

Béatrice Perez (dir.)

# LA REPUTACIÓN

QUÊTE INDIVIDUELLE ET ASPIRATION  
COLLECTIVE DANS L'ESPAGNE DES HABSBOURG

*Hommage à la professeure  
Araceli Guillaume-Alonso*





L'idée de cet ouvrage est née de la nécessité de comprendre le sens du concept espagnol de *reputación*. La définition originelle du terme demeure proche de celle de *réputation* dans la France d'Ancien Régime. Pourtant, la fréquence obsessionnelle avec laquelle il est utilisé sous les Habsbourg attire l'attention.

À l'échelle des hommes, comment se construit la réputation, de quels espoirs secrets est-elle le nom ? Dans la mise en scène de la monarchie catholique au regard de l'Europe, comment se négocie la

*reputación* du royaume, suivant le chemin sinueux de la paix et des réformes ? De quelle dangerosité se charge-t-elle dès lors que la politique *reputacionista* devient le nouveau programme de recouvrement symbolique de la gloire internationale, combinant à la fois l'universel et le localisme ? Sans cesse, la société castillane se joue de cette *reputación* pour promouvoir d'autres grilles de valeurs, d'autres usages sociaux : réputation de la qualité de noble ; réputation du sang ; *reputacionismo* et revendication expansionniste.

La réputation dévoile des usages sociaux qui rendent compte d'une façon propre de penser le monde, et de se penser dans le monde. Elle est ce principe vital sans lequel on ne comprend pas grand-chose aux dynamiques sociales et politiques de l'époque moderne. C'est la grande leçon tirée des travaux de la professeure Araceli Guillaume-Alonso à qui son équipe de recherches, ses collègues et amis, nombreux, ont souhaité rendre hommage.

Béatrice Perez, professeure d'histoire et civilisation de l'Espagne moderne à Sorbonne Université, dirige la composante Civilisation et histoire de l'Espagne classique (CHECLA) de l'équipe CLEA. Elle a reçu le prix de la recherche « Alberto Benveniste » pour son livre *Inquisition, Pouvoir, Société* (Paris, Champion, 2007) et a publié aux PUPS, en 2016, *Les Marchands de Séville. Une société inquiète (XV-XVII<sup>e</sup> siècle)*.

Couverture : Pieter Coecke van Aelst (atelier), *Le Triomphe de la Renommée*, encre sur papier, diam. : 284 mm, entre 1512 et 1549, Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum, Amsterdam / avec la collaboration de l'agence La Collection.

4<sup>e</sup> de couverture : Mellaria, *VII Centenario de la muerte de Guzmán el Bueno (1309-2009)*, timbre postal, 2009, d'après M. Reiné Jiménez, *Guzmán el Bueno*, huile sur toile, 2m x 1m, 2011, Tarifa, Salon du Consistoire. © Mellaria (Asociación tarifena para la defensa del patrimonio cultural).



*LA REPUTACIÓN*

*Les Marchands de Séville. Une société inquiète (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) (n° 27)*  
Béatrice Perez

*Les Voies du silence dans l'Espagne des Habsbourg (n° 26)*  
Alexandra Merle & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

*Le Monde hispanique. Histoire des fondations (n° 25)*  
Georges Martin, Araceli Guillaume-Alonso & Jean-Paul Duviols (dir.)

*Les Couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or. Écriture et symbolique (n° 24)*  
Yves Germain & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

*La Pureté de sang en Espagne. Du lignage à la « race » (n° 23)*  
Raphaël Carrasco, Annie Molinié & Béatrice Perez (dir.)

*Ambassadeurs, apprentis espions et maîtres colporteurs.*  
*Les systèmes de renseignement en Espagne à l'époque moderne (n° 22)*  
Béatrice Perez (dir.)

*Le Cérémonial de la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle (n° 21)*  
traduction & édition critique de Hugo Coniez

*Vivre et mourir sur les navires du Siècle d'or (n° 20)*  
Delphine Tempère

*Des Marchands entre deux mondes. Pratiques et représentations*  
*en Espagne et en Amérique (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) (n° 19)*  
Béatrice Perez, Sonia V. Rose & Jean-Pierre Clément (dir.)

*Les Jésuites en Espagne et en Amérique. Jeux et enjeux du pouvoir (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) (n° 18)*  
Annie Molinié, Alexandra Merle & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

*Miroir du Nouveau Monde. Images primitives de l'Amérique (n° 17)*  
Jean-Paul Duviols

*Les Sépharades en littérature. Un parcours millénaire (n° 16)*  
Esther Benbassa (dir.)

*L'Espagne et ses guerres. De la fin de la Reconquête*  
*aux guerres d'Indépendance (n° 15)*  
Annie Molinié & Alexandra Merle (dir.)

*Inquisition d'Espagne (n° 14)*  
Annie Molinié & Jean-Paul Duviols (dir.)

*Charles Quint et la monarchie universelle (n° 13)*  
Annie Molinié & Jean-Paul Duviols (dir.)

*Des Taureaux et des Hommes.*  
*Tauromachie et société dans le monde ibérique et ibéro-américain (n° 12)*  
Annie Molinié, Jean-Paul Duviols & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

*Philippe II et l'Espagne (n° 11)*  
Annie Molinié & Jean-Paul Duviols (dir.)

*Les Voies des Lumières (n° 10)*  
Carlos Serrano, Jean-Paul Duviols & Annie Molinié (dir.)

Béatrice Perez (dir.)

# *La Reputación*

Quête individuelle et aspiration  
collective dans l'Espagne des Habsbourg

*Hommage à la professeure  
Araceli Guillaume-Alonso*

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES  
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université  
et du laboratoire CHECLA-CLEA

Sorbonne Université Presses est un service général  
la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2018, 2023  
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0593-3

**Important** : les illustrations sont absentes de la version numérique.

Mise en page ATELIER CHRISTIAN MILLET  
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

**SUP**

Maison de la Recherche  
Université Paris-Sorbonne  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

SIXIÈME PARTIE

*Reputación* et usages sociaux



## LA FAMA: ALEGORÍA Y SÍNTESIS EN LAS CABALGATAS FESTIVAS DEL MUNDO HISPÁNICO (SIGLO XVI)

*José Jaime García Bernal*  
Universidad de Sevilla

«Quando mirando intorno su per l'erba,  
Vidi da l'altra parte giunger quella  
Che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba»

