construcción del mito real”, en *La corte de Felipe II*, ed. José Martínez Millán, Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 37-41).

distanciamiento que proporcionaba “ventajas políticas”²⁸ como provocar “el temor, próximo al terror, de aquellos que se encontraban en su presencia”. Como consecuencia se organiza toda una secuencia en la que el poder “se expresa en acontecimientos” y se ejerce

de un modo teatral en un espacio sometido enteramente al control [...]. El poder son, sobre todo, sus metáforas y la fiesta es un discurso metafórico continuado [...]. El poder se constituye en la representación; se genera en ella y allí alcanza su único modo de visibilidad, de existencia [...]. Todo ello en una lucha desesperada, que tiene por uno de sus objetivos centrales el lograr dar sentido a la historia, separar así al vértigo de la desaparición para sustituirlo por el mito mismo de la existencia de una *lógica* [...]. Cualquier precaución hermenéutica no parecerá excesiva ante estas que son auténticas *maquinarias* para la integración y la unificación doctrinaria [...]. Les estuvo en buena medida encomendada la tarea de unificar

28 Sobre este sincretismo borgoñón-castellano reflexiona John H. Elliot, *España y su mundo. 1500-1700*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 192-193. En él no funcionaba la conocida dicotomía establecida por Ernst Kantorowicz: “La casa de Austria —ha sintetizado Javier Varela— nunca trató los símbolos de la majestad como fetiches, animados de una existencia independiente, receptáculo de un poder místico que se encarnaba sucesivamente en la persona de cada rey. La idea de una separación entre el cuerpo mortal y la soberanía inmortal, expresada a la borgoñona, no tuvo cabida en el ceremonial funerario español, como tampoco la presentación simultánea o alternativa del cadáver real y de su efigie que era el estilo en que se materializaba en la Inglaterra y Francia de entonces la idea de los dos cuerpos del rey. La persona del monarca hispano era, por sí misma, el vivo retrato de la majestad perenne. Su poder era tan amplio y tan indiscutible que no necesitaba emplear una *mise en scène* que amputase la sustancia de los accidentes, es decir la permanencia de la *dignitas* sobre la mortalidad de su portador. El cuerpo físico y el cuerpo político se identifican en el rey absoluto. Como mucho, algunos teóricos distinguirán, como Furió Ceriol o Ramírez del Prado, no entre *dos cuerpos*, sino entre *dos personas*: la una salida de las manos de la naturaleza y común al resto de los hombres, y la otra, «merced de la fortuna y favor del cielo», hecha para el gobierno de la cosa pública. O como González de Salcedo, entre *dos naturalezas* humana y real de los príncipes, sobreentendiendo que la última es inmortal, «dos personas o naturalezas distintas, la humana y la divina como Cristo, y un solo rey verdadero» (Javier Valera, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1989, p. 60).

el imaginario fracturado y disperso de un imperio vertebrado por una cosmovisión providencialista. No conviene olvidar este sentido político-textual, pues no hay texto por ingenuo que sea que en estos casos no se encuentre encaminado a la transmisión ideológica adornada por sus aspectos mito-poéticos y retórico-persuasivos²⁹.

En lo que se ha llamado la “epifanía gráfica” de las escrituras monumentales³⁰, los programas expositivos que se ponen en acción “con finalidades de carácter generalmente autoafirmativo y autocelebrativo” expanden el proceso mismo de la producción de escritura y “abarcán la relación entre escritura y espacio, entre escritura y monumento, entre exposición y lectura”. Esta “relación gráfico-monumental” vincula la escritura al monumento, de manera que se hace preciso “indagar el carácter complementario, integrador o conec-tivo del producto escrito respecto del monumental-figurativo”. A. Petrucci ha elaborado, así, el concepto de escritura expuesta, indicando su propiedad

de permitir una lectura plural (de grupo o de masas) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta. En efecto, la exponibilidad hace de medio para un contacto potencialmente pasivo [...]. Todo escrito, junto a una función de transmisión de un determinado texto, sobre un plano analítico-discursivo, desarrolla otra, sintético-figurativa, que también constituye, en sí y por sí, un mensaje [...]. Ese producto asume un fuerte valor *expresivo*, de expresión estético-formal, más que de simple comunicación³¹.

29 Fernando R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002. El *efímero de estado* está perfectamente caracterizado por la decisión de “organizar una representación que es ante todo *pública*, que se celebra *ad oculos*” y como consecuencia “al tener un carácter eminentemente dióptrico (es decir, ofrecido a los ojos, concebido siempre en relación de perspectiva a los espectadores) ha forzado el hecho de que en lo que es el proceso de textualización se aloje siempre una determinante visual, resumida en imágenes o en complejos mecanismos de referencia efrástica o de construcción retórica, textual, de la imagen” (pp. 162-165 y 169-170).

30 Roger Chartier y Jean Hebrard, “Morfología e historia de la cultura escrita”, prólogo a Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 14-15.

31 Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, pp. 57-69 (“Poder, espacios urbanos, escrituras expuestas: propuestas y ejemplos”) y 171-180 (“Escritura como invención, escritura como expresión”).

En un ensayo previo, consagrado a las estrategias de la escritura en los aparatos funerarios, el propio Petrucci analizó cómo la escritura ocupaba “il teatro del dolore” en las ceremonias fúnebres, multiplicando su presencia y su eficacia, tanto que Menestrier en 1648 afirmaba que las inscripciones son la parte más importante de las decoraciones fúnebres “perché ne sono l’anima”:

In effetti —concluye— il numero di testi scritti che accompagnava una pompa funebre era assai alto, perché assai alto era il numero delle occasioni di scrittura e quello della superficie adatte alla disposizione di uno scritto che la cerimonia offriva. Innanzi tutto si scriveva sopra e intorno al catafalco, che occupava di solito il luogo centrale della chiesa prescelta per la celebrazione delle esequie; quindi si opponevano scritti didascaliche e motti sulle scene e nelle statue che addobbavano le navate della chiesa al suo interno [...]. Complesivamente potevano aversi da trenta a sessanta o ancora più testi iscritti di varia natura ed estensione, ma tutti rivolti ad un pubblico avido di vedere e di leggere, di gustare tanto i testi quanto le immagini e l’apparato³².

C. Pérez de Herrera, al referir “las obsequias y sentimiento general que causó la muerte de su Majestad”, destaca “la fábrica y suntuosidad del túmulo que se erigió en el monasterio de san Jerónimo de Madrid”, agregando que “los que fabricaron las demás ciudades y universidades y los grandes lutos que dieron, esmerándose en competencia, tuvieron tanto que ver que fuera menester muy extendida relación. Y así en estos túmulos, como en las demás ciudades y universidades destos reinos, se pusieron muchos epigramas y hieroglíficos y epitafios muy curiosos en diferentes lenguas, que por evitar prolijidad no los refiero”³³. El túmulo en sí mismo pretendía

32 Armando Petrucci, *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 119-125.

33 Pérez de Herrera, *op. cit.*, pp. 382-384. En pocos días “se predicaron docenas de sermones que tomaron la buena muerte del rey como motivo recurrente”. Juan Íñiguez de Lequerica recopiló algunos y los publicó en 1601 en un volumen donde la del monarca de El Escorial “puédese poner por norma y dechado del bien morir” (Martínez Gil, *op. cit.*, pp. 620-621). “En todos ellos se insiste en la ejemplaridad de la muerte de Felipe II, en su resignación cristiana ante la misma, en el *memento*

denotar el destino del rey: las hazañas cumplidas en este mundo, la huella de una fama perdurable y su feliz ingreso en la bienaventuranza eterna. Por lo común se ordena en varios cuerpos. En los inferiores se describen los éxitos políticos y militares del monarca, así como las virtudes que los han facilitado o sustentado. A ellos pueden añadirse representaciones del poder temporal, como los reinos o las partes del mundo que obedecieron a su gobierno. A continuación, se significa de manera realista el triunfo de la muerte, la única capaz de abatir tanta grandeza. Finalmente, se alude tanto a la gloria del rey como a la perdurabilidad de la dinastía, triunfantes a pesar de los achaques de la mortalidad. El esquema aquí mostrado puede no ser tan rígido en su plasmación concreta, pero cualesquiera que sean los recursos que se empleen, la lectura política y moral es esta³⁴.

Desde el libro clásico de Gombrich sobre *Los usos de las imágenes* se ha venido insistiendo en cómo cada época “se transfigura con precisión medida en sus imágenes y representaciones”, y que ambas la configuran como una “producción simbólica” con preciso sentido de cosmovisión mediante un sistema de representaciones coherentes y cohesivas. De ahí el valor heurístico de “contradicción preformativa” como un concepto “muy útil, pues nos recuerda que los poemas son acciones, no meros objetos en una página”. Puede concebirse el poema como una estructura de sonido y significado,

pero también lo podemos ver como una estrategia que pretende lograr algo. O de hecho un número de objetivos distintos al mismo tiempo [...]. Así es como la poesía puede ser retórica sin ser burdamente instrumental. Y esto, desde luego, no es solamente función: posee una dimensión semántica también, lo que significa que se ocupa tanto del significado como de investigar sus propios materiales verbales³⁵.

mori que fue su vida, en la autoplanificación de su agonía y de su propio entierro y, en fin, en la presunción piadosa de que estaba gozando de la gloria” (*ibidem*). En cuanto a las exequias en sí mismas, las más conocidas en relaciones publicadas entre 1598 y 1610 aparecen elencadas por Rafael Vargas Hidalgo, “Documentos inéditos sobre la muerte de Felipe II y la literatura fúnebre de los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCII (1995), pp. 454-460.

