

La Entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia

Teresa Zapata Fernández de la Hoz
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

RESUMEN

Para la entrada de María Ana de Neoburgo, el Ayuntamiento de Madrid proyectó la construcción de una serie de monumentos efímeros, entre los cuales incluyó una galería de arcos alrededor de la fuente de San Salvador, decoración que encomendó a dos artistas consagrados: Antonio Palomino y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, quienes se encargaron, no sólo de la parte arquitectónica, sino también de la parte iconográfica y simbólica, así como de la composición de las letras de los jeroglíficos, algo totalmente inusual.

En este artículo se analizan diferentes aspectos de esta decoración, se estudian las fuentes iconográficas, así como otros asuntos relacionados con el proyecto del libro que sobre esta entrada pensaba publicar el Ayuntamiento.

SUMMARY

The building of a series of ephemeral monuments was projected by Madrid's Council for the entry of María Ana de Neoburg; among them, there was an arch gallery around San Salvador's fountain which was commended to two prestige artists: Antonio Palomino and Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, who got in charge, not only of the architectural side but of the iconographical and symbolic one, and even of the composition of the hieroglyphs' letters -something completely unusual.

In this article, different aspects of this decoration are analysed, and the iconographical sources are studied, as well as other matters related to the project of the book about the entry that the Council planned to published.

I. ORNATO DE LA PLAZUELA DE LA VILLA

Como era habitual en la Corte durante el siglo XVII, con motivo de la entrada oficial de la reina María Ana de Neoburgo, segunda mujer de Carlos II, efectuada el 22 de mayo de 1690, el Ayuntamiento madrileño y los gremios más importantes de la Villa se encargaron de la construcción de una serie de arcos y otras decoraciones efímeras, levantadas en diferentes lugares del trayecto que, desde el Real Sitio del Buen Retiro hasta la plaza del Palacio Real, debía recorrer la reina y su comitiva el día de la ceremonia pública.

La situación económica de la corporación madrileña había experimentado un empeoramiento en relación con la entrada anterior, la de María Luisa de Orleans (1680), primera mujer de Carlos II, por lo que el número de los adornos costeados por la Villa fue notablemente inferior. Por otro lado, la actitud de Carlos II ante el nuevo matrimonio contribuyó a que no alcanzase el esplendor de la precedente. Si en la entrada de María Luisa había puesto de manifiesto en todo momento su deseo de que superase a cuantas se habían celebrado con anterioridad, eligiendo los diseños, proponiendo nuevos adornos, intere-

sándose por el desarrollo de los trabajos, en definitiva, contagiando su entusiasmo a cuantos participaban en el proyecto, ahora, cuando habían pasado sólo unos meses de la muerte de su joven esposa, cuando su nuevo matrimonio obedecía únicamente a motivos políticos, como él mismo manifestó en el escrito dirigido al Ayuntamiento, en el que les comunicaba su nuevo enlace matrimonial, su actitud fue también decisiva para que la entrada de María Ana de Neoburgo resultase inferior a la anterior.

Entre los adornos costeados por el Ayuntamiento se incluyó el de la Plazuela de San Salvador o de la Villa (Fig. 1). Aunque en un primer momento no se pensó realizar ningún adorno en este lugar por falta de medios económicos, posteriormente, la Junta extraordinaria, que como era habitual se formó para organizar todos los festejos relacionados con la boda real, decidió levantar una decoración alrededor de la fuente situada en la calle Mayor, delante de la iglesia del San Salvador, por considerar que en las entradas anteriores de reinas se había adornado y, sobre todo, por la proximidad de la Casa de la Villa, lo que les obligaba a hacer “un adorno dezente”¹. En esta plaza, además del Ayuntamiento, estaban situados los juzgados, las audiencias y los escribanos de número, que trabajaban principalmente en el ensanchamiento que formaba la calle Mayor delante de la iglesia de San Salvador, circunstancia por la cual, en otras entradas y fiestas públicas, este gremio se había encargado de la decoración de la plaza.

La fuente, conocida también como *fuelle de la Villa* o *fuelle de los leones*, había sido construida, como la de la Puerta del Sol, por Antonio de Riera y Francisco del Río, según traza de Rutilio Gaci, en 1620. Estaba realizada con mármoles blancos y negros, piedra berroqueña y bronce, constaba de 16 caños y se decoraba con bichas, mascarones, leones, bolas, las Armas reales y las de la Villa de Madrid, y una estatua de alabastro en su coronamiento, realizada por Ludovico Turqui² (Fig. 2)

Entre las plantas y diseños presentados por diferentes artistas para el ornato de la plazuela, la Junta eligió la presentada por Antonio Palomino, quien se había ofrecido a realizarla en unión de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia por 18.000 reales de vellón, incluido “el scriuir las empresas, bersos latinos y castellanos”³. El 10 de abril, la Junta acordó dejarles el salón del Ayuntamiento, que estaba vacío, como obrador, para que ambos artistas comenzaran a trabajar lo antes posible, dado el poco tiempo con el que contaban. Al día siguiente, 11 de abril, Palomino y Ruiz de la Iglesia firmaron el correspondiente contrato con la Junta en los términos acordados con anterioridad. De los 18.000 reales recibirían 6.000 reales al contado para comenzar el trabajo; otros 6.000, a los 12 días, y el resto, acabada la obra, cantidades que cobraron puntualmente (Dcto.) Posteriormente, el 16 de mayo, fecha en la que recibieron el último pago con la

obra ya terminada, la Junta decidió que todos los adornos que imitaban bronce se dorasen, a fin de dar mayor realce a la decoración, pagando aparte a los artistas lo que importase⁴. Más tarde, acordaron también que se añadiese, al principio y al final de la arquitectura, un arco de medio punto, adornado con las Armas de la Villa –en uno, las antiguas; en el otro, las modernas–, arcos que construyeron igualmente Palomino y Ruiz de la Iglesia, quienes recibieron 2.000 reales por los dos trabajos⁵.

II. PROYECTO PARA PUBLICAR EL LIBRO DE LA ENTRADA

Sobre esta entrada, el impresor del rey, Antonio de Bedmar y Baldivia, publicó un folleto, en el que, a pesar de su ambicioso título, *La Real Entrada en esta Corte, y Magnifico Triunfo de la Reyna nuestra Señora, Doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburgo* [1690], describe de una forma bastante somera y, sobre todo, confusa, la ceremonia de la entrada de la nueva reina. En lo relativo a este adorno de San Salvador, después de elogiar de forma especial su pintura, “tan prima, valiente y exquisita, que en dulce suspension los sentidos, se pasaron a elevados”⁶, describe únicamente algunos de los jeroglíficos y transcribe sus versos; es decir, como suele ocurrir con casi todas las publicaciones conservadas de estos eventos, son descripciones incompletas, superficiales, en las que lo que importa es la floritura del lenguaje, la finalidad panegírica, más que el rigor de lo que, aparentemente, se está describiendo. Bien es verdad que que esto era únicamente lo que se pretendía en estos folletos de escasas páginas, que se publicaban para el día de la fiesta con una finalidad divulgativa, a modo de crónica periodística de la época⁷. De ahí que siempre existiera el propósito de publicar más tarde, con menos premura de tiempo, un libro con una descripción amplia y detallada de todas las decoraciones o arquitecturas efímeras, con las transcripción de versos, motes, inscripciones en latín y castellano, etcétera, ilustrados con grabados de arcos y demás decoraciones, pero que, en la mayoría de las ocasiones, no pasó de un atractivo proyecto⁸.

En el caso de la entrada de María Ana de Neoburgo también se acarició ese proyecto, para lo cual la Junta, una vez pasada la fiesta, solicitó a los diferentes gremios que habían adornado sus tramos correspondientes de la calle Mayor por donde pasaba la comitiva real, a donde se abrían sus tiendas o comercios, y que por haber sido costeados por ellos, tanto la invención como la construcción había quedado fuera del programa de la Junta, que les enviasen una descripción de sus respectivos adornos, destinada al libro que se pensaba publicar. En el caso de la plaza de San Salvador, aunque costeados por la Junta,

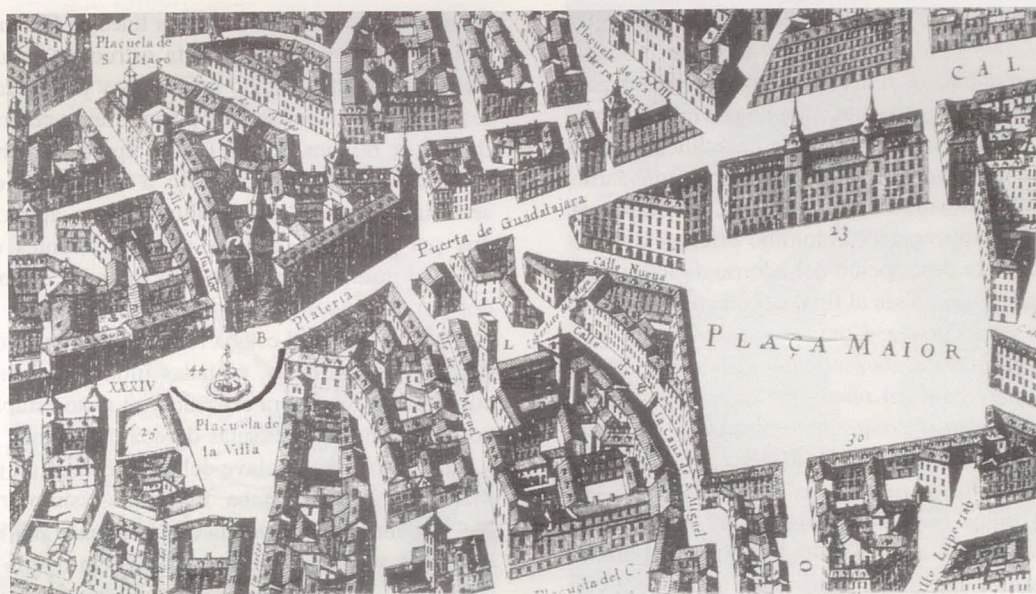


Fig. 1. Texeira, *Planimetría de Madrid* (1656) Detalle de la plazuela de la Villa.

había sido ideado por Palomino y, por tanto, había quedado también al margen del programa iconográfico elaborado por la persona o personas encargadas para tal fin por la Junta, seguramente porque, como he indicado, en un primer momento no se pensó llevarlo a cabo. En consecuencia, la Junta solicitó también a Palomino que les

enviara una descripción del mismo para incluirla en el libro.