La reputación y la fiesta han estado estrechamente unidas en la historia de occidente. El valor caballeresco se revalidaba periódicamente en los torneos que cumplían funciones de entrenamiento militar y sociabilidad cortesana<sup>1</sup>. Y los pasos de armas se han definido como encuentros por honor<sup>2</sup>. Desde la tercera década del siglo XV, sin embargo, las justas borgoñonas experimentaron profundas mutaciones, perdiendo la espontaneidad del desafío abierto en beneficio de la lucha entre parientes de una aristocracia cortesana que representaba identidades ficticias a partir de argumentos literarios<sup>3</sup>, o bien de la exhibición de las propias ciudades que rivalizaban por ser la sede de tan espléndida corte<sup>4</sup>. Del mismo modo, el príncipe nuevo fue perfilando sus contornos éticos en el marco de las

---

*Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de I+D «Andalucía en el Mundo Atlántico: actividades económicas, realidades sociales y representaciones culturales (siglos XVI-XVIII)», HAR2013-41342-P del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y ha sido financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad.*

- 1 Franco Cardini, *Quella antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra del Medioevo alla Rivoluzione francese*, Milano, Mondadori, 1995.
- 2 Eric Bousmar, «Pasos de armas, justas y torneos en la corte de Borgoña (siglo XV y principios del XVI). Imaginario caballeresco, rituales e implicaciones políticas», en Krista De Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana (coord.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes/Marcial Pons, 2010, p. 571.
- 3 Eric Bousmar, «Jousting at the Court of Burgundy. The “Pas d’armes”: Shifts in Scenario, Location and Recruitment», en Wim Blocksmans, Till-Holger Borchert, Nele Gabriëls, Johan Oosterman y Anne van Oosterwijk (coord.), *Staging the Court of Burgundy*, Turnhout, Harve y Miller Publishers, Brepols, 2013, p. 78-79.
- 4 Mario Damen, «The Town, the Duke, his Courtiers, and their Tournament. A Spectacle in Brussels, 4-7 May 1439», en Wim Blocksmans, Till-Holger Borchert, Nele Gabriëls, Johan Oosterman y Anne van Oosterwijk (coord.), *Staging the Court of Burgundy*, op. cit., p. 86.

solemnes entradas del Renacimiento mientras se definía una mística del héroe que ligó cada una de sus virtudes a la herencia de una personalidad fabulosa<sup>5</sup>. Es posible trazar una historia que siguiendo las huellas de la fama nos conduzca desde el medievo hasta la edad moderna sin abandonar nunca los fueros de la ceremonia, ya sea proyectada en el honor del caballero o luego en la gloria del príncipe. El triunfo heroico, elegíaco, o bien su versión paródica y jocosa, es sustancia constitutiva de la fiesta y ésta a su vez modeladora del orden social<sup>6</sup>.

En las páginas que siguen nos proponemos compartir algunas ideas acerca del tratamiento que el tema de la reputación del príncipe y sus victorias tuvo en las cabalgatas festivas de la España del siglo XVI repensando los resultados de la investigación reciente y también de algunos trabajos clásicos e incorporando ejemplos sevillanos de espectáculos públicos de la misma época que representaron el triunfo de la Fama.

#### DE LA FAMA MORTAL A LA GLORIA IMPERECEDERA

Debemos a Petrarca la recuperación del esquema narrativo de ascendencia ciceroniana que más frecuentaron las solemnidades públicas a la hora de representar el triunfo de la Fama. Los héroes militares, en su mayoría del mundo antiguo, desfilan y el poeta reconoce por sus rostros y gestos las ilustres hazañas, las claras virtudes. Lejos de las luces de los valerosos hombres quedan las armas y pertrechos de los derrotados<sup>7</sup>. La *Hipnerotomachia Poliphili*, editada con generosas ilustraciones por Aldo Manuzio añadió, gracias a la difusión de su serie de procesiones triunfales, las diosas (Europa, Leda, Dánae, Sémele), animales mitológicos (centauros, unicornios) y otros elementos de *atrezzo* (vestidos suntuosos, ruedas de piedras preciosas) que sirvieron para inspirar el diseño de la cabalgata victoriosa<sup>8</sup>. Mientras los nueve lienzos de *El triunfo del César* de Mantegna, encargados por Francesco II Gonzaga para decorar las salas nobles del palacio ducal de Mantua, derrochan originalidad

5 Antoinette Huon, «Le Thème du Prince dans les Entrées parisiennes au xvi<sup>e</sup> siècle», en Jean Jacquot (coord.), *Les Fêtes de la Renaissance* [1956], Paris, Éditions du CNRS, 1973, I, p. 21.

6 José Jaime García Bernal, «Vínculo social y vínculo espiritual. La fiesta pública en la España Moderna», en Lucien Clare (coord.), *Fêtes et Divertissements*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1997, p. 15-40.

7 Petrarca, *Triunfos*, «Triunfo de la Fama, I y II», edición bilingüe de Guido M. Capelli, Cátedra, 2003, p. 246-287. Introducción del mismo autor, p. 56.

8 Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo* [*Hipnerotomachia Poliphili*, Venetiis, Aldo Manuzio, 1499], traducción directa del original aldino, introducción, comentarios y notas de Pilar Pedraza, Zaragoza, Portico, 1981, t. II, cap. XIV, «Polifilo ve en el lugar ya dicho los cuatro carros triunfales en honor del supremo Júpiter, todos hechos de diversas piedras y de preciosísimas joyas, muy venerados por la multitud de felices jóvenes», p. 135-153. Los comentarios y notas en el tomo I, p. 116-118.

y fantasía en la *invenzione* de los trofeos y estandartes<sup>9</sup>. Según Roy Strong pudieron servir de inspiración para los grabados de Jacobo de Strasburgo que representan carros triunfales tirados por elefantes sosteniendo fortalezas almenadas y torres<sup>10</sup>. Sin embargo, antes de que se divulgasen estas obras, el regreso exitoso de algunos *condottieri* del Quattrocento ya se había celebrado de acuerdo al modelo del triunfo clásico a partir de referencias extraídas del *Ab Urbe Condita* de Tito Livio<sup>11</sup>. Y en el famoso bajo relieve del castillo de Nápoles Alfonso el Magnánimo aparece, a la manera de un *imperator*, en un trono sobre un carro tirado por cuatro caballos blancos<sup>12</sup>.