34 Valera, *op. cit.*, p. 52.

35 Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, Debate, 2003, pp. 91-92.

En el campo de las imágenes la efectiva exégesis de los detalles ha revelado cómo la multiplicación de estos en ellas satura la significación hasta imposibilitarla³⁶. Los “rechazos modernos” han venido aquí a coincidir con las normas clásicas, teniendo como eje la conveniencia de “apegarse a la teoría aristotélica de la visión de lejos, donde la dificultad radica en definir lo que se ve mucho más de lo que no se ve. Si la *imitación* no debe ser una mera copia de la naturaleza es, como decía Vasari, porque la *bella maniera* consiste en evitar la tosquedad del modelo virtual mediante el artificio de un dibujo juicioso”³⁷. Precisamente ese vértice de sentido es el que mejor puede aislarse, descomponerse y explicarse en todos y cada uno de los formantes de unos textos representativos. La *lectura* configura en dichos ejemplos ese “dibujo juicioso” de imágenes y representaciones, que integran en diverso modo segmentos de una misma producción simbólica. Se conforma así un variable (o metamórfico)

significado global u holístico, compuesto por aditamentos sémicos de tal forma unidos que configuran un paradigma ideal. La imagen convoca y hace comparecer un rol, una densidad ontológica [...]. La imagen opera una transubstanciación de la persona del rey y en su calidad anamórfica solo desde un punto de vista determinado es correcta [...]. A esta imagen pertenece el honor de la pluralidad, la fusión de contrarios y el efecto mágico porque es, en esencia, una imagen mística o signo abierto, metáfora flotante acumuladora de sentidos, inexhaustible en su significado y como una obra de arte siempre enigmática, con un potencial cambiante que la hace difícilmente aprehensible³⁸.

36 Terry Eagleton, *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal, 2007, p. 110.

37 Reduzco a nociones esqueléticas la rigurosísima argumentación de Daniel Arasse, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 24-31 y 34-58. Sobre el *desenfreno* de la imagen para alcanzar efectos de devoción o sacralidad extremos, véanse las pp. 83-95. Y al respecto, las magistrales monografías de David Freedberg, *L'occhio della linca. Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia medievale*, Bologna, University Press, 2007, y —sobre todo— Roger Bartra, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

38 Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 182-183. Frente a otras tradiciones europeas, la modalidad hispana singulariza dos personas “e, incluso, para

No se sabe a ciencia cierta para qué túmulo elaboró Tejada Páez las composiciones recogidas en la *Poética silva*. Sin embargo, este hecho mismo quizás apunte a unas exequias granadinas, y confirman la fluencia que se produce entre los conceptos teológico-políticos del conjunto y los referentes ideogramáticos de las composiciones³⁹. Su lectura conjunta evidencia la apoyatura plástica con que se conformaron, pero a la vez su despegue, más allá de la tensión de códigos que se prolongan y sostienen entre sí, hacia la autonomía relativa de enunciados orales. No obstante, son enunciados que aspiran a provocar la proyección poderosa de imágenes construyendo una visión mental figurada que pretende que el lector, con autonomía de su marco, pueda percibir las casi ópticamente. Los tres poemas encuentran un encuadre adecuado en su compacidad signica y

mayor teologización del concepto dos naturalezas [...]. La primera o física persona es asiento o solio de la metafísica, de la segunda; aquella encarna y corporifica la *maiestas* inseparable de esta [...]. Lo que define en último recurso la ontología de la realeza es el paso de una a otra persona, la dialéctica entre el cuerpo mortal y el cuerpo glorioso del rey, y, más abstractamente, el tránsito de los *corporalia* a *spiritualia*, esto es, de lo humano a lo divino” (pp. 77-78).

- 39 Aunque se desconoce el aparato de las exequias en que se incluyeron los tres poemas emblemáticos de Tejada Páez, conviene recordar sumariamente que los catafalcos regios españoles fusionaban dos estructuras tradicionales (el *castrum doloris* de planta cuadrada y el tabernáculo *all'antica*) en otra denominada turriiforme por su composición de varios pisos (y evocadora, al tiempo, de las piras funerarias de los emperadores romanos). Con plantas cruciformes, hexagonales y ochavadas, “la multiplicación de columnas en el núcleo básico de la estructura fúnebre originaba unas posibilidades más favorables para los espacios centralizados en el catafalco” (Victoria Soto Caba, *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991, pp. 112-113). “El avance conseguido se centra en que las distintas unidades comportan una articulación arquitectónica más rica en sus elementos compositivos, en la variedad del conjunto, apartándose de la pira tradicional cuya composición era, en esencia, una pirámide escalonada [...]. Esta nueva articulación para la pira fúnebre apareció ya en el túmulo sevillano de Felipe II” (*ibidem*). Para un más amplio contexto sigue siendo esencial el ensayo de Michel Ragon, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*, Paris, Albin Michel, 1981. Para un exacto conocimiento de la erudición de Tejada Páez, véase la ejemplar edición, profusa y exactamente anotada, que lleva a cabo Asunción Rallo Gruss de los *Discursos históricos de Antequera*, y en particular su exégesis en los apartados “Escritura y composición” e “Historia y poesía” (vol. I, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2005, pp. 39-128).

simbólica, cuya carga de contenidos emblemáticos recurren a una *summa* de los más frecuentes y poderosamente evocativos entre los que nutren los monumentos funéreos. Como emblemas verbales dinamizados según distintas formas de secuencia emblemática y temporalidad ecrástica, las tres composiciones de Tejada expresan tanto la extensión de los dominios temporales (y fiscales) del rey, cuyo poder solo ha podido doblegar la muerte, como la transmutación de la *maiestas* dentro de un proceso metamórfico que se proyecta sobre el rey nuevo con el poder emblematizador del Fénix. Leídas conjuntamente conforman a pequeña escala el mismo circuito significativo e idéntico efecto persuasivo que el aparato ceremonial en el que se debieron insertar. Por un lado, la representación de la monarquía (en sus partes indivisas y solidarias, en la primacía de un poder) del monarca desaparecido (en la excelencia de sus virtudes como gobernante y en lo acendrado de la ejemplaridad tanto en la enfermedad como en el tránsito), de la escisión entre el cuerpo material y la *dignitas*, transmitida para el proceso de continuidad dinástica (carácter sacro de la biofiliación, renacimiento de la realeza en otro cuerpo material). Por otro lado, la transformación, operada por la muerte y su sobreesimiento con procesos de reversión simbólica en los reinos, en el pequeño tránsito del mundo como cristiano ejemplar (los signos de la inmortalidad se imponen a los signos de la caducidad) y en el gran tránsito de la *maiestas* (negando cualquier hiato en la transferencia simbólica y confirmando el carácter inmutable e insustituible de la institución monárquica). Representación y transformación se integran en los efectos suasorios por los que tanto la suntuosidad, la luctuosidad y la trascendencia se hacen efectivos con economía y brillantez en los versos de Tejada. Por su ordenamiento discursivo la escritura establece, con formas expresivamente diferentes, tanto el circuito de identidades como el circuito de metamorfosis; aspirando a la visualidad como demostración apodíctica se conjugan símbolos acreditados en su proyección o en un itinerario analógico de imágenes y emblemas.

El primero de los poemas de Agustín de Tejada que voy a considerar se rotula, en el único texto que lo transmite, «Liras. A la muerte del Rey Don Felipe II»⁴⁰:

40 Las tres composiciones se copian en el manuscrito colectivo conocido como *Poética silva*. Véase *Poética silva. Un manuscrito granadino de poesía manierista*, ed. Jesús

El águila que a ser anciana llega,
en una fuente clara
las plumas baña y la vejez repara,
y allí cobra la vista fiera, ciega,
y, puesta al Sol, le torna
a nacer nueva pluma que le adorna.

Surcó la nave el piélago hinchado,
horrísono y violento;
combatiola la mar, hiriola el viento
contra sus flacas fuerzas indignado.
Pero, a su desconcierto
resistiendo pujante, tomó puerto.

Rompió una bella garza el aire vago;
siguiola un gerifalte
por que sus garras con su sangre esmalte,
en ella procurando hacer estrago.
Mas ella con recelo
escapó y hizo punta por el cielo.

Luchó Anteo con Hércules famoso,
pero cuando sentía

Morata Pérez, Granada, GELSO, 2013, pp. 256-260. Me atengo, en los textos y puntuación, a la edición de J. M. Morata Pérez, quien dedica todo un apartado a la “Poesía funeraria”, que se inicia con un soneto “A la muerte de Barahona de Soto” (1595) y concluye con otro “[A la muerte del rey Don Felipe III]” (1621) (Agustín de Tejada Páez, *Poesías completas [El esplendor de la lírica antequerana]*, ed. Jesús Morata Pérez, Granada, GELSO, 2013, pp. 216-225). En el “Preámbulo”, Morata Pérez apunta: “Poeta brillante y arriesgado, su registro es inconfundible; los despliegues y cierres de sus largos períodos métricos son un desafío y un deleite para cualquier amante de la poesía áurea. Sus experimentos en la versificación, su virtuosismo en el uso de la polimetría, su esplendoroso cromatismo y su impulso heroico le tienen asegurado un lugar de privilegio entre sus contemporáneos, que, por otra parte, lo tenían en alta consideración” (p. 6). Además de en GELSO, las ediciones de Morata Pérez pueden localizarse en CreateSpace Independent Publishing Platform. He optado por remitir a su edición de las *Poesías completas* de Tejada Páez y no a la mía propia, en colaboración con María Dolores Martos (*Obras poéticas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2011), por parecerme la más completa y actualizada.

que Alcides en la fuerza le vencía,
daba el cuerpo a la tierra y, vigoroso,
de la caída en tierra
volvía más valiente a nueva guerra.