Aunque en el Archivo de la Villa de Madrid no se conserva el manuscrito de Palomino —si están en cambio los manuscritos con las descripciones correspondientes a los adornos de los gremios—, conocemos esa descripción

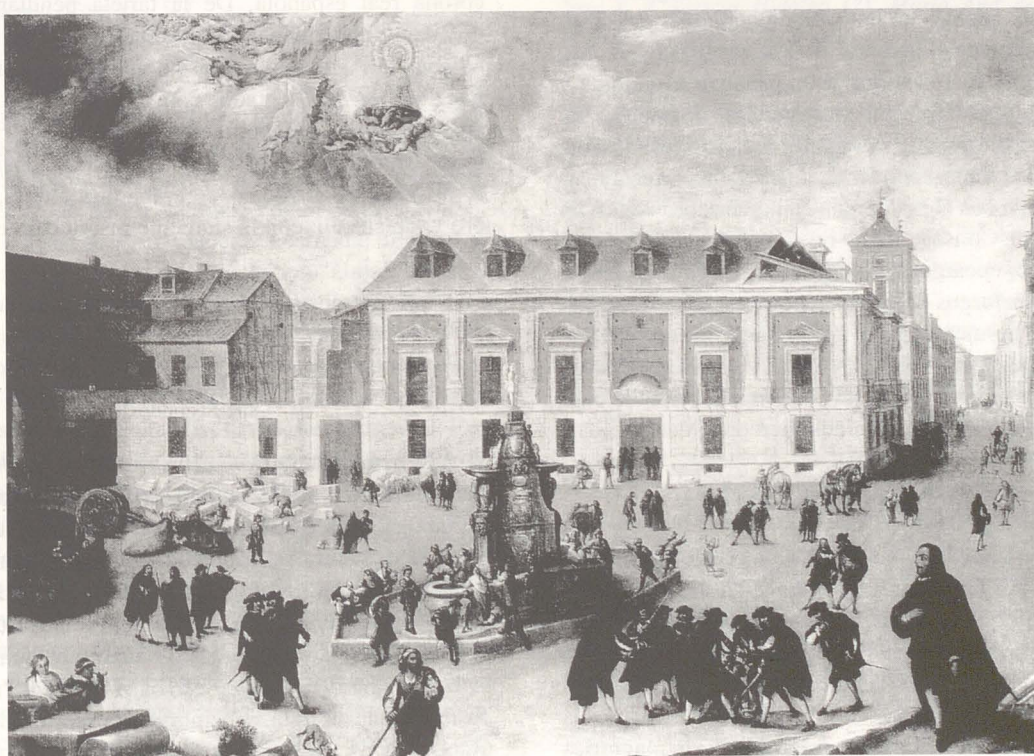


Fig. 2. Anónimo madrileño, *Milagro de la Virgen de Atocha en las obras de la construcción de la Casa de la Villa*. Madrid, Museo Municipal.

porque el propio autor la incluyó en su célebre libro, *El Museo pictórico y escala óptica*. Es bastante probable que Palomino publicara el mismo texto que redactó para el Ayuntamiento. Seguramente, cuando por motivos económicos la corporación renunció a la publicación del libro, Palomino recuperó su manuscrito que, más tarde, incluyó en el tomo segundo de su obra, publicado en 1724⁹. En el texto impreso, Palomino diferencia claramente lo que es la descripción del adorno de lo que son las advertencias, que añade al final del mismo, y que van impresas en letra cursiva. Como los textos de los gremios, consta de un encabezamiento, igualmente en un tipo de letra diferente del resto, que en este caso es el siguiente: *Idea para el ornato de la plazuela y fuente de esta Imperial, Coronada villa de Madrid, en la entrada de la Serenísima Reyna nuestra Señora Doña María Ana de Neoburg, para las felices nupcias del Rey nuestro Señor Don Carlos II. año de 1690*. Por último, el propio autor nos explica el estilo en que, según indicaciones de la Villa, debían redactarse estas descripciones, de forma que, una vez publicadas en su conjunto, diesen la impresión de haber sido escritas por una misma mano o, al menos, que la persona que, sin duda, estaría encargada de la redacción final, tuviese que realizar los menos cambios posibles. Así, nos dice Palomino que recibió la indicación de realizarla “elogiandola, no como que el autor habla en ella, sino como que hablan los señores capitulares a quienes la Villa cometió esta diligencia”¹⁰.

Palomino, además de la traza e iconografía del ornato, fue igualmente el inventor de los jeroglíficos, motes, estrofas e inscripciones que acompañaban a pinturas y estatuas, algo poco frecuente en esta clase de trabajos, en lo que lo acostumbrado era que el máximo responsable de la fiesta, el Superintendente, una persona directamente relacionada con el poder real, en muchas ocasiones, un miembro del Consejo Real, responsable del programa iconográfico, encargase ese trabajo a hombres de letras, poetas, dramaturgos de reconocido prestigio, supervisados en todo momento por él¹¹. Al concurrir en Palomino la triple condición de artista, erudito y ostentar un cargo en palacio, el de pintor del rey, determinó que se le confiara también el contenido ideológico de la decoración.

III. DESCRIPCIÓN E ICONOGRAFÍA

La descripción de la decoración que a continuación se ofrece está basada fundamentalmente en el texto publicado por Palomino, el cual tiene además el enorme interés de indicar las fuentes clásicas en las que su autor se inspiró para representar las diferentes alegorías y jeroglíficos que la adornaban.

La arquitectura, levantada alrededor de la magnífica fuente, situada, como he indicado, enfrente de la iglesia de San Salvador, restaurada para la ocasión¹², formaba

un medio decágono de 210 pies lineales (50 m. aprox.), elevada sobre un zócalo. Esta estructura, realizada en madera pintada imitando mármoles y jaspes de diferentes colores, estaba formada por un tramo central abovedado o de 60 pies de alto (17 m. aprox.) y ocho tramos menores arquitrabados, cuatro a cada lado, de planta semicircular, de 30 pies de altura (8,5 m. aprox.), limitados por pilastras con sus correspondientes capiteles. Tanto el tramo central como los laterales estaban cerrados por detrás con lienzo.

El cuerpo central estaba formado por un arco sostenido por dos columnas, pintadas imitando el lapislázuli, cuyo primer tercio era estriado y el resto estaba revestido de festoncillos de frutas doradas, igual que las basas y capiteles. Sobre la clave del arco se situó un retrato de María Ana, “que estaba Magestuosissimo y admirable”¹³, dentro de una tarjeta que imitaba el mármol blanco y que sostenían dos cupidiillos. Un águila real con corona de laurel en el pico, cetro en una garra, un globo terráqueo en la otra y nueve estrellas repartidas por el cuerpo, coronaba el retrato, a modo de dosel. Debajo del arco se formó un pabellón de tafetán encarnado, que se sujetaba a la cimbra y al intradós del mismo con tachuelas doradas, que servía a su vez de dosel a otra tarjeta que imitaba el pórfido, rodeada de roleos, cortezas, festones y flores naturales, en la que estaban pintadas las Armas reales del principado de Neoburgo, rematadas por la corona real española. De la tarjeta pendían festones dorados y más flores naturales que, en forma de roleos, bajaban hasta una gran repisa donde se situaba una estatua de *Himeneo* sentado, con una guirnalda de flores ciñendo sus sienes, cornucopia dorada con frutos en la mano izquierda y un velo y teas nupciales, en la derecha. A sus pies, en el zócalo, figuraba otra tarjeta, imitando oro y lapislázuli, con la siguiente inscripción en latín:

Secundus Hymen
Carolo potentissimo Hispaniarum Monarchae Secundo.
Mariae Annae Serenissimae Hispaniarum Reginae Secundae.
Secundis Taedis
Thalamos Ostendo Faecundos,
Quia Secundos¹⁴

A la izquierda de *Himeneo* se situaba otra estatua que personificaba a la *Monarquía de España*, “representada en una gallarda figura, rica y garbosamente vestida con recamados de oro bordados de castillos, y leones”¹⁵. En la mano derecha sostenía una corona real y en la izquierda, el escudo con las Armas de León y Castilla —león rojo en campo de plata y castillo de oro en campo rojo—. A la derecha de *Himeneo* estaba *Alemania*, “no menos festivamente vestida, y sembrada la tela de las águilas imperiales”¹⁶. Sostenía igualmente una corona en su mano derecha y el escudo con sus Armas —banda de plata en campo rojo— en la izquierda. Aunque ni el texto



Fig. 3. *Himeneo* (Cartari, 1571)



Fig. 4. J. García Hidalgo (?), *María Ana de Neoburgo*. Madrid, Biblioteca Nacional.

ni los documentos lo especifican, estas tres figuras debían de estar fabricadas, como era habitual en esta clase de adornos, de forma muy similar a la estatuaria procesional, es decir, las partes visibles, como cabeza, brazos, manos, piernas y pies, en madera encarnada; el resto, lo que se denomina en los documentos el ‘alma’, con trozos de madera, aros de cedazo, estopas, etcétera, y los ropajes, con telas o lienzo, encolado y estofado.