La tradición del *trionfo all'antica* puede considerarse asentada en las cortes italianas a mediados del siglo XV<sup>13</sup>, coincidiendo en el ducado de Borgoña con la etapa de madurez de la tradición de los misterios escenificados que se erigieron, por ejemplo, para celebrar la entrada en Brujas de Felipe el Bueno<sup>14</sup>. Las escenas del antiguo testamento prefiguran las alianzas entre la ciudad y el duque siguiendo una tradición que Marcel Lageirse detecta ya en el recibimiento de Gante a sus señores en 1332<sup>15</sup>. Al lado de los retablos religiosos abundan las genealogías legendarias que hacen remontar a Hércules, Ulises o Jasón el origen de la dinastía borgoñona<sup>16</sup>. El simbolismo medieval pervive con más vigor en Francia, apegado a la tradición caballerescas y al impacto que tuvo el *Roman de la Rose* en la pedagogía cortesana<sup>17</sup>. El programa iconográfico de la entrada de Luis XII en París retiene el ideal del jardín cortés donde el príncipe-caballero es acogido por figuras alegóricas, la Liberalidad, la Fortaleza y la Humanidad<sup>18</sup>. Mientras en Inglaterra, Enrique VI recibe de la Naturaleza, la Gracia y la Fortuna los dones que necesita un gobernante para su reino: ciencia y conocimiento, fortaleza y justicia, prosperidad y riqueza<sup>19</sup>.

9 Sobre esta serie véase el comentario de Inmaculada Jiménez Caballero tras su restauración: «La iconografía del “Triunfo del César” de Andrea Mantegna», *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 2, 1994, p. 181-183.

10 Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1984 [1973], láms 33 y 34.

11 *Ibid.*, p. 57.

12 Acerca del arco de Castelnuovo como metonimia del maridaje cultural entre el mundo clásico y el caballeresco-borgoñón de la corte de Alfonso de Aragón en Nápoles véase Marzia Pieri, «“Suntuosissime pompe”. Lo spettacolo nella Napoli aragonese», *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, I, p. 40.

13 Giovanni Carandente, *I trionfi nel primo rinascimento*, Torino, ERI, 1963.

14 Leo van Puyvelde, «Les Joyeuses entrées et la peinture flamande», en Jean Jacquot (coord.), *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 288.

15 Marcel Lageirse, «La Joyeuse entrée du Prince Philippe à Gand en 1549» en Jean Jacquot (coord.), *Fêtes et Cérémonies, op. cit.*, p. 298.

16 Antoinette Huon, «Le Thème du Prince», art. cit., p. 22.

17 Guillem de Lorris, *Le Roman de la Rose*, Madrid, Cátedra, 1987.

18 Antoinette Huon, «Le Thème du Prince», art. cit., p. 23.

19 Roy Strong, *Arte y poder, op. cit.*, p. 23-24.

La tradición del *speculum principis* proporcionó los ejemplares de virtud, tomados del mundo clásico y de la biblia, a los repertorios escénicos y los grupos alegóricos que pueblan jardines, árboles y fuentes en las representaciones, *tableaux vivants*, de las fiestas tardomedievales de las principales ciudades europeas. Mientras las leyendas troyanas y artúricas se entrecruzan y resignifican al servicio del proyecto dinástico de cada reino. A principios del siglo XVI la confluencia de los motivos religiosos y los genealógicos, irrigados por la venera clásica, ha producido un maridaje de formas que perfilan un lenguaje nuevo, el del triunfo renacentista. Jean Robertson en su estudio sobre la entrada de Carlos V en Londres de 1522 adivina todavía las huellas de la tradición medieval en los retablos de la Asunción, el rey Salomón o de Jasón armado delante del Toisón pero no deja de ponderar la impactante novedad de los gigantes del puente de Londres, Hércules y Sansón. La combinación de lo antiguo y lo moderno en una narrativa política integradora se apreciaba en el *pageant* de la liga hanseática que representó a los dos monarcas, Enrique VIII y Carlos V, recibiendo de Carlomagno, ancestro común, la espada de la Justicia y la espada de la Victoria triunfante, respectivamente<sup>20</sup>. En Brujas, pocos años antes, para el recibimiento de su conde Carlos (1515), se había acudido a las historias del *Libro de los Reyes* del Antiguo Testamento que legitimaban la transmisión del poder dentro del condado. Se representó asimismo el tema medieval de *les neuf preux*, los nueve barones o caballeros de la Fama, que parece tener origen en la obra de Jacques de Longuyon *Voex du paon* a principios del siglo XIV<sup>21</sup>, pero con la novedad de la incorporación de los dioses del Olimpo, Orfeo, Júpiter y Juno al panteón caballeresco<sup>22</sup>. Las arquitecturas de las naciones extranjeras introdujeron –reseña el cronista Remy du Puy– «el arco de triunfo a la antigua» según la costumbre de los romanos. Fórmula que hará fortuna en las solemnidades posteriores incorporando el lenguaje decorativo de las inscripciones en griego y latín que hallamos, por ejemplo, en la entrada de Carlos en Amberes de 1520, ideada por el humanista Petrus Aegidius<sup>23</sup>.

En contraste con esta mutación de la simbología de las entradas regias cuya virtualidad para refrendar el pacto político ha sido puesta de manifiesto por los especialistas<sup>24</sup>, el fasto privado se mantuvo en general apegado a los esquemas

20 Jean Robertson, «L'entrée de Charles Quint à Londres, en 1522», en Jean Jacquot (coord.), *Fêtes et cérémonies*, op. cit., p. 174.

21 Carmen Vallejo Naranjo, *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, p. 142-144.

22 Marcel Lageirse, «La Joyeuse entrée du Prince Philippe», art. cit., p. 302.

23 Krista de Jonge, «El Emperador y las fiestas flamencas de su época (1515-1558)», *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 53-54.

24 Joan Oleza, «Fastos cortesanos y teatralidad religiosa. Vinculaciones medievales», en María Chiabó y Federico Doglio (coord.), *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del'300 e del'400*, Viterbo, Union Printing Editrice, 1986, p. 265-294.

dramáticos procedentes del drama litúrgico y de las novelas de caballería tal vez por el arraigo que tuvo el tema caballeresco en los gustos de la nobleza durante todo el siglo XVI<sup>25</sup>. En fecha tan temprana como 1414 se representó en el palacio de la Aljafería de Zaragoza el entremés *La Jarra de Santa María* durante el banquete por la coronación de Fernando I de Aragón. En la primera parte de la representación el rey era distinguido como paladín de la Virgen por un ángel que le entregó una jarra de oro con lirios. En la segunda parte un águila, alegoría del poder real, derrotaba al dragón provocando la huida de los moros que tenían cercado el castillo de las damas<sup>26</sup>. En la corte portuguesa los espectáculos adoptaron asimismo motivos del repertorio caballeresco alcanzando un alto grado de refinamiento en su puesta en escena. Con motivo de las bodas del príncipe Alfonso con la princesa Isabel, hija mayor de los Reyes Católicos, el rey Juan II ataviado como caballero del cisne capitaneó la nave principal de un largo cortejo de fingidos bateles (carros sobre ruedas) que encabezaban dos naves con músicos y cerraba un gigante. La comitiva ingresó en la *sala da madeira* del palacio real y anunció la justa que tendría lugar al día siguiente para concluir con una danza en la que participaron los mantenedores del torneo<sup>27</sup>.