Claro alumbraba el Sol y rutilante,
y, ocasión importuna,
se opone entre la Tierra y él la Luna,
y así se vio eclipsado en un instante:
y el eclipse fenece
y luego nuevamente resplandece.

La fénix de color rojo y dorado,
cuando su muerte siente,
entrega el cuerpo bello al fuego ardiente,
y, después que en ceniza se ha tornado,
de su ceniza, viva,
nace otra fénix nueva más altiva.

Cual águila imperial, Filipe, fuiste
honor del suelo hispano,
cuando, dejando el débil cuerpo anciano,
en turbias aguas de la muerte triste,
cual del águila nueva
tu juventud sagrada se renueva.

En este mar confuso y alterado
fuiste nao combatida
de varios trances mil que trae la vida
de un rey en tan inmenso y grande estado.
Pero, después de muerto,
en el reino de paz tomaste puerto.

La garza, oh grande austríaco, imitaste,
que, aunque quiso la muerte
ensangrentar en ti su flecha fuerte,
dando más alto vuelo te escapaste,
que eternizan tu celo
las inmortales láminas del cielo.

Luchaste, oh grande Anteo, con la muerte,
que es enemigo airado,
y, viendo tu valor sobrepujado,
diste el cuerpo a la tierra y, de esta suerte,
de la terrestre cama
se levantó inmortal tu clara fama.

Alumbrabas, cual Sol, en la grandeza
de este mundo importuna;
opúsose la muerte, cual la Luna,
y eclipsó el resplandor de tanta alteza.
Pero ya nuevamente
más claro estás y más resplandeciente.

Único fénix y esplendor del mundo,
si la muerte y su fuego
te consumió, y a España su sosiego,
un Tercero Filipo, del Segundo
dejaste y, si tercero,
fénix será en valor solo y primero.

Y a tu tumba honrarán, Filipo augusto,
con pompa y triunfo grave,
águila, garza, Anteo, fénix, nave,
y un sol, pues fuiste Sol piadoso y justo
que adorna con decoro
el sacro asiento de los ejes de oro.

El poema, escrito en “estancias aliradas”, como anota su editor, podría definirse como un doble circuito contrastivo de imágenes emblemáticas que introducen las formas de cambio representativo del primero (que tiene a la luctuosidad o el peligro como elemento mostrativo) al segundo (donde de forma apodíctica se adopta siempre la metamorfosis o el efecto narrado con su valor de trascendencia). Se trata de una concatenación de equivalencias dinamizadas bajo los principios de suma de términos descriptivos y temporalidad anulada por el principio identificatorio de los *signa*. De esta forma, el poema emblemático integra en ordenación significativa la *enargeia* de representaciones simbólicas y emblemas creando

un conjunto dinamizado. El emblema o la descripción pseudoemblemática, aunque traduzca una imagen dinamizada, es en cada caso un término ecrástico, que elabora una *summa* calculada de progresión o reiteración simbólicas.

En cada “estancia”, el poeta comienza por enunciar un estado (o acción) definitoria y exenta:

1. El águila que llega a vieja.
2. La nave que surca el mar en tempestad.
3. La garza que irrumpe con su vuelo.
4. La lucha de Anteo con Hércules.
5. El Sol alumbrando “rutilante”.
6. El ave Fénix que siente la proximidad de su muerte.

Desde este punto de partida temático cada estrofa conforma un emblema verbal que consta de dos acciones concertadas que se eslabonan por un *ictus* temporal, indicador del cambio o de la metamorfosis, siendo el segundo término un consecuente o una desviación del primero:

1. El águila recobra la vista y al mirar al sol le nace nueva pluma.
2. La nave es combatida por el mar y el viento, pero logra llegar a buen puerto.
3. La garza es perseguida por el gerifalte, pero se eleva en el aire y escapa.
4. Anteo está a punto de ser vencido, pero recobra las fuerzas en contacto con la tierra.
5. El Sol es eclipsado por la Luna, pero vuelve a resplandecer.
6. El ave Fénix arde en su nido, pero de las cenizas nace un Fénix nuevo.

Como es sabido, C. Ripa establecía la siguiente diferencia entre el poeta y el pintor: el primero parte del accidente inteligible para seguir lo sensible, mientras que el segundo parte de lo sensible para llegar a las significaciones. Por el contrario, en el caso del poeta-emblemista como Tejada, cada estrofa abarca en un primer recorrido —como si la expresión jugase a dos tableros— un *conchetto* puro, al que remite tanto la imagen como la *subscriptio*, lanzando el perfil de cada uno de los

términos a un segundo recorrido que vendría a ser (como el *alma* y el *cuervo* en la *impresa*) el significado final conjuntado en un acto simple de pensamiento. Un acto que correlacionando los seis términos viene a funcionar como una alegoría intermitente, que va sumando por reiteración de estos hasta *provocar* la concordancia ideal de un único sentido.

Como lo que Tejada verbaliza es una sucesión de términos independientes, el primer recorrido aparece como una enumeración cuasi caótica; solo en el segundo recorrido los *concetti* inducidos con las sentencias dejan de ser independientes al referirse como axis simbólico al rey Felipe II, y se conforman a modo de una cadena de *concetti* solidarios cuyo equivalente retórico es la alegoría. El primer recorrido, el de la presentación efrástica de los emblemas y pseudoemblemas, no se ajusta a ninguna fórmula de expresión o explicación homogéneas. El poeta actúa con libertad para construir en cada estrofa un término de representación efrástica independiente (aunque podría hablarse de representaciones en principio no interconectadas, pero sí potencialmente conectables). En el segundo recorrido cada término está sumido en una matriz significativa, donde todos ellos son forzados a una representación analógica. Estamos en un segundo nivel expresivo, donde cada estrofa figura como un eslabón no progresante y el conjunto de todos ellos es una significación unificada, un *macroconcepto* que ha situado los sucesivos *concetti* en un mismo plano significativo por efecto de la interpretación. La heurística del emblema cubre el espacio de un plano analógico de reiteración, de identidad (o cuasi identidad) para todos los términos, apareciendo de esta forma un metasimbolismo homogéneo, que sitúa cada *concetto* en una alegoría emblematizadora por variación circunstancial. Esta alegoría tiene como conclusión exenta en la última estrofa un cierre donde los términos diseminativos son recolectados para subrayar el inequívoco milagro taumatúrgico cumplido con el ceremonial de las exequias, y copelan el encuadre total con la elevación sacra del monarca desaparecido al mundo simbólico de la existencia divino-solar.

Un esquema gráfico puede ser aclaratorio:

PLANO COMPARANTE [EMBLEMAS VERBALES O PSEUDOEMBLEMAS]	ALEGORÍA	PLANO ANALÓGICO DE IDENTIDAD (FELIPE II, MUERTO INMORTAL)
1. El águila que rejuvenece.	<i>Concetto I</i>	Felipe se renueva abandonando su cuerpo a la muerte.
2. La nave que llega a puerto.	<i>Concetto II</i>	Tras la muerte, toma puerto en el reino de la paz.
3. La garza que escapa del gerifalte.	<i>Concetto III</i>	El alma escapa de la muerte eternizándose en el cielo.
4. Anteo que recobra su fuerza.	<i>Concetto IV</i>	Al dar su cuerpo a la tierra levanta la inmortalidad de su fama.
5. El Sol que vuelve a lucir.	<i>Concetto V</i>	La muerte eclipsó un resplandor, pero ahora goza de otro.
6. El ave Fénix que renace.	<i>Concetto VI</i>	Fénix consumido por la muerte renace en su hijo-Fénix.

CONCLUSIÓN EXENTA

Recolección funcional de los términos. Sacralidad y bienaventuranza.

Conviene repasar la *summa* alegórica partiendo del valor que ya encierran los términos conjugados en el plano comparante, y que nos van a mostrar hasta qué punto son diversas formas que conceptúan un principio en sí mismo emblematizador o abierto a una forma de alegorización.

En la estrofa primera el águila es un referente emblemático que tiene como axis simbolizador la idea de renovación en dos planos que representan, a la par, su valor psicopómico y piróforo. Desde Babilonia era considerada un ave psicopompa, portadora de las almas bienaventuradas camino de su fuente celestial. Era ya el ave del Sol, y Jámblico lo explica en la liturgia de la apoteosis de los Césares, en que se hacía escapar de lo alto de la hoguera piramidal un águila encargada de llevarlo a la morada de los dioses. El águila pirófora (pájaro del Sol capaz de resistir a su luz y calor) dio lugar a la leyenda del ave capaz de rejuvenecerse. Elevándose se acercaba tanto al astro que en su vejez se le calcinaban las plumas; pero la ideación se completó desde un pasaje bíblico: al regresar a tierra se zambullía tres veces en el agua de una fuente y volvía a regenerarse (tomando origen en el *Salmo CIII, 5: Renovabitur ut aquilae iuventus tua*), lo que elevó a emblema de la resurrección de Cristo y del cristiano (san Isidoro, san Ambrosio). El *Fisiólogo* griego y latino recogen versiones casi idénti-

cas: “Cuando envejece se vuelve torpe y le falla la vista; entonces remonta a lo alto del cielo; se incendia al calor del sol y quema sus alas y la nube de sus ojos, tan hábil y prudente es. Cuando ha hecho esto se dirige al Oriente, donde ve un manantial cuyas aguas son claras [...] y una vez que se ha zambullido tres veces recupera la juventud”⁴¹.