Nada nos dice Palomino de las fuentes iconográficas utilizadas para representar estas tres figuras, seguramente por tratarse de representaciones muy frecuentes. La iconografía de *Himeneo*, dios del matrimonio, cuya presencia, lógicamente, no solía faltar en las fiestas de bodas reales, corresponde a la señalada por Cartari en su obra, *Imagini degli Dei de gli Antichi* (Fig. 3). Según este autor, *Himeneo*, hijo de Apolo y de Calíope, era tan bello que parecía una mujer, por lo que desde la antigüedad se le representaba como un joven de sexo ambiguo, coronado de flores. Sus símbolos más frecuentes eran la antorcha encendida, símbolo de amor y purificación, y el velo, destinado a cubrir la cabeza y el rostro de la recién casada para ocultar su pudor en la noche de bodas¹⁷. Además de estos atributos, Palomino le representó con una cornucopia

con frutos, símbolos de fertilidad, para aludir a la deseada descendencia de María Ana. De Francisco Rizi se conserva un dibujo en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia, 459), preparatorio para la estatua que de este dios se levantó a la entrada de la plaza del Palacio Real, compañera de otra de *Mercurio*, en la entrada de Mariana de Austria (1649)¹⁸, en el que aparece como el joven de sexo indeterminado que describe Cartari, coronado y con la tea encendida en una mano, que pudo conocer Palomino. Los frutos que adornan el pedestal de *Himeneo* de Rizi, pudieran tratarse de membrillos, símbolos de fecundidad, consagrados a la diosa *Venus*, que en Atenas se ofrecían a las esposas, y que Ripa, en su *Iconología*, otorga a la personificación del *Matrimonio*, junto con el yugo¹⁹.

En el texto en latín que figuraba en la tarjeta situada a los pies de *Himeneo* se juega con el adjetivo ‘secundus’, que se aplica al Rey —segundo de su nombre—; a su nuevo matrimonio —el segundo—; a la Reina —segunda también de su nombre dentro de las reinas españolas—, ‘antorcha’ que promete un fecundo matrimonio, precisamente por ser la segunda.

Las representaciones de *España* y *Alemania* están dentro de la iconografía tradicional de las alegorías de

reinos, con manto, corona y el escudo con sus Armas. Cabe sin embargo destacar cómo Palomino ha identificado el reino de Castilla y León, al que pertenecía Madrid, con España, cuya iconografía más frecuente durante el siglo XVII era la de una mujer vestida de guerrera, con espigas en una mano y un manojo de flechas y un escudo en la otra, iconografía tomada de las medallas antiguas, que Horozco y Covarrubias incluyó en sus *Emblemas morales*²⁰.

El águila que coronaba el retrato de María Ana representaba la Constelación 16, "Aquila volens", formada por un total de nueve estrellas, que Palomino distribuyó por el cuerpo del ave siguiendo al célebre astrólogo Ioannis de Sacro Bosco, como él mismo indica: una, en la cabeza; otra, en el cuello; cuatro, en el cuerpo; una, en cada ala, y otra, en la cola. Sacro Bosco en su obra *Sphera*, y dentro de la tabla de constelaciones que forman el Zodiaco, denomina a la Constelación 16, "Aquila, sev vultur volans", formada por nueve estrellas: una, de la segunda magnitud; cuatro, de la tercera; una, de la cuarta, y tres, de la quinta, distribuidas de la forma indicada por Palomino²¹. En esta decoración, el águila, como es evidente, simbolizaba a la reina, "que como águila real, y celeste constelación, viene a ilustrar estos reinos con sus benignos y favorables influjos"²².

En relación con el retrato de María Ana, voy a señalar un grabado de la Biblioteca Nacional de Madrid²³ (Fig. 4), que representa a la reina de busto dentro de un marco ovalado, a modo de cartela, con grandes roleos, sobre el que se apoyan dos niños, que con una mano sostienen una corona y con la otra, los extremos de una cinta rizada. En la parte inferior, guirnalda de flores y frutos completan la decoración de este retrato. Aunque atribuido a José García Hidalgo, creo que está muy próximo al estilo de Ruiz de la Iglesia, en particular los niños, que recuerdan mucho a los utilizados por este artista en otras obras, como en los dos dibujos de cabezas de niños que se conservan de su mano en el Museo del Prado²⁴. En general, este retrato se podría relacionar con el retrato que este artista realizó de María Luisa de Orleans para el grabado de la portada del libro de Vera Tassis y Villarroel, *Noticias historiales de la Enfermedad, Muerte y Exequias de Doña María Luisa de Orleans...* (Madrid, 1690). Sin poder afirmar que sea de Ruiz de la Iglesia, por su carácter de retrato alegórico y por la edad que representa la retratada, próxima a la que tenía en la fecha de su llegada a la Corte –22 años–, puede darnos una idea bastante aproximada del retrato pintado por Palomino y Ruiz de la Iglesia para este adorno, ambos pintores del rey y, por tanto, plenamente capacitados y autorizados para plasmar la imagen de la soberana en un retrato oficial.

Cada uno de los ocho tramos menores, distribuidos a uno y otro lado del central, se adornaban con una meda-



Fig. 5. *Ingenio* (Ripa, 1603)

lla ovalada de 4 pies de diámetro (1 m. aprox.), situadas sobre los capiteles de las pilastras, "guarnecidas de guirnalda de hermosos cupidiños, sentados sobre las volutas, que abrazaban las cornisas"²⁵, en las que se representaba una virtud o cualidad de la reina, pintadas al temple. Debajo, sobre la pilastra, se situó otra medalla de menor tamaño, en la que estaba escrita una estrofa alusiva a la virtud correspondiente. El orden en que Palomino describe estas ocho figuras es el que vamos a seguir aquí, aunque es difícil precisar su situación exacta en la decoración. Parece lógico pensar que el pintor haya comenzado a enumerarlas desde el principio del adorno –por el tramo más próximo a *Platerias*– y haya continuado por orden hasta el último tramo, aunque también podría haber comenzado a partir del pabellón central, alternando las de uno y otro lado. Por otra parte, el texto de Bedmar y Baldivia tampoco ayuda mucho, porque las describe en un orden totalmente diferente, mezclando las estrofas de las alegorías con las que acompañaban a los jeroglíficos que completaban la decoración de estos tramos, que describiremos más adelante, por lo que resulta difícil encontrar alguna relación entre ambos textos para poder establecer su orden de colocación. Siguiendo pues a Palomino, el orden de las alegorías sería el siguiente:



Fig. 6. Antonio Palomino (?), Parnaso con alegóricas de la Poesía, el Ingenio y el Arte. Madrid, Biblioteca Nacional

Primera medalla

La *Belleza*, personificada como una ninfa coronada de ligustros y azucenas, sosteniendo un espejo con el cristal vuelto hacia fuera. En la medalla de debajo estaban escritos los siguientes versos.

Reyne en los dos emisferios
Su siempre augusta Belleza,
Porque a la naturaleza
Deba mayores imperios.

La iconografía de esta alegoría corresponde a la indicada por Cesar Ripa en su *Iconologia* para la *Belleza femenina*²⁶. Aunque en este caso Palomino no cita la fuente, las explicaciones que da sobre el significado de sus atributos están tomadas de este autor y si bien, al referirse a las cualidades de la azucena –blancura, morbidez y suavidad– cita a “Pier. Valer. Pulchritudo”²⁷, la fuente la recoge también Ripa. Efectivamente, Piero Valeriano, en su obra *Hieroglyphica*, habla del lirio o azucena como símbolo de la Belleza: “est pulchritudinis signum lilium...”²⁸.



Fig. 7. Constancia (Ripa, 1625)

Esta obra, al igual que la de Ripa, tuvo una gran influencia en nuestro país en los siglos XVI y XVII, y Palomino se refiere a ella con frecuencia. El espejo es otro de sus símbolos porque, según Ripa, “viéndose cada uno a sí mismo reflejado en la Belleza, pero con mayor perfección por el amor a su propia especie, se incita a amarse en aquel objeto en el que se ha visto más hermoso”²⁹.

Segunda medalla

El *Ingenio*, representado como un joven desnudo con alas de varios colores, un águila sobre la cabeza y un arco con una flecha de tres puntas. En la tarjeta, estos versos:

El Ingenio ennoblecido
Blasone sin competencia,
Pues une con eminencia
A lo hermoso lo entendido.