La proyección del honor del caballero en los personajes y alegorías del mundo de los amadis y esplandianes puede documentarse, con distintos matices, en la mayor parte de las representaciones cortesanas de las décadas finales del siglo XV y primeras de la siguiente centuria. Batallas y triunfos se suceden entre encantamientos y pruebas de valor caballeresco. El tantas veces evocado banquete del faisán, inmortalizado por el cronista Olivier de la Marche, convocó a los nobles flamencos que porfiaban por obtener prez y nombradía al adquirir el compromiso de liberación de Constantinopla por medio de un voto solemne que encabezó el duque de Borgoña. La escenografía aureola al magnate que preside una escena de interior aristocrática de fastuosa riqueza. La Santa Iglesia es introducida en la sala por un gigante y recita su defensa mientras se sirve el plato principal, antes de que el duque entregue a su rey de armas, Toisón de oro, el voto de la cruzada para que lo proclame públicamente<sup>28</sup>.

25 Norman D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 117. Teresa Ferrer, *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro aúlico en el reinado de Felipe III*, Tesis doctoral, Universitat de València, 1987.

26 Teresa Ferrer, *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books/Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991, p. 19.

27 *Ibid.*, p. 22.

28 Marie-Thérèse Caron, «El banquete de votos del Faisán y la fiesta de la corte borgoñona», en Krista De Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana (coord.), *El legado de Borgoña*, op. cit., p. 25-26.

El tema de la fortuna no fue ajeno a las pequeñas piezas teatrales que se dramatizaban en el marco de estas fiestas reales y nobiliarias, vinculadas al cumplimiento de una hazaña honorable como sucedió en la corte de borgoña o a la promesa de un feliz reinado<sup>29</sup>. Bajo esta última condición la hallamos en el momo que Gómez Manrique compuso a petición de la princesa Isabel de Castilla para celebrar el catorce cumpleaños de su hermano don Alfonso heredero del reino<sup>30</sup>. Las damas de la corte hacían el papel de las nueve musas del Elicón, ataviadas con plumas para hacer tan largo viaje. Cada una de ellas recitaba un *fado* que auguraban la justicia, requisito para la conservación de los reinos, la liberalidad con los vasallos, el valor y la clemencia, el amor leal, la gentileza que nacía de saber conjugar fortaleza y clemencia como un nuevo Hércules o un renacido Absalón, y en fin, la buena fortuna. Finalmente, la princesa Isabel portaba el pronóstico de un reinado que aventajaría en grandezas temporales y celestiales a todos los pasados<sup>31</sup>.

La Fortuna imprevisible, ciega, que gira en una cadencia infinita, como se muestra todavía en las escenografías festivas medievales, se ha tornado aquí en un personaje alegórico que es vocero de buenos augurios. Asociada a la Fama y al Tiempo la encontraremos algo más tarde en la entrada real de Fernando el Católico en Valladolid de 1509<sup>32</sup>. La *relación* de Luis de Soto, criado del obispo de Osma<sup>33</sup>, traza el *iter* del nuevo caballero que después de transitar por el arco de la Fortuna, recibe los parabienes de las virtudes políticas desde su trono para encaminarse, guiado por la Fama alada y armada con su espada, por el sendero de un Tiempo nuevo<sup>34</sup>. En 1513 el rey católico volvió a visitar Valladolid después de haber conquistado Navarra y fue recibido con dos arcos de triunfo. En el primero figuraba un muchacho representado la Victoria con un estandarte y las siete coronas que acostumbraban a usar los romanos en sus triunfos<sup>35</sup>. Las

<sup>29</sup> Teresa Ferrer, *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana...*, op. cit., 1987.

<sup>30</sup> Peggy K. Liss, *Isabel la Católica*, Donostia, Nerea, 1998, p. 64.

<sup>31</sup> *Cancionero Castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc, Madrid, Casa Editorial Bailly/Bailliere, II, nº 391, p. 101-102.

<sup>32</sup> Luis de Soto, *Este es el recibimiento que se hizo al rey don Fernando en Valladolid*, Valladolid, [Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509], en Antonio Paz y Meliá (coord.), *Serie de los más importantes documentos del archivo y biblioteca del Excmo. Señor Duque de Medinaceli*, Madrid, Archivo y biblioteca de la Casa de Medinaceli, 1922, II, p. 183-189.

<sup>33</sup> Acerca de Luis de Soto y su relación con don Alonso Enríquez, obispo de Osma, véase el estudio de Víctor Infantes: *Luis de Soto, Recibimientos a Fernando el Católico, 1509 y 1513*, edición crítica de V. Infantes, Clásicos Hispánicos, 2012, introducción: <http://www.clasicoshispanicos.com/s-xvi/41-dos-relaciones-luis-de-soto-.html>.

<sup>34</sup> Jesús F. Pascual Molina, *Fiesta y poder. La corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 72.

<sup>35</sup> *El recibimiento que se hizo al muy alto y poderoso catholico e inuictissimo principe rey y señor don fernando [...] en la villa de Valladolid*, Valladolid, Diego de Gumiel, 1513. De nuevo

victorias pasadas «avidas por el rey don Fernando» capitalizaron asimismo el programa del recibimiento que le rindió Sevilla en 1508. Según el cronista Andrés Bernáldez la ciudad tenía hechos «treze arcos triunfales, de madera, muy altos, cubiertos y emparamentados muy ricamente [...] y en cada uno estava pintada y por letras una de las victorias pasadas avidas por el rey don Fernando, que era cosa maravillosa de ver»<sup>36</sup>. Desgraciadamente no se ha conservado descripción del programa decorativo de esta entrada pero los cuadernos de cuentas, analizados por Vicente Lleó, revelan la confección de lienzos pintados y rótulos con inscripciones que aludirían a las venturosas hazañas del monarca. También consta el encargo de doce pendones que exornaron los arcos<sup>37</sup>.