Por otra parte, el águila era imagen del fuerte asociándose al Imperio. Alciato la proponía como ejemplo del Carlos V. En el apartado *Apotheosis* de su libro XIX, P. Valeriano ve el origen del uso emblemático en el culto romano de los monumentos funéreos. Y en el apartado “Imperatoria maiestas” enumera las virtudes ético-políticas por las que los grandes imperios la han tenido como figura heráldica. También Horapolo se extiende en la simbología imperial del águila. Por eso sería uno de los emblemas fijos del poder imperial en monumentos y triunfos. Francisco de los Santos indica cómo se identifica el águila con los Austrias al referir el traslado al panteón del Escorial de los antecesores de Felipe II, ajustando “semejante nido a tan nobles águilas”. Y concluye: “Quedaron con esto aquellas águilas del Austria en la altura de su deseado vuelo: congregados debajo del altar”. En cuanto al uso en emblemática, desde el apartado “Iuventus renovata” de P. Valeriano, el águila que rejuvenece se multiplica en la emblemática: *Vetustate relicta* en Cameranius y Juan de Borja; *Renovata iuventus* en Reussner. Se repetiría hasta la saciedad en túmulos. Así bajo el lema del salmista con la *subscriptio* “Bate la águila imperial / las alas al sol, do deja / la pluma y la vida vieja / para vivir la inmortal”. De hecho, la emblemática representó al águila y al Fénix como figuras equivalentes, aunque para un conocedor de las tradiciones poéticas esta equivalencia visual se quebraba en notables diferencias de grado (pero no faltan las identidades en proximidad extrema, como se deduce de unos versos de

41 Véase Aurora Egido, “El águila de San Juan de la Cruz”, en AA. VV., *San Juan de la Cruz and Fray Luis de León*, Newark, Delaware, 1996, pp. 69-96, con bibliografía extensa y comentada. También, Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1996, I, pp. 71-87. La visionaria Lucrecia de León recuerda un sueño del 18 de mayo de 1589 en el que un águila sostenía al mundo en sus garras, variación de la visión de Esdras por sus doce alas y tres cabezas. En el proceso, Lucrecia comparó el águila visionada con el escudo de los Austrias (Richard L. Kagan, *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1991, p. 81; también para otro sueño sobre la indefensión de España, p. 97).

Pedro Rodríguez de Monforte: “En ese renuevo mío / que está presente a mi vuelo / le queda al mundo el consuelo”).

La segunda estrofa está dedicada a la nave combatida por el mar, que finalmente toma puerto. Entre el referente y la aplicación Tejada pasa del sentido genérico-embemático (la vida humana y la salvación) al político (conductor de la nave del estado sorteando el peligro de los enemigos). Ambos gozaban de extensa y arraigada tradición

La paradoja inherente a la concepción de la vida como una especie de muerte —tránsito inestable y pasajero— y la muerte como reposición a un estado perfecto de descanso eterno tuvo en el Barroco una forma simbólica de expresión que representó la inseguridad de la vida como la navegación a través de un mar tempestuoso, infestado de asechanzas y peligros, y la seguridad de la muerte como arribo a un puerto bonancible, libre de todo riesgo e inquietud [...]. Metáfora estoica [fue Séneca] particularmente quien popularizó la representación de la vida como piélago turbulento de afectos y pasiones corporales, que agitaban al alma humana durante la insegura travesía que mediaba entre el *securitas prenatalis* y el *portus* de la muerte⁴².

La patrística (san Agustín y san Juan Crisóstomo) vinculó la metáfora estoica a versículos de los *Salmos*, y de ahí la cultura barroca “multiplicó las imágenes que asociaban al hombre a un navío, la vida al mar y la resurrección a la inmortalidad tras el arribo a un puerto tranquilo y bonancible, a resguardo de las tempestades”. En emblemática, P. Valeriano lo consideraba un complejo “tema de reflexión” (“*non leve cogitationis argumentum*”): *Felicitas* o *Salus*, extendiéndose al significado *Christianae pietatis succesus*. Para C. Ripa, “la nave è la vita nostra mortale, la quale

42 José Luis Bouza Álvarez, “El *portus quietis* como símbolo barroco de seguridad”, en *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, eds. José Luis Bouza Álvarez, Antonio Domínguez Ortiz y Julio Caro Baroja, Madrid, CSIC, 1990, pp. 443-457; María Josefa Cuesta, “La nave y sus significaciones a través de la emblemática”, en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, AA. VV., Málaga-Melilla, UNED, 1985, pp. 309-320; y Jesús María González de Zárate, “Significaciones de la nave en la emblemática del Barroco español. Antecedentes plásticos e ideológicos”, en *ibidem*, pp. 321-338.

ogn'uomo cerca di concludere à qualche porto tranquillo". Alciato le dedica el emblema XLIII: *Spes proxima*; P. Giovio, bajo el lema *Ultra nubila*, representa el envés de una medalla con un navío fatigado de la tormenta a vista del puerto. Juan de Borja, bajo el lema horaciano *Fortiter occupa portum*, indica que "esto mismo debe hacer el hombre prudente [...] cual será el suceso desta navegación (que es la vida que se vive)". Pero no debe olvidarse que Tejada aduce también un significado político de tradición clásica: el príncipe como piloto de la nave (Platón, *Rep.* 489, C), la nave como imagen del Estado (Aristóteles, *Política* III, II). En los tratadistas políticos del XVII (Juan de Torres, Pérez de Herrera) el príncipe es el piloto que guía la nave a puerto seguro. Juan de Solórzano le dedicó el emblema XLVI (*Firmis haeredum*) y Saavedra Fajardo las empresas XXXVI, XXXVII Y LXIII.

En la siguiente estrofa emblemática Tejada se sitúa en el ámbito expresivo de la cetrería a lo divino, con la garza y el gerifalte. Realiza una desviación pseudoemblemática del motivo poético de la garza perseguida, sustituyendo la tradicional equivalencia emblemática del halcón "como imagen de la divinidad, la dignidad y la excelencia victoriosa" (así en Horapolo, Ripa o Valeriano hasta Saavedra Fajardo). En la Antigüedad bajo el nombre de "halcón" se englobaba a todas las rapaces de pequeño tamaño (Aristóteles), coincidiendo con el alcance de la *Vulgata: accipiter* (*Job* XXXIX, 26) para todas las de esa clase distintas del águila. Tenía un significado positivo como ave pirógena, símbolo solar o de renacimiento de luz y vida. Con el jeroglífico del halcón mirando al Sol, Horapolo (y también así en Ripa y P. Valeriano) lo propone como imagen de la divinidad. Ferrer de Valdecebro se extiende con singular precisión sobre el tema:

El nombre de este pájaro en Egipto era *Baieth*. *Bai* es alma. *Et* es corazón, y como entendían que estaba depositada en el corazón el alma, de la voz entera y dividida formaron el jeroglífico. A mí me parece que puede ser este pájaro el alma por su viveza, su valor, su ligereza, y porque cuando se remonta del cielo volando corta por derecho al aire sin hacer giros. El alma se remonta con el vuelo de la consideración al cielo, ha de ir derecha, sin torcer la vereda que es malograr el vuelo y quedarse en el aire.

Este sentido ascensional es el que Tejada aplica a la garza, viendo en el ave cetrera al enemigo. En la tradición espiritual, las rapaces eran consideradas como imágenes de los demonios (santo Tomás de Villanueva). En el poema la garza triunfa del ave altanera. Recuérdense los conocidos versos de la *Comedia de Rubena* de Gil Vicente: “Halcón que se atreve / con garza guerrera / peligros espera”; que complementa entre otros este de Ramírez Pagán: “Vi una garza a par del cielo / y un neblí en su seguimiento / que volaba, / mas ella es de tanto vuelo / que al más supremo elemento / se acercaba”⁴³.