La iconografía de esta cualidad está tomada también de Ripa, como indica el propio Palomino, del que toma las explicaciones de sus atributos. Según ese autor, al *Ingenio* (Fig. 5) se le representa joven para mostrar que la potencia intelectual no envejece nunca; el águila posada sobre su cabeza significa la vivacidad y la agudeza, siguiendo a Píndaro, quien comparaba a los hombres de ingenio con el águila, animal de vista agudísima y de vuelo superior al de las demás aves; las alas de varios colores simbolizan la velocidad y la variedad de las inventivas; el arco y la flecha, la perspicacia y la agude-



Fig. 8. Abundancia (Ripa, 1611)

za³⁰. A estos atributos de Ripa añade Palomino tres puntas a la flecha, “por la triplicidad de su especulación, investigando las cosas divinas, naturales, y matemáticas”, símbolo y explicación tomados de Piero Valeriano, como nos indica, asimismo, Palomino³¹.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un dibujo titulado, *El Parnaso con alegorías de la Poesía, el Ingenio y el Arte*, como anónimo español del siglo XVII³² (Fig. 7). Como podemos apreciar, la imagen del Ingenio, situada en la parte inferior izquierda, está tomada del grabado del libro de Ripa. Esta figura, así como el estilo en general del dibujo, se aproxima bastante a otros dibujos de Palomino (Figs. 13 y 14), a los que me referiré más adelante. El dibujo de la Biblioteca Nacional podría corresponder a una cortina para alguna representación palaciega o, tal vez, y teniendo en cuenta que en su parte superior se representan las alegorías de la *Poesía pastoral, épica, descriptiva y satírica*, inspiradas básicamente en Ripa, a la portada de algún libro de certámenes poéticos, muy frecuentes durante ese siglo. En ambos casos, estaría destinado a festejar algún cumpleaños regio, seguramente de Carlos II o de Felipe V, como parece indicar la letra de la cartela situada al pie del dibujo:

CELEBRE A LA EDAD
EL DÍA DEL REGIO ALCIDES DE
ESPAÑA PARA OTRA ASAÑA
CON VNA Y OTRA POESÍA³³

Tercera medalla

La *Magnanimidad*, representada como una mujer armada con una testa de león sobre su cabeza. Sus versos decían:



Fig. 9. Liberalidad (Ripa, 1603)

Con su Magnanimidad,
Que burlo del mar la saña,
Asegura a si, y a España
Perpetua serenidad.

Como indica Palomino, su iconografía estaba también inspirada en Ripa, quien, además de los atributos empleados por Palomino, señala que su túnica debe ser de color turquesa y que sus pies deberán ir calzados con borceguíes dorados. El traje de guerrera indica su fortaleza para resistir; la cabeza de león, su valor, ya que este animal no teme a otros animales de mayor tamaño³⁴. El mote que la acompañaba hacía referencia a la entereza y al valor demostrado por la reina ante las numerosas vicisitudes acaecidas durante su travesía por mar hasta llegar a las costas de El Ferrol, relatadas con todo detalle en una serie de *noticias*, publicadas en Madrid por el impresor Armendariz, dando cuenta del viaje por mar de la reina, que sirvieron de fuente de inspiración para alegorías, jeroglíficos y versos utilizados en esta entrada.

Cuarta medalla

La *Clemencia*, personificada en una ninfa con un ramo de oliva en la mano y el brazo apoyado en un tron-

LA PROSPERITA' DELLE COSE.



Fig. 10. Aguila arrebatándole el sombrero a Tarquino Prisco (Valeriano, 1625)

co del mismo árbol, de donde colgaban las insignias de los cónsules romanos. En su tarjeta se leían estos versos:

Porque de los españoles
Pechos a ser iris viene,
Colocado el solio tiene
La Clemencia en sus dos soles.

Como la anterior, Palomino ha tomado de la *Iconologia* de Ripa los atributos para representar a esta cuarta virtud. Según este autor, la rama de olivo simboliza la paz; el representarla apoyada en el tronco de un olivo significa que la clemencia es la inclinación del espíritu hacia la misericordia; las insignias de los cónsules romanos que penden del árbol indican que es la virtud que modera la justicia³⁵.

Quinta medalla

La *Constancia*, personificada bajo el aspecto de una matrona, con el brazo derecho abrazado a una columna, mientras que con la mano izquierda empuñaba una espada “en acto de abrasarsela voluntariamente en un brase-ro ardiendo”³⁶. En la tarjeta estaba escrita esta estrofa:

Su Constancia, que declina
Peregrinas impresiones,
En colmo de perfecciones
La hara siempre peregrina.

Aparecía asimismo representada por Palomino según lo indicado por Ripa³⁷, quien, a su vez, se había inspira-

do en el episodio de la vida de Mucio Escévola, personaje romano que en su juventud había intentado matar a Porsenna, rey de Clusium. Al ser descubierto, puso la mano que sostenía el puñal en un brasero ardiendo, para castigarse por haber fallado en el intento. En la edición de Padua, de 1624-1625, *Della novissima iconologia di Cesare Ripa*, se incluye un grabado de esta virtud³⁸ (Fig. 7), personificada de la forma que lo hizo Palomino.

Sexta medalla

La *Afabilidad*, bajo la apariencia de una doncella vestida de blanco, con corona de flores en la cabeza y una rosa en una mano. Sus versos decían:

La Afabilidad sus bellas
Flores consagra a su oriente,
Porque puedan en su frente
Competir con las estrellas.

Su iconografía procede igualmente de Ripa, como señala el propio Palomino³⁹. Para Ripa, el velo blanco significa que el hombre y la mujer afables son siempre 'desnudos' en palabras y obras. La rosa simboliza esa gracia por la que uno busca la compañía del hombre afable y su agradable conversación⁴⁰.

Séptima medalla

La *Providencia*, bajo el aspecto de una ninfa, con un manojo de espigas en la mano derecha y una cornucopia de frutos en la izquierda. Debajo, en la tarjeta, se leía:

En su cielo está constante
De la Providencia el zelo,
Porque es Atlante del cielo
Y cielo de nuestro Atlante.

Representada de la misma forma en que aparecía grabada en la medalla de Alejandro Severo, según indica Ripa⁴¹, de quien Palomino ha tomado esta iconografía. Añade Ripa que se asemeja mucho a la personificación de la *Abundancia*, cuyo grabado se incluye en su libro (Fig. 8).

Octava medalla

La *Liberalidad*, representada como una matrona vestida de blanco, que sostiene una cornucopia, de la que caían joyas y otros objetos de valor, y un compás en una mano. Sobre su cabeza, un águila. En la tarjeta estaban escritos los siguientes versos:

Con regia liberal mano,
Distribuyendo sus dones,
Vincula sus corazones
Un dominio soberano.

Como señala Palomino, su fuente de inspiración ha sido, una vez más, Ripa. Este autor, sin embargo, le

añade otra cornucopia con flores y frutos en la otra mano, tal y como aparece en el grabado incluido en su libro (Fig. 9). Explica Ripa⁴² que los dos cuernos, colocados en posiciones opuestas, significan que la abundancia de riquezas, cuando se acompaña de la nobleza de espíritu, produce la liberalidad. El compás significa que la liberalidad debe medirse con la riqueza que se posee y con el mérito de la persona con la que se ejercita esa virtud. El águila sobre la cabeza quiere decir que esta virtud no consiste en dar a los demás las cosas propias, sino que debe ser un hábito e intención manifestados por la mente. A este respecto, cita Ripa a Plinio, quien, en su *Historia natural*, dice que el águila es de naturaleza tan liberal que deja parte de sus presas para que se alimenten las otras aves, argumento incluido así mismo por Palomino.

En el centro de dos de los cuatro tramos de cada lado, entre las medallas con la virtudes que acabo de describir, se colocó otra tarjeta –cuatro en total–, cada una de ellas sostenida por dos bichas que imitaban ser de mármol blanco, en las que se pintaron otros tantos jeroglíficos. En esta ocasión, las fuentes utilizadas por Palomino han sido diferentes textos clásicos, que él mismo indica, como veremos a continuación.

Primer jeroglífico

El Viento Austro, personificado en un joven volando y soplando contra una nube, de la que brotaba la lluvia, con la que se fecundaba un jardín. En la parte superior estaba escrita esta cita latina: "Ut quondam sylvis immurmurat Auster", que los versos en castellanos explicaban así:

Del Austro apacible el aura
Aspira, porque se vuelva
A fecundar nuestra selva.

La cita está tomada del Libro IV de las *Georgicas* de Virgilio⁴³, exactamente del verso 261, que dice así: "Firgibus ut quondam silvis innummurat auster"⁴⁴.

En cuanto a la iconografía del *Austro*, es bastante probable que el pintor se haya inspirado una vez más en Ripa, quien personifica a los cuatro vientos más importantes –*Euro*, *Céfiro*, *Boreas* y *Austro*– bajo la apariencia de figuras masculinas, provistas de alas en los hombros y con las mejillas infladas⁴⁵. *Austro* o *Noto* es el dios del viento del sur, cálido y cargado de humedad. Ripa, al referirse a este viento en concreto, cita los versos que Ovidio, en su *Metamorfosis* (Libro I), le dedica, en los que le describe con alas y derramando abundante lluvia. Menciona también este autor a Bocaccio, quien en el Libro IV de su *Genealogia de los dioses* dice que aunque su naturaleza es fría y seca, mientras llega hasta nosotros se va cargando con el calor y el volumen de las aguas existentes en la región del mediodía, por lo cual nos trae

nubes y lluvias en abundancia. Debido a estas características, este viento es símbolo de fertilidad y como tal aparece con frecuencia en los jeroglíficos de las entradas de las reinas. Con este significado lo ha utilizado Palomino en este jeroglífico, expresándolo de una forma clara con la nube de la que brotaba el agua que fecundaba un jardín, alusión a la deseada descendencia real, a la que se refiere asimismo en los versos en castellano, según los cuales el *Austro* simboliza al rey; el *Aura* —o *Céfiro*, viento apacible—, a la reina, y la selva o jardín, a la monarquía.

Segundo jeroglífico

Estaba formado por un *águila*, quitándole el sombrero a Tarquino Prisco, acompañada del lema latino: “*Maiori tibi*”, y de estos versos en castellano:

El águila, que a el gran Carlos
A descubrirle se inclina,
Imperios le vaticiana.