La arquitectura efímeraalzada con motivo de la entrada de Fernando el Católico en Sevilla presentó la gran novedad de incorporar por primera vez en España arcos al romano pintados en grisalla fingiendo pilastras, moldurajes y artesones. Una fórmula ornamental que se repitió en los mencionados recibimientos de Valladolid. Don Fernando aparece en todos ellos como triunfador al estilo de los emperadores romanos, estatus figurativo que en Sevilla se confirmó cuando recibió del asistente de la ciudad una corona imperial<sup>38</sup>. La glorificación del héroe clásico identificada con las victorias militares del príncipe fue asimismo el concepto que se desarrolló en las solemnes entradas de Luis XII en Cremona y en Milán. La capital de la Lombardía erigió un soberbio arco triunfal en el que se representaban las jornadas de quien se tenía por «*père du peuple*», título inspirado en la historia romana, que estaba coronado por una estatua ecuestre del rey. La comitiva que pasó por debajo de las arquitecturas efímeras culminaba en una carroza triunfal en la que se asentaba la Victoria sostenida por la Fortaleza, la Prudencia y el Renombre<sup>39</sup>.

Anticipan estos recibimientos reales de principios del siglo XVI algunos elementos del amplio ciclo celebrativo de los triunfos imperiales que se asociaron en toda Europa al nuevo César invictísimo, el emperador Carlos V. Pero los

---

es Soto, por encargo esta vez de Martín Fernández de Angulo, obispo de Córdoba quien da cuenta de este acontecimiento: *Cfr.* Luis de Soto, *Recibimientos a Fernando el Católico*, *op. cit.*, introducción sobre el autor de V. Infantes. Tess Knighton y Carmen Morte García, «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a christian king», *Early Music History*, 18, 1999, p. 119-163. En el *appendix* a este artículo se incluye la transcripción del documento.

- <sup>36</sup> Andrés Bernáldez, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1962, p. 543.
- <sup>37</sup> El director artístico del proyecto fue Alonso Rodríguez Cebadero pero también se contrataron pinturas con Francisco de Villegas para el arco que se erigió en la puerta del doctor Matienzo. *Cfr.* Vicente Lleó, «Recibimiento en Sevilla del rey Fernando el Católico (1508)», *Archivo Hispalense*, LXI, 188, p. 16-19.
- <sup>38</sup> Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979, p. 168.
- <sup>39</sup> Roy Strong, *Arte y poder*, *op. cit.*, p. 58. Bonner Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, Firenze, Leo S. Olchki, 1979, p. 83-85.

triumfos carolinos logran la síntesis definitiva de los lenguajes artísticos de la caballería medieval y la mitología clásica, arriesgando una identificación decisiva de las virtudes morales y políticas del buen gobernante con la personalidad y el destino del emperador cristiano. El recibimiento de Carlos V en Sevilla en 1526 es paradigmático al respecto<sup>40</sup>. De acuerdo a la descripción que nos proporciona un raro impreso en italiano, sin lugar ni data<sup>41</sup>, de los siete arcos que se levantaron en las calles de la ciudad los cinco primeros estaban coronados por una estatua del emperador al que la relación italiana que seguimos llama *Diui Caroli*, personificando las virtudes que debía reunir el soberano del mundo: Prudencia, Fortaleza, Clemencia, Paz y Justicia, figuras alegóricas que comparecían bajo sus pies, en el frontal de cada arco<sup>42</sup>. Los colores y atributos del héroe cambian en relación al sentido de las alegorías. Vestido de azul, color celeste, con el mundo a los pies se mostraba en la Prudencia. Armado con la espada desnuda en la mano en su insuperable Fortaleza. Sin yelmo, ni guantes, comparecía Clemente en el tercer arco. En la cima del cuatro estaba la imagen del emperador con toga y hábito, unidas las manos por la Paz. El quinto arco, situado junto a la iglesia de San Isidoro, apelaba a la Justicia que el emperador encarnaba con la espada en una mano y el cetro en la otra<sup>43</sup>.

Elevado en la céntrica plaza del Salvador, el sexto monumento era «una officina de Gloria» iluminada de «facule ardente» que el manuscrito 59-1-5 de la Biblioteca Colombina, más detallado que la relación italiana, traduce como «fraguas encendidas de fuego»<sup>44</sup>. El frontal del arco estaba presidido por las virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, que labraban tres coronas, de hierro, de plata y de oro, que aludían a la firmeza (con la Fe se ablanda el hierro), a la puridad de la Esperanza y al valor eterno de la Caridad que aventajaba al oro inmarchitable, cualidades que se atribuían al emperador cristiano. Los misterios distantes de las letras latinas se resolvían en el canto opuesto de cada uno de los arcos donde figuraban las mismas alegorías pero con las letras en romance.

40 Sobre las circunstancias políticas que concurrieron en esta jornada del emperador y el valor simbólico del programa véase Alfredo Morales, «Recibimiento y boda de Carlos V en Sevilla», *La fiesta en la Europa de Carlos V, op. cit.*, p. 30-31.

41 *Feste et archi triumphali*, apud. Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (Estudio y Documentos)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, doc. 24, p. 260-266.

42 Vicente Lleó que estudió por primera vez esta relación llamó la atención sobre el significado de esta asunción personal de las virtudes. Cfr. V. Lleó Cañal, *Nueva Roma, op. cit.*, p. 170. Véase asimismo: María Jesús Sanz, «Arquitecturas efímeras levantadas en Sevilla para la entrada de Carlos V. Relaciones con otras entradas reales del siglo XVI en la ciudad», en VVAA, *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, p. 181-187.

43 *Feste et archi triumphali, op. cit.*, fol. 1v-3v.

44 *Recebimientos que fueron hechos al invictísimo César don Carlos V*, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 59-1-5, fol. 14r-23v, apud. Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una boda real, op. cit.*, doc. 23, p. 247-260.

En este lado postrero aparecía asimismo la Alabanza labrando la trompeta de la Fama y la Eternidad escribiendo las iniciales que inmortalizaban la memoria del César «en la tierra y en la gloria»<sup>45</sup>.