En la estrofa siguiente, Tejada acude al mito clásico de la pelea de An-teo con Hércules, y realiza una segmentación de este que elude su final para dotarlo así escindido de un emblematismo particular. La operación comienza por reducir la conocida identidad hercúlea de la dinastía y del propio monarca. La alusión a Hércules era habitual entre los Habsburgo desde Maximiliano I, y haciendo remontar su poderío a los emperadores romanos se explicitaban con la representación de los atributos del héroe. A Felipe II se le identificó con Hércules como símbolo de la fuerza y la virtud (así en dos medallas con leyenda, de 1549 y 1555) y como a tal lo representó en un grabado Gaspar Patavinus. El herculeísmo cortesano abarcó con Carlos V “todas las manifestaciones artísticas posibles, desde sus armas y medallas a las arquitecturas efímeras de sus entradas triunfales”. Baltasar Porreño escribe al respecto que cuando “se cansó de llevar la carga de la mayor monarquía del mundo, Dios le dio a un fuerte Hércules, su hijo Felipe, para que este se pusiera la carga sobre sus hombros”. En mucho menor grado puede rastrearse una impregnación emblemática de los versos de Tejada con las alegorías místicas que desde el Renacimiento presentaban a Hércules como tipo de la sabiduría y la virtud, que “ilustró la filosofía escondida como en profunda sombra y oscuridad” y “después de muerto quedó divino e inmortal” (Fernando de Herrera). Llegó a ser figura tipológica del alma que alcanza el cielo por los trabajos y pruebas

43 Véase la *Hieroglyphica* de Valeriano, en coincidencia con Horapolo, en Charboneau Lassay, *op. cit.* pp. 443-457. También, complementariamente, Ignacio Malaxecheverría, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982, pp. 105-107. Sobre la garza y el halcón remito a mi ensayo “La caza cetrera de amor y su vuelta a lo divino”, en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad, 1999, especialmente pp. 36-42.

de la tierra (así en Boecio, C. Landino o C. Salutati). Un mitógrafo de tanta influencia como Fulgencio difundió la alegoría del Hércules mítico, haciendo del antagonista Anteo símbolo de la lujuria. Del texto de Fulgencio proviene la fábula “en sentido moral” de Pérez de Moya: “Hércules significa el varón virtuoso que desea vencer el deseo de su carne [...]. La codicia o deseo carnal se dice ser hija de la Tierra entendida por Anteo [...]. Mas como Anteo, cayendo en tierra, recobraba fuerzas, así la carnal codicia ya mortificada o pacificada una vez se suele levantar más recia con la ocasión”⁴⁴.

En la siguiente estrofa, Tejada compone un emblema triple: el sol luminoso, el sol eclipsado por la luna y el sol que vuelve a resplandecer. Además, en la aplicación comparativa a la muerte del monarca concede un valor particular e intensificativo al papel de la luna y traspasa el valor del emblema solar por el de representación del sol indeficiente (= resurrección). El emblematismo solar (el rey como “sol de los cristianos ojos” en expresión de Aldana) fue muy acepto a Felipe II. En El Escorial la profusión de obeliscos tenía ese *sensus alegoricus*. Y en la biblioteca una empresa del rey era la de Apolo Helios en su carro con el lema *Iam illustrabit omnia*. Lema que estaba en una medalla de Jacobo de Trezzo cuando Felipe II cumplió veintiocho años. G. Ruscelli en 1580 reproduce la siguiente empresa: bajo el carro del sol la esfera del mundo, encima los signos del zodiaco y a derecha y a izquierda *Prudentia* y *Iustitia* con el

44 Héroe de la reflexión y de la certera decisión, cuyo rango ejemplar recordaba Cicerón en el *De officiis*, y que debía su popularidad a los tratados de mitografía, que daban cauce a su aventura bajo la axiomática leyenda *Hercules id est virtus*. Se trataba de una identidad laborada desde la larga estela de la filosofía estoica, que había escogido a Hércules como tipo identificador de la propia escuela y símbolo de la sabiduría. Haciendo, además, acompañar su presencia por la tradición (recogida por Servio) que derivaba etimológicamente el nombre familiar del héroe (*Alcides*) del término griego correspondiente a *virtud*. Todavía esta doble premisa fundamenta las certeras disquisiciones de León Hebreo justamente al tratar de la alegoría. Desde la afirmación inicial de que “Hércules acerca de los griegos quiere decir hombre dignísimo y excelente en virtud” a la reiteración final sobre cómo “los hombres excelentes y famosos en virtud se llaman Hércules”. Véase el epígrafe “Del mito a la alegoría: Hércules y las acciones del alma contemplativa” de mi ensayo “El mito clásico como lenguaje simbólico y alegórico. Notas hermenéuticas sobre la contemplación en la *Epístola a Arias Montano de Francisco de Aldana*”, en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad, 1999, pp. 74-88.

lema *Iam illustrabit omnia*. Todo un canto de alabanza al divino sol dispensador de luz y bendición: Felipe II. Como afirmaba N. Causino en sus *Símbolos selectos*, el sol es “símbolo con varias proporciones de la muerte y la final resurrección”. Su emblematismo fue algo más complejo, pues conjugaba la representación de la luz y las tinieblas (en Valeriano y en Ripa), con una fórmula que llega a la empresa XII de Saavedra Fajardo (*Exca ecat candor*), con un sector de la tierra iluminado y otro en penumbra. A la vez, el Sol y la Luna representan la eternidad como en el jeroglífico I de Horapolo, o las medallas de Domiciano y Trajano aducidas por Ripa en el mismo sentido. La asociación de Sol y Luna en un eclipse era más rara, y en ninguno de los casos adquiere esta el valor de ‘eternidad’ (= muerte). En coincidencia parcial se encuentra un emblema posterior de Monforte en las honras de Felipe IV (1666), en que el Sol y la Luna lucen en la oscuridad encima de un sepulcro con corona. Y sobre todo en la Empresa LXXVII de Saavedra Fajardo (*Praesentia nocet*), en que el Sol es eclipsado por la Luna que se interpone entre él y la Tierra⁴⁵.

La última estrofa emblemática se dedica a la metamorfosis de Fénix escencializando su emblematismo en el aspecto central: en su vejez el ave mítica se quema en su nido, al que prende fuego con el calor de los rayos solares. De las cenizas nace un nuevo Fénix, siendo esta muerte regeneradora la vertebración de una inmortalidad, que en el poema cierra el traslado de la *maiestas* al nuevo monarca que en un juego nominal se presenta superando al rey desaparecido (“un tercero Filipo del segundo / dejaste, y si tercero / fénix será en valor solo y primero”)⁴⁶.

45 Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, p. 43; Nicolás Causino, *Símbolos y parábolas históricas [...] traducido del latín y aumentado [...] por Don Francisco de la Torre*, Madrid, Imprenta Real, 1677, fols. 27 y 383.

46 La bibliografía sobre el Fénix es torrencial. Basta remitir a *De Ave Phoenix. El mito del Ave Fénix*, introducción, textos, traducción y notas de Ángel Anglada, Barcelona, Bosch, 1984, *passim*; y, sobre todo, las referencias exhaustivas que reúne Aurora Egido, “La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope”, en *Otro Lope no ha de haber. Acti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, vol. I, especialmente, pp. 20-49. Véase lo que explico sobre el Fénix en el segundo poema emblemático de Tejada Páez. En cuanto a los tres versos de cierre de la estancia, resulta aclaratoria la indicación de B. Porreño sobre cómo “al entrar a Tarazona en 1592 con su hijo el príncipe don Phelippe III deste nombre, a las puertas

Con un sentido de *summa* simbólica que conjuga los emblemas cuya exégesis acaba de cumplirse con el del Fénix, Tejada establece una meta-representación que integra y sumariza los emblemas poetizados (*águila, garza, Anteo, fénix, nave y Sol*). Es este último término el que soporta la equiparación que como *summa* construye un verdadero túmulo verbal, que es gemelo y refleja con su correspondencia simbolizadora el propio túmulo. Tejada aprovecha el principio de unidad jerárquica por el que el rey como astro supremo (“sol piadoso y justo”) acuerda un orden político en anuencia al orden universal en el que Dios actúa como principio y garante. La fundamentación teosófica que había ofrendado el Areopagita, desde textos paulinos, a la similitud del mundo material e inmaterial como formas idénticas de jerarquía en las que *nulla potestas nisi a Deo*, y la función ordenadora de la luz, explica la metáfora de Cristo como *Sol invictus*, y su reflejo momentáneo y eficaz en la representación de la persona regia⁴⁷. El Rey, como el sol renacido (o que ha dejado de ser eclipsado momentáneamente por la muerte) ocupa su propio lugar en el Empíreo. Delegado de Dios, se funde figurativamente a este al ocupar el solio que está sostenido sobre el eje del universo: “el sacro asiento de los ejes de oro”⁴⁸.

El segundo de los poemas que componen el tríptico emblemático de Tejada Páez es la siguiente “Canción. A la muerte del Rey Filipe II”, que su editor considera, “quizá, la composición más esplendorosa y brillante, la más *tejadiana*, sin duda, de toda su producción fúnebre”:

de la ciudad se le puso este motete ingenioso: «A dos Phelipos espero / en que hoy espera el mundo, / el segundo es sin primero / y el tercero es sin segundo». Compusole Diego Fornes, varón ingenioso, y tiene dos sentidos: el uno histórico, significando que el segundo Phelipe de Castilla no tuvo primero en Aragón y el tercero de Castilla no tuvo primero en Aragón y el tercero de Castilla no tuvo en Aragón segundo, por ser su padre primero de Aragón; el otro segundo es grande en alabanzas de padre e hijo, queriendo significar que el padre fue excelentísimo entre todos los reyes y monarcas que en su tiempo tuvo el mundo, y el hijo tan parecido a él que no tenía segundo o semejante” (*Dichos y hechos del rey don Felipe II, ed. cit.*, p. 24).

47 René Roques, *L'univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon la Pseudo-Denys*, Mayenne, Le Cerf, 1983, pp. 38-39.

48 Pueden verse las láminas complementarias de Apianus (*Astronomicum caesareum*, In-golstad, 1540) y de A. Cellarius (*Atlas coelestis seu Harmonia macrocosmica*, Amsterdam, 1661), representando en el *primum mobile* el axis y su coincidencia con el asiento de Dios, en el capítulo “L'univers médiéval et l'Empyrée”, de Francesco Bertola, *Imago mundi. La représentation de l'Univers à travers les siècles*, Paris, Bordas, 1996, pp. 75-77.