Este episodio lo recoge Tito Livio en su obra *Ad urbe condita*, de quien lo tomó Palomino⁴⁶. El autor latino explica que Tanaquil, la mujer de Tarquino, lo interpretó como presagio de futuras felicidades, lo que, efectivamente, fue así, ya que Tarquino llegó a ser rey de Roma durante bastantes años, en los que consiguió grandes éxitos⁴⁷. Palomino, por su parte, añade que Tanaquil tenía el don de vaticinar, como se indica en el Libro I de la citada obra de Tito Livio, con estas palabras: “*Nam ea mulier fatidica erat, nomine Tanaquil*”⁴⁸. No he localizado la cita exacta, aunque sí la alusión a los poderes de Tanaquil: “*Accepiesset id augurium laeta dicitur Tanaquil perita ut vulgo Etrusci, caelestium prodigiorum mulier*”⁴⁹. Piero Valeriano recoge también este episodio de la vida de Tarquino Prisco y la interpretación que de él hizo su esposa, acompañado del lema, *La Prosperidad de las cosas*⁵⁰ y de un grabado con un águila arrebatando el sombrero de la cabeza de un caminante (Fig. 10), en el que pudo inspirarse Palomino para pintar este jeroglífico. El significado que su autor quiso darle era el de que la llegada de María Ana, águila alemana ante la cual el rey se quitaba el sombrero, era presagio de felices acontecimientos, lo que se expresaba claramente en los versos en castellano que acompañaban a la imagen. Señala también Palomino la feliz coincidencia de que el nombre de la reina, Ana, estuviera incluido en el de Tanaquil (*T ana quil*), augurio de futura felicidad para la monarquía española.

Tercer jeroglífico

Situado al otro lado del pabellón central, estaba formado por la diosa *Juno*, sentada en su carro tirado por dos pavos reales, coronada como reina y rodeada del *Arco Iris*. En latín se leía: “*Divum incedo Regina*”, y en castellano:



Fig. 11. A. Palomino, *El Aire*. Madrid, Museo del Prado.

De Jove, hermana, y consorte,
Serenando tempestades,
Entró reyna de deidades.

Como indica Palomino, la diosa estaba representada como diosa de la *Serenidad*, aludiendo con ello, “no solo a el inseparable epíteto de nuestra *serenisima* reyna, sino a la circunstancia de haber serenado con la vista de su deseada real persona nuestra impaciente esperanza en las prolixas dilaciones de su feliz arribo”⁵¹. La cita latina estaba tomada del Libro I de la *Eneida*, como indica Palomino, concretamente del verso 46 que dice: “*At ego, quae divum incedo regina Iov isque*”, y que continúa en el verso siguiente: “*Et soror et coniuns, una cum gente toto annos*”⁵², cuya primera parte cita también Palomino para aludir al parentesco que unía a Carlos y María Ana, todo lo cual utiliza para componer los versos en castellano que acompañaban a la pintura.

En el Museo del Prado se conserva un cuadro de Palomino titulado *Alegoría del Viento*, de la serie de los *Elementos*⁵³, en el que aparece *Juno* sentada en su carro tirado por dos pavos reales, acompañada de *Iris*, que

extiende su arco a su alrededor (Fig. 11). Como podemos apreciar, el tema del cuadro está íntimamente relacionado con el del jeroglífico, aunque en el cuadro la diosa esté representada como diosa del Aire y en el jeroglífico, como diosa de la Serenidad. La fuente literaria usada por Palomino para identificar a la esposa de Júpiter con el aire, como ha señalado Rosa López Torrijos⁵⁴, la indica el propio autor al referirse a las alegorías empleadas en la decoración de un calesín: “A el lado de la diosa Juno asistia tambien la ninfa Iris, que es su mensajera, como lo dice Natal Comite, lib. 8 Mythol. cap. 20 y por se Juno diosa del aire, y a quien se le consagraba el arco iris, tambien simbolo de la paz en todas letras”⁵⁵. En cuanto al simbolismo de Juno como diosa de la Serenidad, en realidad se trata de un simbolismo aplicado al Arco Iris. Así, Menestrier, en su obra *L'Art des Emblèmes*, dice que el arco iris es el símbolo de la imagen de la Serenidad, la cual iría vestida de azul celeste, el color del cielo⁵⁶. Por otra parte, la personificación del arco iris era *Iris*, mensajera de Juno, la cual, según Pérez de Moya, nace del agua y de la serenidad (su padre fue Taumas, hijo del oceano=agua; su madre fue Electra, nombre compuesto de Ilios=sol y de etrius=sereno)⁵⁷. Es decir, *Juno*, símbolo de María Ana, acompañada de *Iris*, es para Palomino, en esta ocasión, la imagen del viento en calma, de la serenidad, de la paz, que su llegada iba a proporcionar a su nuevo reino.

Cuarto jeroglífico

A continuación del anterior, estaba formado por Júpiter, ofreciendo sacrificios al cielo para que le ayudase a vencer a los Titanes, y un águila, en la parte superior, volando por los aires. En latín estaban escritas estas dos palabras: “Auspicium faelix”, y, en castellano, esta letra:

Contra el Titan africano
Verá el Júpiter de España
Laureada su campaña.

El asunto de este cuarto y último jeroglífico está tomado de Piero Valeriano, como indica el propio Palomino⁵⁸. Refiere Valeriano al hablar del águila que Anacreonte había escrito que, teniendo Júpiter que vencer a los Titanes, ofreció un sacrificio al cielo, momento en el que se le apareció un águila que el dios interpretó como augurio de victoria, por lo que, cuando finalmente Júpiter los venció, adoptó como insignia de guerra un águila de oro⁵⁹. Nos cuenta Palomino que con este jeroglífico lo que quería expresar era el asedio de los musulmanes al presidio de Larache, que se estaba defendiendo por esas fechas. Los Titanes simbolizaban a los musulmanes y Júpiter a Carlos II, quien al pedir al cielo la victoria vió aparecer a María Ana –águila alemana–, presagio de su victoria⁶⁰. Así lo explican la frase latina y los versos en castellano.

Completaba el adorno de los ocho tramos menores unos *cupidillos* sobre repisas, situadas en el centro de cada tramo, cuyos arcos y flechas eran de laurel, acompañados de este mote latino: “Per hos ad Excelsa”⁶¹.

Continúa Palomino la descripción de su obra diciendo que “de un tramo a otro de estas porciones, terminadas con arbotantes, y festones pendientes de oro, que encrespaban hermosamente sus líneas, había unos calados, por donde se descubría un agradable jardín, cuya frescura, y amenidad en lo frondoso de los árboles, y variedad de las flores, acreditaba los frecuentes, y copiosos raudales de la fuente”⁶². Aunque por estas palabras podría pensarse que se trataba de una decoración vegetal natural, es bastante más probable que se tratase de una decoración pintada sobre los lienzos que cerrarían por detrás estos tramos intercalados entre los ocho tramos principales, con los que se completaría el perímetro de la arquitectura, recurso muy empleado en la decoración de estas arquitecturas efímeras.

El adorno terminaba en ambos extremos con otro tramo más de 18 pies de diámetro (4,30 m. aprox.), sin fondo, para facilitar el paso de carruajes y gente, compuesto por un arco escarzano con un escudo sobre su clave, uno, con las *Armas antiguas* de Madrid –sierpe de oro en campo azul–; el otro, con las *Armas modernas* –osa con el madroño en campo de plata⁶³–. Sobre el origen de las armas antiguas de Madrid, los historiadores de la Villa y Corte sostienen que esas armas se las dieron los griegos, sus primeros fundadores, por ser el dragón su antigua divisa, usada en todos sus estandartes y escudos, leyenda basada en la noticia recogida por López de Hoyos, según la cual, en 1569, al derribar *Puerta Cerrada* para ensancharla, se encontraron en la parte más alta de la muralla un espantoso y fiero dragón labrado en piedra berroqueña, noticia a la que ese autor añadió: “el cual traían los griegos por armas y las usaban en sus banderas”⁶⁴. En cuanto a las armas modernas, según unos autores, la presencia de la osa en el escudo de Madrid se debe a su abundancia en la comarca; según otros, a que la legión romana, que amplió la población de Madrid, traía este animal por insignia y señal, de donde lo tomó la villa. Alvarez de Baena dice que las milicias de Madrid que acudieron a la batalla de las Navas de Tolosa llevaban este animal en su estandarte como divisa⁶⁵. El madroño –árbol abundante en la región– se añadió a partir de 1222, cuando, terminado el litigio entre el concejo y el clero sobre el derecho a ciertos montes y pastos, se acordó que a la Villa le correspondieran los árboles que hubieran en las tierras y al cabildo los pastos. Es cuando se empieza a denominar a Madrid, *Villa del oso y el madroño*, si bien, el cambio de género del animal no está lo suficientemente claro. Estos dos escudos solían colocarse con frecuencia en estas decoraciones efímeras costeadas por el Ayuntamiento, con preferencia en el deno-

minado *Arco del Prado*, el más emblemático, por ser donde, una vez atravesado por la reina, tenía lugar el recibimiento oficial por parte de los miembros de la corporación, con la entrega de las llaves de la ciudad.