El último de los arcos se dedicaba precisamente a la Gloria y en su cumbre campeaba la Fama con sus alas y la trompeta que había labrado la Alabanza. Dominaba sobre el Mundo y enseñoreaba en un lábaro las letras «S. D. R. D. Eli» que había escrito la Eternidad: «*Divus Carolvs et Diva Elisabet*»<sup>46</sup>. Dos braseros aromatizaban la escena que presidía la alegoría vestida de brocado con dos coronas que se disponía a ceñir sobre el Emperador y la Emperatriz situados a ambos lados y acompañados de dos pajes de rodillas. La letra latina proclamaba «*Faelicissimus imperatori et imperatrici, S. P. Q. H. vniuersi orbis deuitum possuit*» y bastardeaba el romance: «Al Emperador y a la emperatriz, el regimiento y pueblo de esta ciudad de Sevilla puso aquí la deuda de todo el mundo»<sup>47</sup>. La representación de la gloria inmarcesible del nuevo Teodosio se completaba con dos grupos de figuras que demostraban la doble dimensión que alcanzó su Fama, terrenal y eterna. La gloria en el siglo quedaba significada en cuatro personajes que personificaban los pueblos que agrupaban sus amplios dominios: un español, vestido de jubón y borceguíes, un romano «vestido a la romana antigua», un alemán con la corona imperial, un morisco con sobrero portando un vaso, y un indio vestido de plumas que ofrecía un plato con perlas. Todos ellos agrupados a un lado del arco. Mientras en el otro se exhibían «las mujeres de estas naciones [...] vestidas como se usan en sus regiones». Expresión de un universalismo que amplificaba retóricamente la mención a otras muchas gentes «de extrañas prouincias y reinos» situados con sus insignias en derredor de ambos grupos. Por encima de ambas escenas sobresalían de un celaje de nubes las letras «*Vincit. Regnat. Imperat*».

La representación de la otra gloria que transpasa la finitud del mundo se detallaba en los arcos colaterales con una interesante imagen de la Fortuna que detenía su rueda con un clavo en la edad perfecta, a la que acompañaba la imagen de un anciano coronado de yedra con un hacha encendida, figura de Himeneo que recordaba la felicidad del matrimonio<sup>48</sup>. Al otro lado estaban las columnas del *Plus Ultra* y la divisa de la Emperatriz. Mientras se repartían por

<sup>45</sup> *Ibid.*, fol. 20r.

<sup>46</sup> *Feste et archi triumphali*, *op. cit.*, fol. 3v.

<sup>47</sup> *Recebimientos*, *op. cit.*, fol. 20v.

<sup>48</sup> Acerca de las representaciones plásticas de Himeneo en éste y otros contextos véase: Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, *Himeneo en la Corte: poder, representación y ceremonia nupcial en el arte y la cultura simbólica*, Madrid, CSIC, 2013, p. 25-31. La referencia al Himeneo del último arco sevillano en *ibid.*, prólogo, p. 18. La identificación del probable ideólogo de este diseño con el bachiller Juan de Céspedes en Rafael Ramos Sosa, *Fiestas reales sevillanas en el Imperio*, Sevilla, Premios de investigación Ciudad de Sevilla, 1988, p. 182.

las pilastras las alegorías de la Contemplación, la Pulchritudo, el Trabajo y el Descanso, auspiciadores de la definitiva victoria que conduciría al César a las puertas de Jerusalén<sup>49</sup>.

La disposición de esta portentosa máquina señalaba el camino del héroe, siendo cada arco la antesala del siguiente. La Prudencia reina de las virtudes que convienen a un príncipe se sostenía en la Fortaleza y su contrapunto, la Clemencia, que el relacionista italiano califica como «*uirtù propria delli grandi imperatori [...] perchè come per la forza sono temuti così per la Clementia deueno essere amati*»<sup>50</sup>. De este entendimiento nacía la Paz y campeaba la Justicia en los reinos, virtudes que empedraban el camino hacia la Gloria. Previa era la cita, sin embargo, con las virtudes teologales que como antecámara u oficina de la Fama humana y póstuma, protagonizaban como hemos visto el penúltimo arco del itinerario.

522

El Emperador ingresó en Sevilla a caballo bajo un rico palio y con una rama de olivo en la mano recordando la promesa escatológica del advenimiento de la Nueva Jerusalén<sup>51</sup>. Al entrar en la iglesia mayor los canónigos habían levantado un «bellísimo et richissimo arco con el cielo» del cual descendieron muchos ángeles en forma de virtudes que acompañaron a su majestad con dulces cantos hasta la Capilla Mayor. La ciudad se configuró de este modo en un gran teatro que celebró la *renovatio* imperial de Carlos de acuerdo al sentido expreso en la epopeya moderna del Ariosto que había predicho que el mundo sería dominado por un nuevo Carlomagno bajo la ley de una monarquía universal, heredera de la corona de Augusto, de Trajano y de Marco Aurelio<sup>52</sup>. Gracias a este nuevo héroe Astraea, la Justicia divina, se repartiría por toda la tierra y con ella las virtudes que habían sido destronadas volverían a reinar. La divisa carolina del *Plus Ultra* que figuró en los dos últimos arcos del recorrido contenía, más allá de su significado evidente de transpasar los límites del mundo conocido<sup>53</sup>, la profecía implícita de que el descubrimiento de nuevos mundos debía coincidir con la llegada de aquel *Dominus Mundi* señalado por la Providencia<sup>54</sup>, el único que iría más allá de cualquier de los anteriores en virtud, valor «e nello stender

49 *Recebimientos*, *op. cit.*, fol. 21r-v. *Feste et archi triumphali*, *op. cit.*, fol. 4r.

50 *Feste et archi triumphali*, *op. cit.*, fol. 2v.

51 Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma*, *op. cit.*, p. 171.

52 Francis Yates, «Charles Quint et l'idée d'Empire», en Jean Jacquot (coord.), *Fêtes et Cérémonies*, *op. cit.*, p. 81.

53 La revisión del sentido geográfico atribuido inicialmente a la divisa imperial por el un amplio proyecto asociado a la excelencia del Emperador fue planteado por Marcel Bataillon, «Plus Oultre. La Cour découvre le Nouveau Monde», en Jean Jacquot (coord.), *Fêtes et Cérémonies*, *op. cit.*, p. 14. Y posteriormente discutido por Rosenthal que atribuye el *motto* de la divisa a la frase de Dante «*più oltre non se metta*». Cfr. Earl E. Rosenthal, «The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, p. 198-206.

54 Francis Yates, «Charles Quint et l'idée d'Empire», art. cit., p. 82.

più oltre la fama et la gloria sua» según la explicación que dejó escrita Ruscelli años más tarde en sus *Impresse illustri*<sup>55</sup>.