Erízase el pavón vanaglorioso,
y con el pico adorna
las plumas de su rueda bien compuesta;
ya las encoge ya a extendellas torna,
ya alarga el cuello hermoso,
ya empina la amarilla y verde cresta,
y, ufano, la soberbia cola enhiesta;
y, en mirando los pies, no estima ni ama
adorno, galas, plumas, hermosura.
Con suma calentura,
en el tomillo o grama,
se postra el fiero león, que gime y brama;
no hay fiera menos fuerte
que no baje del monte áspero y yermo
pensando dalle muerte,
y, apenas el temido monstruo enfermo
la cabeza levanta,
cuando a las fieras y aun al monte espanta.

Pasa el hivierno helado y riguroso;
la noche escarcha el hielo
por que el verano alegre tras de él vuelva,
huigan las nieblas, y en el claro cielo
parezca el sol hermoso
y los vapores húmidos resuelva.
De flores se corona el campo y selva.
La serpiente, que estuvo por el frío
debajo de la peña áspera y tosca
torcida y hecha rosca,
sale con nuevo brío,
cercando el prado, el monte, el valle, el río;
y en una dura piedra
deja la piel antigua y escamosa
unida como yedra,
y con otra labrada y más hermosa
arrastra el blanco pecho,
alegre del despojo que en sí ha hecho.

El fénix, a quien vio la Arabia sola,
y a quien naturaleza
larga vida y belleza igual ha dado,
de un águila sublime la grandeza,
verdinegra la cola,
cuello hermoso de azul y oro grabado,
y de púrpura el pecho matizado,
alas rosadas de beldad suprema,
dos crestas que le sirven de zarcillos,
plumajes amarillos
a modo de diadema:
alas, pecho, cabeza y cuello quema
con ánimo gallardo,
en un nido aromático de cendra,
con ella mirra y nardo.
Mas otro fénix de su cendra engendra,
en quien nunca se pierde
amarillo, oro, azul, rosado y verde.

Gran Filipo, pavón sembrado de ojos,
tu rueda esclarecida
por los enfermos pies se ha consumido;
furioso león de España fuiste en vida,
triunfando con despojos
del turco, francés, moro y indio rendido,
que todos, aun enfermo, te han temido.
Pasó el hivierno, vino tu verano,
y entre piedras dejaste, cual serpiente
(que aun fuiste más prudente),
el lacio cuerpo humano
vistiéndote el azul del cielo ufano.
Un fénix raro fuiste,
pues no tuvo tal rey el ancho mundo.
Y apenas te partiste
cuando nació de ti un fénix segundo,
más raro, hermoso y bravo
que sierpe, fénix, león, verano, pavo.

En la «Canción» las transformaciones obedecen a un sistema más amplio y variado de registros efrásticos. Así la descripción del Fénix y la del nido completan las dos acciones concertadas de la “estancia” con sendas fragmentaciones dinamizadoras (el índice de cambio de referente implica el movimiento del propio descriptor):

1. cola, cuello, pecho, alas, cresta, plumajes.
2. nido aromático, cenra, mirra y nardo.

El movimiento domina el emblema verbal del pavón desde su estado inicial (el verbo *erizar*). Es un juego concertado que describe de manera diferente y sucesiva cómo hace la rueda una vez (“bien compuesta”), la deshace (“encoge” las plumas), vuelve a hacerla (a “extendellas torna”) y la hace finalmente con movimiento total (alarga el cuello, empina la cresta y enhiesta la cola) antes de deshacerla al mirarse los pies. Como puede verse, por otro lado, la correlación entre águila y fénix de las “estancias”, que individualiza en esos dos emblemas un particular modo de acciones concertadas, se conserva en correlación entre el pavo real y el fénix de la canción: dos aves fastuosas atentamente descritas en sus partes (en parada y en movimiento). Se trata de una especie de correlación en rondel de los emblemas verbales. En el centro de la composición los tres emblemas del león, el verano (la primavera) y la serpiente se unifican por una profundidad paisajística, un marco de naturaleza y, en los dos últimos, una correlación estacional. Como lo que se verbaliza es una sucesión de emblemas, los *concelli* inducidos con las sentencias no son independientes, sino solidarios entre sí, o lo que es igual se integran a través del significado del cambio renovador que pasa de la denegación del plano comparante al plano final de la superación recolectiva, en que todos los símiles emblemáticos se subsumen en el cambio de la *maiestas*. Tejada conjunta alusivamente en el verso conclusivo lo que representa en cuanto a superación simbólica: un radical de sentido que suma e integra todos los *concelli* representativos del monarca desaparecido, estableciendo como conclusión lo que significa el renacimiento (renovación, pero en los mismos cauces emblemáticos) de la *maiestas*.

Con el emblema del pavón se realiza una restricción simbólica, que niega la idea psicopómpica, aunque no su sentido exegético de ave que

aparecía junto al águila en la *Foeminarum consecratio* de los romanos (P. Valeriano, lib. XXIV, apart. IX). El simbolismo pleno, de inmortalidad o resurrección (equivalente al Fénix como conductor de almas) no le valía para trazar el itinerario temporal de la *renovatio* con la muerte. Tampoco en la creencia de su incorruptibilidad (desde san Agustín a san Isidoro): “Este pavón que no es otro que nuestro cuerpo desprovisto de las plumas de la muerte y que recibirá las de la inmortalidad”, o en su idea de representación de Cristo, conductor de las almas a la mansión feliz. Tejada para su descripción ha escogido el valor más restringido y vulgar: un emblema de la jactancia o vanagloria tal como aparece, por ejemplo, en *El fisiólogo*, atribuido a san Epifanio: “Es hermoso por la forma del cuerpo y por sus alas. Cuando camina se contempla exultante de alegría; baja entonces la cabeza y dirige la mirada al suelo y al ver sus patas grazna aparatosamente, porque aquellas no corresponden a las restantes partes del cuerpo”. P. Valeriano en el apartado *Divitiarum turpitude* se refiere también a los pies del pavón con citas de Teofrasto, Luciano y Focílides: “Exprimere qui voluerit apte pavonem cauda passa, unoque elato pede ostentatoque figurabit”⁴⁹.

Sobre el león realiza Tejada una restricción simbólica: representación de la majestad, pero no de sus valores místicos y elevados. En las armas imperiales y reales de los Habsburgos figuraba el león. En el panteón escorialense “en el lado de Felipe se levanta un castillo sobre el que está sentado un león con una espada”, que Sigüenza interpreta como una alegoría del rey justo y poderoso. Su adecuación al monarca la detalla A. Ferrer de Valdecebro partiendo de una cita de la *Política* de Aristóteles: “Hállanse en esta fiera muchas propiedades que hacen ajustado a un príncipe, como correr con igualdad siempre lo generoso, noble y magnánimo, ser severo cuando los irritan y enojan, compasivos cuando se les humillan y rinden”. Pero de su simbolismo polivalente también Tejada ha evitado sus valores más místicos y elevados: la resurrección (sepulcro de Rodrigo Mercado hecho por Diego Siloé) o el carácter de guía psicompópico, conductor de las almas hasta desembocar en la otra vida (*Hieroglyphica* de Horapolo). Lo emplea para una representación del poderío intermitente que conserva aun en la agonía. La restricción simbólica se expresa a través

49 Véase en particular Malaxecheverría, *op. cit.*, pp. 181-183; y Santiago Sebastián, *El fisiólogo atribuido a san Epifanio*, Madrid, Tuneso, 1986, pp. 75-78.

de la leyenda emblemática del león con cuartanas: “Fue singular la divina providencia en poner freno a tanta ferocidad, dándole intervalos de templanza en que se modera y se reprime. Esta es la fiebre o cuartana, que de ordinario padece y tal vez tan ardiente que le lleva a los términos del vivir con que le enfrena la fiereza y templada la valentía y el aliento” (Ferrer de Valdecebro)⁵⁰.

El emblema de la serpiente está adecuado al monarca desde la *Hieroglyphica* de P. Valeriano (“*Orbis dominium*” y “*Rex optimus dominium*”, con nutrida ejemplificación de emperadores romanos). Horapolo da seis jeroglíficos en que la serpiente significa “señor del mundo”. Combinada con imágenes como el cetro y la espada figura en la emblemática (Cameranius, Saavedra Fajardo: empresa XXCIII, sobre la serpiente coronada) y la pintura (Rubens: *Nacimiento de Luis XIII* y *La mayoría de edad de Luis XIII*). La esencia pliniana de la “*senectus anguim*” la recoge Laguna en su *Dioscórides* (1566): “Todas las serpientes, luego como viene la primavera, pasando adrede por algún lugar áspero y muy estrecho se despojan desde los ojos hasta la cola de la camisa o pellejo, quedando mejoradas y renovadas de otro más delicado y más lucio”. Este rejuvenecimiento físico tiene una lectura moral: el perfeccionamiento o el cambio de vida que recoge la *Hieroglyphica* de Valeriano (*Iuventuti redditus*): “*Angues senectute singulis annis abiecta invenescere, homines vero senio confectos emarcescere*”. Tejada lo aplica al tránsito de la vida percedera a la eterna, viendo en ello una manifestación exaltadora de la prudencia regia. Eco literal de *Mateo* 10: 16 (“*Prudentes sicut serpentes*”), el valor estaba aceptado y difundido en relación con el propio Felipe II (representación de la Prudencia en el arte efímero de sus entradas a ciudades). Su operación de trasladarla al tránsito es idéntica a la del programa de la lámpara del panteón de El Escorial, según explica Francisco de los Santos: “Pueden tener más verda-

50 Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres*, Barcelona, Imprenta la Bernardo de Villa Diego, 1696, dedica los doce primeros capítulos a las “Propiedades del león” (fols. 1-53). Parte de una cita de la *Política* de Aristóteles (“*Princeps est qui primatum tenet, primus inter omnes*”) y en el índice analítico final recoge una verdadera tópica: hay dos especies, no nacen informes ni muertos, son compasivos, no temen (solo al gallo y hacha encendida), tienen memoria feliz para vengarse, se humanan a quienes se le humillan, matan con el rugido, conocen el adulterio de las leonas, apestan las carnes que llevan a su boca, borran las huellas con la cola y son generosos y agradecidos.

dera significación y divina, que es la prudencia cristiana, de quien se ha de asir el católico en la vida para lograr los lucimientos de su muerte”⁵¹.