El simbolismo global de esta decoración giraba alrededor de la figura de la nueva soberana, cuyo retrato alegórico lo presidía, coronado por el águila imperial, su emblema. Debajo, el tema central de la entrada, el matrimonio de Carlos II y María Ana –*Himeneo*–, mediante el cual se unirían las dos monarquías –*España y Alemania*–. A uno y otro lado se enumeraban las virtudes y cualidades de la reina –*Belleza, Ingenio, Magnanimidad, Clemencia, Afabilidad, Providencia y Liberalidad*–. En los jeroglíficos, referencias a los beneficios que su llegada iba a proporcionar a la monarquía –*Tarquino Prisco*–; a la entereza demostrada en su accidentado viaje por mar –*Juno como diosa de la Serenidad*–; a la ansiada descendencia –*Austro*–, y a las ‘victorias’ militares de Carlos II –*Júpiter y los Titanes*–.

IV. PALOMINO Y RUIZ DE LA IGLESIA

Los autores de esta decoración efímera, Antonio Palomino y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, eran en estas fechas dos artistas consagrados dentro del panorama artístico madrileño. Ruiz de la Iglesia, nacido en Madrid en 1649, había desarrollado prácticamente toda su actividad artística en la Corte. Palomino, nacido en Bujalance (Córdoba), en 1655, había llegado a Madrid en 1678, trabando amistad con Carreño, por cuya mediación conoció a otros pintores de su edad, entre ellos a Francisco Ignacio, su discípulo, con quien llegó a mantener una estrecha amistad, que duró hasta la muerte de éste, en 1703. Tal vez el hecho de que la madre de Ruiz de la Iglesia fuese cordobesa contribuyó a aumentar esa relación, aparte de existir entre ellos afinidades estilísticas. Los dos artistas, avalados por un trabajo de calidad, consiguieron el título de pintores del Rey: Palomino, en agosto de 1688; Ruiz de la Iglesia, en diciembre de 1689⁶⁶.

En cuanto a la experiencia de estos dos artistas en obras de carácter efímero, con anterioridad a esta decoración de la fuente de San Salvador no se conoce, hasta ahora, ninguna en la que participara Palomino. Sí sabemos, en cambio, de su experiencia en pinturas mitológicas o alegóricas, faceta que ha sido resaltada por Pérez Sánchez, basándose, no solamente en el número de estas pinturas relacionadas en los inventarios reales como de su mano, sino en el hecho de que su condición de hombre de letras y hábil fresquista le convertía en uno de los pintores más capacitados para ocupar un puesto importante dentro de la pintura profana⁶⁷. De Ruiz de la Iglesia, por el contrario, aunque hasta la fecha no se

conoce ninguna pintura de tipo mitológico o alegórico, sí tenemos noticias de su participación en trabajos efímeros. La primera en su participación, con Antonio Van de Pere, Juan Fernández de Laredo y Francisco de Lizona, en la pintura de los jeroglíficos, escudos de Armas, epitafios y esqueletos para las exequias de la emperatriz Margarita de Austria, hija de Felipe IV y Mariana de Austria, celebradas en la capilla del Palacio Real, los días 5 y 6 de mayo de 1673⁶⁸. En 1679, participa en la entrada de María Luisa de Orleans, colaborando con José Donoso en los cuadros que adornaban el arco conocido como *arco de los Italianos*⁶⁹, encargándosele, en fecha posterior, algunos de los grabados que debían ilustrar el libro que sobre esta entrada pensaba publicar el Ayuntamiento madrileño⁷⁰. Por último, en 1689, pintará, con Juan Fernández de Laredo, Bartolomé Pérez, Vicente Ramírez y otros, los 46 jeroglíficos y los 25 escudos de Armas que adornaban las paredes y pórtico de la iglesia del convento madrileño de la Encarnación, para las exequias de María Luisa de Orleans, celebradas por la Casa Real los días 22 y 23 de marzo de ese año⁷¹. Francisco Ignacio, además, grabó 12 láminas para el libro que sobre estas exequias publicó Vera Tassis, al que me he referido anteriormente: la portada, el título, diseñado y realizado por José de Churiguera, y diez láminas con los jeroglíficos de las paredes del interior de la iglesia⁷².

Aunque es indudable que Palomino poseía una formación humanística superior a la de Ruiz de la Iglesia, éste, como acabamos de ver, poseía una experiencia mayor en esta clase de trabajos festivos, para cuya realización los artistas estaban acostumbrados a manejar libros de emblemas, empresas, repertorios iconográficos y mitológicos, etcétera, por lo que hay que pensar que su participación en la decoración de la plazuela de San Salvador no se limitaría a la ejecución material de la misma, sino también a su aspecto simbólico o alegórico.

Después de este trabajo, ambos artistas debieron de seguir realizando para el palacio trabajos de esta naturaleza, que entraban dentro de las obligaciones que el cargo de pintor del rey llevaba aparejado. Prueba de ello son los dos dibujos para cortinas o telones que de estos pintores se conservan en el Archivo General de Palacio, publicados por J. Varey⁷³. El primero (Fig. 12) lo realizó Francisco Ignacio para la comedia inédita de Sebastián Rejón, *Hipodamia y Pélope*, representada en el Coliseo del Buen Retiro el 30 de julio de 1698. El segundo (Fig. 13) es el de Palomino, para la fiesta teatral celebrada con motivo del nacimiento del hijo de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya, celebrada también en el Buen Retiro el 17 de noviembre de 1701. Su iconografía está basada, no en la comedia representada, *Todo lo vence el Amor*, de Antonio de Zamora, sino

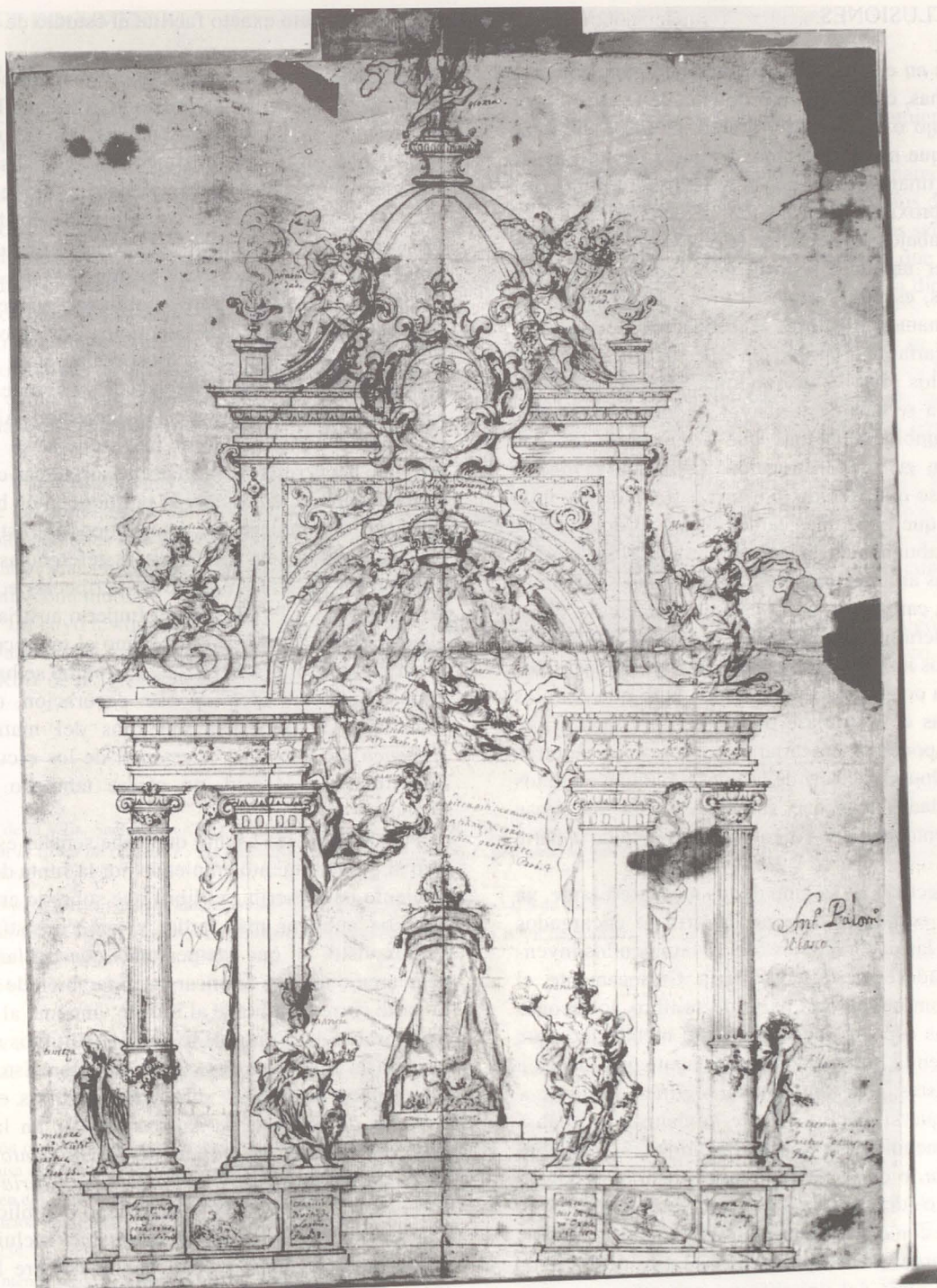


Fig. 14. A. Palomino, Catafalco para unas exequias reales. Madrid, Biblioteca Nacional.

en la loa que la precedía, una especie de horóscopo del futuro rey, Luis I⁷⁴. Por último, de Palomino se conserva un dibujo de un catafalco para unas exequias sin identificar⁷⁵ (Fig. 14), pero que por la utilización de figuras femeninas –muy próximas a las del dibujo del

Parnaso con alegorías–, hay que situar en los primeros años del XVII, cuando en la Corte se celebraron numerosas exequias por diferentes miembros de la familia de Felipe V (dos de estas figuras simbolizan a Francia y a España).