En el ambiente cultural sevillano de 1526 la dimensión universalista del poder imperial que se desplegará pronto en Italia parece ya, por tanto, intuirse. La mitología de Hércules era un tópico caro a la generación de los poetas y artistas que colaboraron en las fiestas nupciales. Y la decoración mural de la sala de vidrieras del palacio de los duques de Alcalá, anfitrión y mecenas de aquellos preclaros vates, se dedicó precisamente a celebrar la apoteosis de Hércules, héroe cuyo ciclo de triunfos se exponía en contrapunto con la azarosa derrota del vuelo de Ícaro, la caída de Faetón y el rapto de Ganimedes. La gloria de Hércules, como la de Carlos V coronado en el último arco de la solemne entrada, volvía a evocar en este mural el reinado de la Justicia celeste<sup>56</sup>.

El triunfo de la Fama en tanto culminación del periplo del príncipe que cultiva las virtudes del buen gobernante e incluso llega a personificarlas en los arcos del recibimiento hispalense de 1526, reaparece al año siguiente cuando la corte imperial establecida en Valladolid se disponga a festejar el nacimiento del príncipe don Felipe. La serie iconográfica *de los Honores*, también conocida como *de la Fortuna*, fue una de las tapicerías escogidas para cubrir la iglesia del convento de San Pablo donde se había de celebrar el natalicio<sup>57</sup>. De nuevo la Fe, la Prudencia, la Justicia, a las que se sumaban ahora las alegorías de la Nobleza, la Fortuna y la Sabiduría divina indicaban el camino que debía recorrer el príncipe heredero para alcanzar el Honor y la Fama que junto con la Infamia, amenaza a la que podía verse arrastrado por la maldad, remataban la serie<sup>58</sup>. Las virtudes morales y las teologales fueron asimismo motivos escogidos para dos de los cinco arcos de triunfo que ornamentaban la pasarela elevada por donde había de ir la comitiva del bautizo desde el palacio hasta la capilla mayor del convento. En esta ocasión se trataba de representaciones al vivo, grupos de mancebos vestidos de virtudes que entonaban versos y tañían instrumentos. Los letreros y epitafios de los arcos aludían al *Carolo Cesari*. Mientras en el arco precedente «estaban pintados los signos y planetas del cielo» exornados con versículos de Isaías y

55 Santiago Arroyo Esteban y Elena Vázquez Dueñas, «Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla», *Pecia complutense*, 8/5, 2011, p. 31.

56 Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma*, op. cit., p. 48.

57 La espléndida serie de tapices fue encargada en 1519 poco después de haber sido elegido el joven Carlos de Habsburgo como Emperador y entregada a Carlos V en mayo de 1526 en Sevilla con ocasión de sus reales nupcias. Sin embargo se utilizaron por primera vez el 2 de junio de 1527 por el natalicio del príncipe don Felipe en Valladolid. Cfr. Guy Delmarcel, «Los Honores. Tapices flamencos para el emperador Carlos V: la nobleza», *Reales Sitios*, 145, 2000, p. 41.

58 Jesús F. Pascual Molina, *Fiesta y poder. La corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, p. 156-157.

Mateo, el quinto arco, de mayor dimensión que los anteriores, reproducía un altar delante del cual se representó el auto del bautismo de San Juan a Cristo<sup>59</sup>.

La suntuosidad y riqueza de las piezas que se expusieron en este último arco-ara llamó la atención del cronista Sandoval que pondera la riqueza de las esculturas de bulto y los dos exóticos cuernos de unicornio que figuraban sobre el aparador. Los letreros y epitafios aludían precisamente a la dimensión imperial que aguardaba a tan alto príncipe. Un mito-programa de vocación universalista que termina de consolidarse en la coronación de Bolonia (1530) cuando se estrecha más que nunca la relación de identidad entre los antiguos emperadores y el nuevo héroe tal como evidencia la alegoría de *Carlos V* del Parmigianino en la que un pequeño Hércules sostiene el globo del mundo sobre el que tiende su cetro el Emperador, mientras la Fama alada lo corona con un laurel<sup>60</sup>. Estamos ya a un solo paso de la configuración definitiva de la imagen de la heroica majestad que el veneciano Lodovico Dolce atribuyó a los retratos de Tiziano y en particular al famoso de la *Batalla de Muhlberg* que es quintaesencia, con ecos de episodios clásicos y veterotestamentarios, del paso decisivo del héroe<sup>61</sup>.

524

En los programas decorativos que dispusieron las ciudades italianas a su regreso de la campaña de Túnez esta imagen sintética del Emperador que corresponde al epígono de su trayectoria todavía está en construcción<sup>62</sup>. Carlos entró triunfalmente en Palermo por la Puerta Nueva (más tarde reconstruida por el virrey Colonna como monumento de la victoria) y recorrió sus calles seguido de los cautivos<sup>63</sup>. Las arquitecturas efímeras de esta y otras entradas recordaban las hazañas de Aníbal y de Escipión el Africano<sup>64</sup>. En Florencia se introdujeron dispositivos móviles de fuerte impacto visual como la estatua ecuestre que el ingeniero Beccafumi había diseñado en madera revestida de oro para acompañar al Emperador desde la puerta de la ciudad al palacio de la Signoría. Y entre los *archi trionfali di pittura* que elogia el joven Vasari abundan las alusiones

59 Teresa Ferrer, «El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, p. 128.

60 André Chastel, «Les entrées de Charles Quint en Italie», en Jean Jacquot (coord.), *Fêtes et Cérémonies*, op. cit., p. 204

61 El paso del Rubicón como nuevo César. Cfr. Santiago Arroyo y Elena Vázquez, «Imagen de regia majestad», art. cit., p. 35. Fernando Checa, *Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Madrid, Tf. Editores, 2001. Alfred Kohler, «Representación y propaganda de Carlos V», en Jesús Bravo Lozano y Félix Labrador Arroyo (coord.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, III, p. 16.

62 Víctor Mínguez Cornelles, Pablo González Tornel, Juan Chiva, Inmaculada Rodríguez Moya, *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, Castelló, Universitat Jaume I, 2014, p. 60.

63 María Luisa Madonna, «El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de ciudades», *La fiesta en la Europa de Carlos V*, op. cit., p. 124.

64 José Miguel Morales Folguera, «El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez», *Imago*, 7, 2015, p. 101-109.

a las provincias conquistadas ligadas a referencias clásicas de los fundadores de las ciudades. En el monumental arco que Antonio de Sangallo el Joven diseñó por comisión del papa Paulo III para la puerta de San Marco una figura gigante de Roma enseñoreaba el monumento entre los emperadores de la casa de Austria mientras cuatro prisioneros se postraban en los ángulos junto a los arneses y trofeos<sup>65</sup>. La comitiva transcurrió por el antiguo recorrido triunfal de la Roma imperial entre los antiguos vestigios que el Marliani había teorizado en su reciente *Topographia antiquae Romae*<sup>66</sup>.