Se cierra la composición con el emblema vértice del Fénix, que aquí completa su circuito significativo y de representación, con un recurso detallado a los rasgos del emblema, que en las liras del poema primero se había reducido al enunciado escueto de la metamorfosis en la muerte-resurrección (“La fénix de color rojo y dorado / cuando su muerte siente / entrega el cuerpo bello al fuego ardiente / y después que en ceniza se ha tornado / de su ceniza, viva / nace otra fénix nueva más altiva”). En el arte cristiano el Fénix representaba la idea de la inmortalidad, de la *perpetuitas* y el *aevum*, y servía, además, para simbolizar la resurrección de Cristo y de los cristianos en general. La especie entera se corresponde con el individuo en una bifrontalidad única: era a la vez Fénix y la especie del Fénix, en una forma de vida geminada, dado que el día de su muerte era también el de su nacimiento (Tertuliano en *De resurrectione carnis* lo expresa así: “Natali fine decedens atque succedens”). La ficción del derecho

venía sustentada por las teorías biogenéticas aristotélico-tomistas, según las cuales las *formas* del progenitor y el sucesor eran la misma [...]. La metáfora del Fénix resultaba adecuada para ilustrar la naturaleza de la *Dignitas quae non moritur* [...], [que] aparecía como una *species* a semejanza de la del Fénix que coincidía con la del individuo porque solamente reproducía una individuación en un momento dado [...].

El Fénix era, por así decirlo, una corporación unindividual *natural* y,

51 Véase Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, fol. 193. Para el lema *Contritione virescit* comenta Antonio de Lorea: “Saca la culebra ya que no retroceden sus días [...], rejuvenecer, de modo que siendo anciana se queda nueva. Busca la concavidad de un tronco o en la quiebra de un peñasco, y estrechando el cuerpo a la apretura, muda el cutis [...]. La mejor política para los hombres racionales se puede motivar de las propiedades de que el autor de la naturaleza adornó a los brutos. Ellos mudamente nos enseñan [...] quanto se renueva el hombre por la penitencia, quanto por la contrición consigue el alma, mejorándose en fuerzas, dejando las vejeces de sus culpas y consiguiendo las nuevas galas de la gracia” (*David pecador. Empresas moradas político-cristianas*, Madrid, Francisco Sanz, 1674, fol. 454-456).

por tanto, surgía de las brasas de la metáfora del Fénix el prototipo de ese espectro, llamado la corporación semipersonal, que representa simultáneamente la especie inmortal y la individuación mortal, el *corpus politicum* colectivo y el *corpus naturale* individual⁵².

52 Kantorowicz, *op. cit.*, pp. 364-370, quien remite como aportación especialmente documentada al libro de Jean Hubaux y Maxime Leroy, *Le mythe du Phénix*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1939, que no he logrado consultar. La riqueza descriptiva de estos versos detalla pormenorizadamente las alusiones de la lira, donde se explicitaba tan solo su "color rojo y dorado", calificándolo de esplendor del mundo. Ahora la "belleza" se identifica con la larga vida y da lugar a una *descriptio* multicolor: "verdinegra la cola / cuello hermoso de azul y oro grabado / y de púrpura el pecho matizado / alas rosadas de beldad suprema / dos crestas que le sirven de zarcillos, / plumajes amarillos / a modo de diadema [...] / en quien nunca se pierde / amarillo, oro, azul, rosado y verde". Tejada ha recogido elementos descriptivos agrupados muchos de ellos por los emblemistas como I. P. Valeriano, cuando recuerda que su nombre egipcio implica la idea de brillante, que los griegos interpretaban con *foinix* ('el purpurado' o 'pájaro de fuego'), o directamente a autores clásicos como Claudiano (que lo representa con el cuello encrestado y otra segunda cresta en la cabeza, en forma de peineta roja). También indica su comparación con el águila, aunque es dos veces más grande que el águila real. Rasgos todos que Tejada pudo recoger en su *excerptorius* de textos como el pliniano (*Naturalis Historia*, X, 2): "*Arabia phoenicem [...] unum in toto orbe nec visum magno opere. Aquilae narratur magnitudine auri fulgore circa colla, cetero purpureus, caeruleam roseis caudam pignis distinguentibus, cristos fauces caputque plumeo apice honestante*". Además, de Claudiano pudo recoger algún detalle de la descripción ovidiana centrada en la construcción del nido con materias aromáticas (XIV, 392-410). La situación en Arabia proviene de Heródoto (y la recoge, entre otros, Tácito). El grabado más explícito en detalles de todo tipo es el debido a Cameranius (1596). La variación de perfumes y materias preciosas remite siempre a Plinio y a Pomponio Mela. El Fénix llega a saber cuándo se le avecina la muerte. Unos, como san Ambrosio, explican este conocimiento mediante una intuición natural; otros, como Estacio, lo atribuyen al sentimiento de debilidad senil que experimenta. La comparación del nido aromático varía tanto como la sinfonía de colores de su cuerpo y plumaje, aunque en muchos casos se indica la procedencia de la lejana Arabia: cinamomo, acanto, lágrimas de incienso, espigas de nardo, mirra o panacea. En el *Idilium Phoenix* de Claudiano se explica el proceso transformatorio para el que Tejada encuentra el oportuno término de *cendra*. Según Covarrubias, "es vocablo francés; vale tanto como ceniza, pero está contrahecho a que signifique cierta ceniza de que los plateros hacen una lejía fuerte para limpiar la plata, de do tomó el nombre de plata cendrada. Azendrada, la limpia y purificada". Según *Autoridades*, "metafóricamente se suele llamar así la persona que es muy limpia y aseada o muy viva, con alusión a lo purificada que deja a la plata la

El tercero de los poemas compuesto para exponerse como emblema verbal en unas honras fúnebres a la muerte de Felipe II, en cuya arquitectura efímera debían figurar escudos y alegorías de los reinos, es el siguiente soneto:

Diote, oh monarca, en pecho el indio el grano
del oro, que es del mundo hidropesía;
diote la perla que la concha cría,
y el chino su brocado más galano;

sus despojos, el fuerte suelo hispano;
el caballo feroz, Andalucía;
drogas Arabia y rica pedrería
Oriente, y sus aromas el persiano.

Diote en tributo su coral Egeo;
bálsamo, Siria; plata, el sardo astuto;
Libia, marfil; Corinto, metal fuerte.

Fue tu despojo el mundo y tu trofeo;
él, todo junto, te pagó tributo,
y tú lo pagas hoy solo a la muerte.

Tejada funde las representaciones visuales en la variada enumeración de tributos que recibía Felipe II, ideal imagen política del buen “monarca”, también dominador del mundo por un poderío militar expresado a través de cuanto el país cobra “en pecho”. El poeta quiere construir en una enumeración calculadamente caótica la extensión misma de lo que rinde el dominio hispano, donde los términos *pecho*, *despojo*, *trofeo* y *tributo* representan el resultado de una hegemonía político-militar. Resultado de esa hegemonía eran las riquezas que, como explica G. López Madera,

no pienso quien pidiere razón y causa de estimar por grande excelen-

cedra”. Véase también para otros muchos matices Marcel Detienne, *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*, Madrid, Akal, 1983, pp. 87-97, y en especial para su explicación como mito circular de ave ctónica y pirófora. “La creciente importancia de la pira en el mito del Fénix se explica de modo satisfactorio por el desarrollo de una ideología político-religiosa que, a comienzos del Imperio romano, asoció la apoteosis imperial con el uso funerario de la cremación” (p. 91).

cia en los reinos, cuya necesidad y poder tienen todos bien conocido, pues aun en el *Eclesiástico* dijo el sabio que todas las cosas obedecen al dinero. Y después dijo agudamente Horacio que todo está sujeto a las riquezas [...]. Por lo cual las requiere santo Tomás como a parte principal de los bien gobernados reinos. Y Álvaro Pelagio las puso entre los demás requisitos con que se honran y ennoblecen, porque las riquezas son los que hacen poderosos y estables, siendo el fundamento de los comercios [...]. Apenas se podrán exagerar las grandes riquezas de la monarquía de España [...]. Y pienso que nadie dejará de reconocer a esta monarquía por la más rica de cuantas ha habido en el mundo.