V. CONCLUSIONES

Aunque en esta ocasión nos encontramos, como en otras muchas, con el grave problema de la carencia de algún dibujo o grabado del ornato, la descripción tan detallada que nos proporciona su autor –con la ayuda de nuestra imaginación– nos permite hacernos una idea bastante aproximada del mismo, característico de esta clase de trabajos efímeros, en la que la arquitectura no deja de ser un mero soporte para cuadros, estatuas, jeroglíficos, escudos, versos y gran profusión de elementos ornamentales, que acababan por ocultarla, lo que explicaría la importancia que en estos trabajos adquieren los pintores decoradores. Incluso cuando la arquitectura requiera una mayor pericia constructiva, serán ensambladores, más que arquitectos, los que intervengan en su construcción. Creo que se podría decir incluso que, debido, por una parte, a que se trata de un arte que tiene unas características propias y, por otra, a su abundancia en la Corte durante el siglo XVII –no sólo las arquitecturas para las entradas, sino túmulos, altares, carros, decorados teatrales, etcétera–, debemos considerarlo como un género que unos artistas cultivan y otros no. Por ello, al lado de artistas más conocidos van a colaborar otros no tanto, pero que eran los especialistas en esta clase de obras. En esta ocasión, aunque no podemos descartar la participación de otros artistas, Palomino y Ruiz de la Iglesia reunían entre los dos habilidades más que suficientes para encargarse absolutamente de todo –como así fue–, incluida la parte creativa.

Este aspecto es quizá uno de los más interesante, ya que no era nada habitual que los artistas encargados de fabricar las decoraciones fueran también los inventores o creadores de la iconografía. Curiosamente, el propio Palomino, en otra parte de su libro, lo reconoce así: “Las especies del argumento metafórico, que se ofrecen en la Pintura, y rigurosamente pertenecen a los humanistas, son: *emblema*, *jeroglífico* y *empresa*. Supongo, que si el pintor fuere humanista, no habrá menester mendigar de otros ingenios.”⁷⁶ Esto era exactamente lo que ocurrió en esta ocasión: el bagaje humanístico de Palomino estaba suficientemente reconocido como para que no hubiera habido necesidad de encargar a otras personas las letras de los jeroglíficos –el alma del jeroglífico–, sobre las que, más tarde, el pintor componía la parte pintada –el cuerpo del jeroglífico–. En esta ocasión, además, conocemos las fuentes utilizadas por el autor tanto para las alegorías como para los jeroglíficos, nada frecuente tampoco, y si bien la mayoría de ellas están dentro de las obras que sabemos como más utilizadas tanto por los artistas como por los eruditos del siglo XVII –Ripa, Valeriano, Virgilio, Tito Livio– no cabe duda de que

su conocimiento exacto facilita el estudio de la iconografía.

En cuanto al aspecto simbólico y alegórico de esta decoración, Palomino ha utilizado asimismo los temas recurrentes en las entradas de las reinas durante el siglo XVII, en las que la simbología global se centraba en la nueva soberana y en el matrimonio real, temas que, a su vez, servían de soporte para glorificar a la monarquía de los Austrias y a la ciudad que ofrecía el homenaje. Nada mejor para exaltar a María Ana que enumerar sus virtudes, sus cualidades, su belleza, su amor hacia Carlos II, los beneficios que de esa nueva unión se esperaban, como prosperidad, paz, felicidad y, muy especialmente, la llegada de un heredero, como se ponía de manifiesto en esta decoración. Al lado de este simbolismo de carácter más general se utilizaba otro que hacía referencia a las circunstancias concretas de cada entrada, tanto de tipo político, como histórico, religioso o, simplemente, anecdótico. De esta forma, en esta entrada son reiteradas las referencias al viaje por mar de la reina, plagado de peripecias e, incluso, de peligros; a las victorias del Imperio austriaco y sus aliados contra los turcos, así como al tema crucial de la sucesión, asuntos de los que Palomino se ha servido también para la ‘idea’ de esta decoración, como he señalado. La presencia del dios del matrimonio, *Himeneo*, de *España* y *Alemania*, de los escudos con las Armas de Madrid, no ofrece tampoco ninguna novedad.

Por último, otro asunto que cabe señalar es lo relativo al procedimiento empleado por la Junta del Ayuntamiento para escribir el libro que sobre la entrada se pensaba publicar más tarde, y que consistía, como hemos visto, en que las personas que habían ideado cada arco o adorno se encargasen también de redactar la parte correspondiente al mismo, aunque, al final, el responsable de la entrada le diera los últimos retoques e, incluso, figurase como su único autor. Esto aclararía algunos problemas suscitados en otras entradas, como la de Mariana de Austria (1649), en la que el libro que la describe, *Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nvestra Señora Doña Maria-Ana de Austria...* –en esta ocasión si se llegó a publicar, aunque sin los grabados que se pensaban incluir– está, según unas noticias, escrito por el célebre Lorenzo Ramírez de Prado, el Superintendente de la fiesta y autor del programa iconográfico, y según datos de archivo, se debe en buena parte a Juan Alonso de Calderón, creador, asimismo, de parte de la iconografía⁷⁷.

Archivo de la Villa, A.S.A., 2-63-18.

Contrato entre Antonio Palomino y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, y la Junta del Ayuntamiento para la decoración de la plazuela de San Salvador.

“En la villa de Madrid, a 11 dias del mes de abril año 1790, ante mi el escriuano y testigos parecieron don Antonio Palomino y don Francisco Ygnacio Ruiz de la Yglesia, profesores del Arte de la pintura, vecinos desta dicha uilla, juntos y de mancomun, y a boz de uno y cada uno... Dijeron que el dicho don Antonio ajusto con los señores de la Junta de disposiciones de la entrada de la Reyna nuestra señora a su real Palacio, conforme a una planta que dicho don Antonio dio por precio de 18.000 resles de vellon, por madera, pintado y demas cosas que demuestra la dicha planta, pagados los 6.000 de contado; otros 6.000 dentro de 12 dias y el resto en estando acabada dicha obra.

Y aceptando como aceptan el dicho ajuste para guardarle y cumplir con su tenor. Otorgan que se obligan en fauor de los señores de dicha Junta a que por su quenta aran y ejecutaran el dicho adorno, costeandole así por lo que toca a madera como pintura y demas cosas como demuestra dicha planta a satisfaccion del Maestro maior de las obras de Madrid, dandolo acauado para el día 15 de mayo prosimo por precio de los 18.000 reales y pagados en la forma que ba dicho.

“Y no cumpliendo con ejecutar dicho adorno para el plaço referido quieren y consienten que por lo que mas costare de la cantidad referida y por no cumplir con lo que aqui ban obligados se busquen artifices maestros y materiales y demas personas que sea necesario y por el mas coste que como dicho tubiere dicho adorno quieren y consienten ser ejecutados y sus bienes solo en virtud desta scriptura y declaracion de la persona que entendiere en el cumplimiento de lo en ella contenido...

“En cuyo testimonio lo otorgaron asi ante mi el infraescrito scriuano y testigos...Alonso Abad, Diego Joquero y Juan de Valderas. Y los otorgantes, a quienes yo doy fe conozco, lo firmaron.-Antonio Palomino y Velasco.-Francisco Ygnacio Ruiz de la Iglesia.-Ante mi: Eugenio de Paz.

NOTAS

¹ Archivo de la Villa, Secretaria (ASA), 2-63-18. *Aspectos parciales de esta decoración se recogen en mi tesis doctoral, Arquitecturas efímeras y festivas en la Corte de Carlos II: las Entradas reales*, U.A.M., Servicio de Publicaciones, Madrid, 1994 (microfichas), en la que se estudia esta entrada.

² DÍAZ Y DÍAZ, “Fuentes públicas monumentales de Madrid del siglo XVII”, *Villa de Madrid*, 1976, núm. 55, pp. 45-46.

³ ASA, 2-63-18. V. TOVAR MARTÍN, “El arquitecto madrileño José de arroyo, autor de Festejo y Loa en honor de Mariana de Neoburg”, *Anales Inst. de Estudios Madrileños*, 1980, p. 290.

⁴ ASA, 2-64-3.

⁵ *Ibid.*

⁶ BEDMAR Y BALDIVIA, A., *La Real Entrada en esta Corte...*, p. 61.

⁷ Además de la publicación del Bedmar y Baldivia se imprimieron otros folletos, como el de FABRO BRENMUNDAN, *Bosquejo de la Trivnfante magnífica, y svntvossima entrada*, ... y el de BOLEA ALVARADO Y MESIA, *Descripcion de la Avgusta, y Real Entrada que hizo la Reyna Nvestra Señora...*

⁸ En relación con la entrada anterior, véase ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., “Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el Libro de la Entrada de María Luisa de Orleans”, *Villa de Madrid*, 1991, núms. 105-106, pp. 3-27.

⁹ Incluido en el Libro IX, cap. IV, de esta segunda parte, pp. 227-234, edición de 1797, que ha sido la utilizada preferentemente en este trabajo, dado que la edición de Aguilar, 1947, una de las más consultadas, contiene varios errores en la transcripción de las frases latinas.

¹⁰ *Ibid.*, p. 234.

¹¹ El Superintendente de esta entrada fue don Juan de Laiseca y Alvarado, miembro del Consejo Real de Castilla, encargado, asimismo, del programa iconográfico, “en quien, sobre las Letras, y experiencias consumadas propias de su empleo, concurría el talento de una industriosa vivacidad del Real Servicio... teniendo a su lado a otras personas peritas a quien consultar sus ideas” (Fabro Bremundan, *Bosquejo de la Trivnfante magnífica y svntuosa entrada... Maria-Ana Princesa Palatina del Rhin*, p. 3).