Y ello en relación directa con la extensión universal de sus dominios:

Ser mayor y más extendido el señorío de España que ninguno de los pasados es cosa certísima y lo probó muy bien Abraham Ortelio cuya autoridad es de mucho momento en este género de escritura [...] como no sean menester testigos ni probanzas de lo que se puede demostrar con clara evidencia, tengo por mejor remitirme en esto a las verdaderas descripciones o mapas del mundo donde podrán todos ver por sus ojos: los más curiosos conocerán por medidas certísimas como es muy mayor la monarquía del rey Don Phelipe, nuestro señor, que ninguna de las pasadas⁵³.

El argumento es conducido a diversos axiomas de orden sacro-político. En las exequias las representaciones visuales de los dominios (y consiguientes riquezas) cumplían otras funciones, como la hegemonía sobre pueblos y culturas de un amplio abanico:

Sin comparación antigua ni moderna fue el mayor y más poderoso príncipe que hubo desde la creación del mundo [...], en lo temporal fue Príncipe, cabeza y monarca del Orbe [...], señorea las grandes y

53 Gregorio López Madera, *Excelencias de la monarquía y reino de España*, ed. José Luis Bermejo Cabrero, Madrid, Centro de Estudios Políticos e Institucionales, 1999, pp. 131 y 143-147. Sobre el principio de la inalienabilidad seleccionado con los *bona publica* o propiedad fiscal del reino, dio lugar a una verdadera *teología* fiscal, cuyos rasgos en relación con lo sagrado de la monarquía ha desenvuelto Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Akal, 1985, pp. 164-165, 174-183 y 322-325.

extendidas aguas del profundo Océano y las del mar del sur, que es la mayor parte del mundo; y tiene su nombre y dominio en tierras extensísimas del Oriente y Occidente, más que ninguna otra nación del mundo haya tenido [...]. De manera que dando una vuelta por toda la redondez de la tierra se ve la grandísima amplitud de la Monarquía y Imperio de España y se muestra claro que ninguna nación ni gente, desde Adán acá, juntó tanta diversidad de gentes⁵⁴.

También con dichas representaciones visuales se manifestaba la correlación entre la majestad de la monarquía (como *res quasi sacra*) y su poder fiscal, idea que como tópico elaborado por el pensamiento medieval se difundió en un buen número de libros de emblemas como el conocido de Alciato (*Quid non capit Christus, rapit fiscus*). Se recalcaba al tiempo la inalienabilidad de los territorios de la monarquía, expresión de la diferencia entre el símbolo (la corona) y la persona (el monarca), con cuya explanación en tanto que principio legal, Felipe II había recordado en su testamento la prohibición a su heredero de “enajenar cosa alguna de todos los dichos reinos, señoríos y estados”.

Para vehicular tantos conceptos teóricos, por más que fuesen del do-

54 Baltasar Porreño, *Dichos y hechos del rey Don Felipe Segundo*, pp. 31-35. En un temprano elogio de sus juveniles *Discursos históricos*, Tejada introduce una exaltación de Felipe II (la escribe el 22 de julio de 1587): “Es tan prudente y tiene tanta autoridad y es tan temido y obedecido en el mundo que negocia más con ellos que otros reyes y emperadores con grandes ejércitos, sujetándose a sus reales pies mucho número de poderosos reyes e incógnitas provincias y naciones en los fines de la mayor Asia hasta la Taprobana, apenas conocida por fama de los antiguos ni de Alejandro, que fue el que más en la Asia señoreó, y se le sujetó también parte de África, quedando su estandarte y invictas banderas conocidas y obedecidas por todo lo que el sol ciñe de día y de noche en el uno y otro polo para honra y gloria de Dios y ensalzamiento de su santa fe católica”. Complementariamente, y dando sustento retórico al soneto emblemático presentado a las exequias, se indica que “con mayor razón pudiera decir el rey Don Filipe, nuestro señor [...], no solo que en su reino sale y se pone el sol que cuanto alumbrá en él un hemisferio y gran parte del otro es suyo, pues cuando el sol se nos absenta a los que en este polo vivimos va a alumbrar a los antípodas, cuya tierra es muy mayor que todo lo que Alexandro conquistó, y volviendo a nacer alumbrá todo el Oriente y las Españas, sin dejar en todo su curso de manifestarse, pues de cuantos lo ven la mayor parte de los venturosos vasallos son suyos”. La axialidad emblemática de Felipe II en los *Discursos* es resaltada por la editora de estos, Asunción Rallo Gruss (Málaga, 2005; con un índice exhaustivo de referencias al monarca en II, p. 442).

minio común, Tejada acude a una efectista representación mediante el recurso a la enumeración epopéyica marcadamente caótica, donde cada lugar es símbolo de un espacio (o estado político) y se caracteriza por un producto singularizador. La *variatio* epopéyica crea, así, una cornucopia de materiales preciosos y exóticos que traducen, con la imagen de la selección arbitraria y representativa a la par, la extensión proyectiva (dominio real, o sombra tutelar) de España (y su monarca) por el mundo⁵⁵. Teniendo como centro el “fuerte suelo hispano (del que solo se resalta como noble tributo el “caballo feroz” de Andalucía, indicio expresivo de donde se debieron organizar las justas a las que concurrió Tejada). Materiales preciosos (oro, perla, coral, plata y marfil) y exóticos (brocado, drogas, aromas, bálsamo) rindieron su expresión tributaria a un monarca que ahora devuelve su poderío, rindiendo su cuerpo simbólico “a la muerte” (con el remarcado de equivalencias entre el “todo” y “solo”, “te pagó” y “lo pagas hoy”). Un rendimiento de cuentas inexorable, sobre el que se fundamenta la magnitud del poder hispano y una igualmente inexorable sentencia: la última línea de las cosas en un plano teológico-político.

Dentro de lo que M. Foucault consideraba el primer segmento de la episteme, que hacía extensible desde el siglo XV a mediados del XVII, el dominio del saber se establece a través de la semejanza: “Es la episteme de

55 Se ha configurado una suma de ideas comunes a través de un proceso de *variatio* selectiva. La *vulgata* de la propia sociedad ha hecho intercambiar una serie de *ideas comunes* en el sentido que les da Philippe Ariés, *op. cit.*, pp. 276-277: “sin elementos fuertes del condicionamiento que da a una sociedad su cohesión, no tienen necesidad para ser eficaces, de ser reconocidos y confesados ni siquiera de ser unánimemente admitidos. Basta que existan como banalidades, como lugares comunes, en el aire de la época”. C. Lisón Tolosana, *op. cit.*, pp. 20-23, 60-61 y 99-100, ha insistido en cómo “el espesor político-semántico de tan vasta monarquía requiere especial atención por tratarse de un fenómeno heterosignificativo [en conexión directa al *ethos* de la universal monarquía en teorizaciones que llegan hasta Campanella] y se inserta en un vértice simbólico donde rey y realeza vienen culturalmente definidos, esto es, no tanto por propiedades analíticas cuanto retórico-rituales o simbólicas”. La principal como en los otros dos poemas-emblema de Tejada es que la representación de totalidad “implica continuidad en tiempo y ubicuidad”, el rey y el reino interactúan con un efecto de “totalidad mística [que] tiene características propias de la Divinidad”. Véase también Antonio Feros, “Vicedioses pero humanos, el drama del rey”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 14 (1993), pp. 103-131. En relación con lo que sigue, véase el elogio de Andalucía que trae Tejada en sus *Discursos históricos* (I, pp. 152-153).

la semejanza entre cosas infinitas y de la remisión continua entre las palabras y las cosas [...]. El saber propio de esta episteme es la hermenéutica. La gran llamada del Renacimiento es hacer hablar todo. Para ello hay que interpretar los signos extendidos sobre las palabras y las cosas”⁵⁶. Pero la noción misma de semejanza está mediatizada por la radical variabilidad de las nociones que se conducen entre lo verbal y lo icónico-visual. Con un sentido de general indagación epistémica, E. Lledó ha hecho notar

la diferencia radical entre la mirada y el ojo, como pura posibilidad de mirar, que consiste en que la mirada recoge un universo de interpretaciones. La mirada es, en sí misma, reflejo de múltiples irisaciones con que cada existencia particular ha ido cambiando la posibilidad de ver en la posibilidad de mirar. La visión transforma así su ejercicio en una interpretación [...]. La mirada no es reflejo ni visión, sino espejo donde aparece la suprema forma especulativa de las palabras. Un espejo que se transforma y conforma desde el fondo del lenguaje⁵⁷.

En la perspectiva de contemplar lo “icónico-visual” como “medio de comunicación simbiótico”, aprovechando “la taumaturgia del arte en la conquista de las masas”, se han analizado fundadamente (con un recorrido ejemplar por los textos teológicos o teórico-artísticos) los rasgos dispensadores de la perfección pictórica (en un Paleotti: la ambientación, la composición y la distribución de la luz), dispensadores de la perfección mediante el deleite estético, la didáctica social y la convicción de los sentidos⁵⁸.

56 Julián Sauquillo, *Michel Foucault: Poder, saber y subjetivación*, Madrid, Alianza Editorial, 2017, pp. 111-113. Véase, a propósito de lo que sigue, el clásico estudio de Jerome Bruner, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1996; y, ahora, Ottavia Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma, Laterza, 2011.

57 Emilio Lledó, *Imágenes y palabras*, Madrid, Taurus, 2017, p. 188.

58 Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 48-60. También los apartados “Discurso visual: pintura versus escritura y palabra” (pp. 80-97) y “Crear es ver: el imperio de la vista” (pp. 163-171). En un sentido complementario, véanse Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992; Massimo Firpo, *op. cit.*; y Luis Vives-Ferrandis, *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011.