¹² ASA, 2-64-3. Alonso Fernández Bravo, maestro dorador, recibió 600 reales por este trabajo y por el arreglo de la fuente de la Puerta del Sol.

¹³ BEDMAR Y BALDIVIA, A., *La Real Entrada...*, p. 62

¹⁴ PALOMINO, A., *ob. cit.*, p. 228.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ CARTARI, V., *Imagini delli Dei degli Antichi*, Venetia, 1571, pp. 106-107.

- 18 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *El dibujo español de los Siglos de Oro*, Madrid, 1980, núm. 230, p. 104; LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, p. 371.
- 19 RIPA, C., *Iconologia*, Roma, 1593 (consultadas las ediciones de Roma, 1603, Padova, 1624-1625, y la trad. en castellano de Akal, 1987) Lo referente al *Matrimonio* en la edic. de 1987, T II, p. 47.
- 20 HOROZCO COVARRUBIAS, S., *Emblemas morales*, 1589, fol. 39 v. Sobre la iconografía de *España*, véase MORENO GARRIDO, "La alegoría de España durante el siglo XVII", *Traza y Baza*, 1984, núm 8, pp. 21-98.
- 21 Consultados los comentarios que sobre la obra de Bosco escribió CHRISTOPHORI CLAVVI, *Sphera de Sacro Bosco, Commentarius*, Roma, 1570, fol. 185, obra que el propio Palomino cita en otra parte de su libro (ed. 1947, p. 674)
- 22 PALOMINO, A., 1797, p. 227.
- 23 PÁEZ RÍOS, E., *Iconografía Hispánica*, Madrid, 1966, núm. 5382-2, p. 166; MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875, 1979/1980, núm. 488, p. 163. El monograma que figura en el ángulo inferior derecho, formado por una T y una S, está añadido en fecha posterior.
- 24 MUSEO DEL PRADO. Catálogo de Dibujos. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., I. *Dibujos españoles de los siglos XV-XVII*, núms. F.D. 1298 y 1999.
- 25 PALOMINO, A., 1797, p. 229.
- 26 RIPA, C., 1603, fol. 69.
- 27 PALOMINO, A., 1797, p. 229, nota 1 "Pier. Valer. Pulchritudo".
- 28 VALERIANO, G. P., *Hieroglyphica*, ed. de Venetia, 1625, fol. 402.
- 29 RIPA, A., 1603, fol. 69.
- 30 Ibid., fol. 22.
- 31 PALOMINO, A., 1797, p. 229.
- 32 BARCIA, núm. 734; MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, cat. exp., 1980, núm. 357; LÓPEZ TORRIJOS, R., 1984, p. 305-306.
- 33 En el tercer verso está corregido de otra letra: "para una y para otra".
- 34 RIPA, C., 1603, fol. 301.
- 35 Ibid., fol. 69.
- 36 PALOMINO, A., 1797, p. 230.
- 37 RIPA, C., 1603, fol. 86.
- 38 Ibid., 1624-1625, fol. 141.
- 39 PALOMINO, A., 1797, pp. 230-231
- 40 RIPA, C., 1603, fol. 8
- 41 Ibid., edic. 1987, T I, p. 52.
- 42 RIPA, C., 1603, pp. 90-91
- 43 PALOMINO, A., 1797, p. 232, nota 1, "Virg. Georg. 4."
- 44 VIRGILIO, *Georgicas* (consultada edic. de Les Belles Lettres, Paris, 1947, p. 151)
- 45 RIPA, C., 1987, T II, pp. 414-418.
- 46 PALOMINO, A., 1797, p. 232, nota 3 "Liv. lib. 1. ab Urbe."
- 47 LIVIUS, T., *Ad urbe condita*, cap. XXXIV (consultada edic. de Bocch, Barcelona, 1971, p. 50)
- 48 PALOMINO, A., 1797, p. 233.
- 49 LIVIUS, ob. cit., p. 50.
- 50 VALERIANO, G. P., 1625, pp. 239-240.
- 51 PALOMINO, A., 1797, p. 232.
- 52 VIRGILIO, *Eneida* (consultada edic. de Ediciones Ibéricas, Madrid, 1961, p. 230)
- 53 MUSEO DEL PRADO, *Catálogo de la pinturas*, Madrid, 1996, núm. 3187, p. 270.
- 54 LÓPEZ TORRIJOS, R., 1984, p. 257.
- 55 PALOMINO, A., 1947, p. 671.
- 56 MENESTRIER, C. F., *L'art des Emblèmes*, Paris, 1684, p. 249.
- 57 PÉREZ DE MOYA, J., *Filosophia secreta*, Madrid, 1585 (consultada edic. E. Gómez Baquero, Madrid 1928, T I, p. 96)
- 58 PALOMINO, A., 1797, p. 233, nota 1 "Pier. de Aquila"
- 59 VALERIANO, G. P., 1625, L XIX, p. 239.
- 60 PALOMINO, A., 1797, p. 233.
- 61 Ibid.
- 62 Ibid.
- 63 Ibid., p. 234.
- 64 LÓPEZ DE HOYOS, I., *Declaración de las Armas de Madrid y algunas antigüedades*, Madrid, 1572 (edic. fac., 1976, pp. 1-1 v.)
- 65 ÁLVAREZ Y BAENA, J. A., *Compendio histórico de las Grandezas de la Coronada Villa de Madrid, Corte de la Monarquía*, Madrid, 1786 (edic. fac., 1978, p. 50)

- ⁶⁶ Sobre Ruiz de la Iglesia véanse ANGULO INIGUEZ, D. "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *A.E.A.*, 1979, pp. 367-404, y ZAPATA FDEZ. DE LA HOZ, T. "Nuevas noticias sobre la vida y la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *A.E.A.*, 1981, pp. 427-440. Sobre Antonio Palomino véanse GAYA NUÑO, J.A., *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, Córdoba, 1981, y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Notas sobre Palomino pintor", *A.E.A.*, 1972, pp. 251-269, así como AGULLO COBO, M., "Noticias de arte en una información inédita de Palomino y Ruiz de la Iglesia", *A.E.A.*, 1959, pp. 229-246.
- ⁶⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1972, p.257.
- ⁶⁸ A.G.P., Sec. Histórica, Caja, 79. Por este trabajo cobraron 7.700 reales.
- ⁶⁹ ZAPATA FERNÁNDEZ. DE LA HOZ, T., "Dibujos festivos de José Donoso", *Boletín del Museo del Prado*, 1991, núm. 30, pp. 29-37.
- ⁷⁰ Ibid., *Villa de Madrid*, 1991, p. 14.
- ⁷¹ A.G.P., Sec. Histórica, Caja 79.
- ⁷² Ibid. Por este trabajo cobró 3.300 reales.
- ⁷³ A.G.P., Sec. de Planos, núms. 1412 y 1413. VAREY, J. E., "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro", *Villa de Madrid*, 1981, pp. 15-16.
- ⁷⁴ ZAPATA FERNÁNDEZ. DE LA HOZ, T., "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I", *Villa de Madrid*, 1989, pp. 36-49.
- ⁷⁵ Madrid, Biblioteca Nacional. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *El dibujo español de los Siglos de Oro*, Madrid, 1980, núm. 201, p. 95.
- ⁷⁶ PALOMINO, A., Aguilar, 1947, T I, cap. VII, p. 106.
- ⁷⁷ VAREY, J. E., "Calderon and de Royal Entry of 1649", *Hispanic Review*, 1966, pp. 1-26.

RESUMEN

A través del inventario de bienes que Manuel Salvador Carmona (1734-1800) poseyó en 1778 se ha estudiado la formación artística y la cultura de este grabador. Se valoran primero sus conocimientos de técnicas artísticas. En París aprendió de los grandes grabadores de la época francesa del siglo XVIII y de los artistas de la escuela italiana del mismo siglo. En Madrid dominó los estilos barroco y rococó de los siglos XVII y XVIII, con especial interés en Carlos III y su cultura.

En los últimos tiempos se han ido creando los estudios referentes a la formación y cultura de Madrid, pero el estudio de los grabadores madrileños, y en especial de Manuel Salvador Carmona, no ha sido objeto de una gran atención. Este artículo pretende dar a conocer la vida y obra de este grabador, a través del inventario de bienes que poseyó en 1778. Se valoran primero sus conocimientos de técnicas artísticas. En París aprendió de los grandes grabadores de la época francesa del siglo XVIII y de los artistas de la escuela italiana del mismo siglo. En Madrid dominó los estilos barroco y rococó de los siglos XVII y XVIII, con especial interés en Carlos III y su cultura.

SUMMARY

We have been able to study the artistic education and culture of the engraver Manuel Salvador Carmona through his patrimonial goods in 1778. His artistic training is valued firstly. In Paris he learned from the great engravers of the French century of the XVIII and from the artists of the Italian school of the same century. In Madrid he mastered the Baroque and Rococo styles of the XVII and XVIII centuries, with special interest in the reign of Charles III and his culture.

In the last times we have been creating the studies referring to the formation and culture of Madrid, but the study of the engravers of Madrid, and especially of Manuel Salvador Carmona, has not been the object of a great attention. This article intends to give to know the life and work of this engraver, through the inventory of goods that he possessed in 1778. We value firstly his knowledge of artistic techniques. In Paris he learned from the great engravers of the French century of the XVIII and from the artists of the Italian school of the same century. In Madrid he mastered the Baroque and Rococo styles of the XVII and XVIII centuries, with special interest in the reign of Charles III and his culture.