#### LA FAMA EN LOS CORTEJOS FESTIVOS DEL SIGLO XVI: VALLADOLID, AMBERES Y LILLE

En el dilatado periplo italiano del Emperador no faltaron carros de triunfo inspirados en la mitología clásica que formaban parte de suntuosas cabalgatas animadas por artificios de gigantes y cuadrillas con máscaras que recordaban el repertorio del carnaval. A su regreso a la corte de Valladolid en 1537 el César victorioso fue agasajado por una sucesión de justas, bailes, torneos y también algunas mascaradas que se dilataron por varios meses para desesperación del embajador polaco Juan Dantisco que aguardaba noticias sobre las paces entre los reinos cristianos. La temática de estas fiestas estuvo basada en historias de caballería algunos de cuyos argumentos, sin embargo, enraizaban con la mitología clásica. Uno de los pasos de armas que se ejecutaron el 7 de julio, una vez mejorada la salud de la Emperatriz, estuvo protagonizado por la cuadrilla de los caballeros de la Fama que afligidos por la muerte del dios Amor decidieron vengarse en la diosa Diana<sup>67</sup>. Dos años antes, en la corte valenciana de los duques de Calabria, la combinación de la materia caballeresca con la mitología fue también la nota dominante. Los argumentos literarios inspiraron como en la corte castellana los pasos del torneo pero el planteamiento, según Teresa Ferrer, fue más ambicioso al integrar las distintas escenas caballerescas en un único guión basado en la tercera jornada de *El Cortesano* de Luis Milán<sup>68</sup>.

Mayor espectacularidad escénica alcanzó la fiesta cortesana durante la siguiente estancia de Carlos I en Valladolid con motivo de la reciente boda del príncipe don Felipe y la infanta doña María Manuela de Portugal, celebrada en Salamanca en 1543. El almirante de Castilla don Luis Enríquez recurrió a los principales ingenios de la corte para diseñar un torneo en el que los mantenedores, según

65 André Chastel, «Les entrées de Charles Quint», art. cit., p. 198-200. María Luisa Madonna, «L'ingresso di Carlo V a Roma», en Marcello Fagiolo (coord.), *La festa à Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino, Umberto Allemandi, 1997, p. 50-65.

66 María Luisa Madonna, «El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez», art. cit., p. 52.

67 Jesús F. Pascual Molina, *Fiesta y poder*, op. cit., p. 178.

68 Teresa Ferrer, *La práctica escénica cortesana*, op. cit., p. 26.

las condiciones del cartel, eran tres dioses protectores que Júpiter y Juno enviaban para verificar si los caballeros torneadores eran dignos de su Fama. Los emperadores del Olimpo encomendaron igualmente a tres diosas que se informaran de la hermosura de las damas que parecen ser las musas del primer carro de triunfo que abría paso al cortejo echando bocanadas de fuego. Iba el monstruo ensillado por un enano, criado de don Luis, que fue el encargado de entregar las leyes de la justa<sup>69</sup>.

La comitiva debió ser portentosa y es de lamentar, como hace Jesús Pascual en su estudio sobre estas fiestas, que no nos hayan llegado testimonios iconográficos de tan celebrado triunfo. El citado carro de las ninfas iba tirado por cuatro fingidos unicornios y las diosas acompañadas por niños «vestidos a la antigua». Cuatro sátiros que iban sentados sobre cabezas de leones tocaban trompetas, mientras el secreto musical ocultaba a los demás ministriles que plañían diversos instrumentos. Los colores de la librea del mantenedor y sus escudos heráldicos distinguían a las ninfas que portaban las lanzas y escudos que habían de emplearse en el combate, repitiéndose en la escolta del almirante que hacía de acompañamiento y en los penachos blancos y rojos de los mantenedores que cerraban el triunfo con corazas ricamente ornamentadas a la romana con águilas por cimera<sup>70</sup>.

La entrada de los aventureros y sus padrinos en la plaza fue igualmente lucida. El carro de Apolo y las musas iba encabezado por dos mujeres a caballo que representaban la Fama. Seguía la nave de la Fortuna que encarnaba un niño sobre un mundo. Iba tirada por dos cisnes montados a su vez por infantes que hacían de sirenas entonando una canción alusiva a la venidera gloria del Imperio. La Fortuna se emparejó a la Ocasión en la invención de las cuatro figuras de unicornios que integraban la cuadrilla de los hijos del marqués de Denia. Y el tópico de la renombrada fama se repitió de nuevo en el carro de Venus que iba presentado por la invención de la Torre de la Fama tocando su trompeta mientras el Tiempo huía en la figura de un ciervo<sup>71</sup>.

Los *carros de invención* del festival de Valladolid de 1543 dejaron honda huella en los testigos y cronistas de aquel acontecimiento. El desfile de las invenciones adquiere mayor complejidad y protagonismo para deleite de los espectadores, mientras la fantasía concentrada en los arneses del caballero se amplía al conjunto de su acompañamiento, dando entrada además a personajes bufonescos, piezas

<sup>69</sup> Jesús F. Pascual Molina, *Fiesta y poder*, op. cit., p. 232.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 233, nota 102.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 236. Lucie Galactéros de Boissier, «Images emblématiques de la Fortune. Éléments d'une typologie», en Yves Giraud (coord.), *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, SEDES, 1982. Erwin Panofsky, «El padre Tiempo», *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1982.

paródicas y artificios técnicos que buscan causar sorpresa y admiración<sup>72</sup>. Incluso parece desleirse, como ha señalado Pedro Cátedra, el simbolismo caballeresco a favor de una puesta en escena efectista que determinará a su vez un nuevo tipo de escritura epidíctica y conmemorativa. Sobre este nuevo esquema, más espectacular y propagandístico, se construyen los grandiosos diseños de las entradas triunfales de Amberes y de Lille de 1549 y los espectáculos de las fiestas nupciales por el matrimonio de Juana de Austria que se celebraron en Lisboa en 1552. En todos ellos continúa presente el tópico de la Fama que venimos persiguiendo aunque ahora formando parte de escenografías de gran aparato y asociada a conjuntos alegóricos de resonancias mercantiles y universales.

Los dos primeros acontecimientos fueron descritos por Juan Calvete de Estrella en su *Felicísimo Viaje*<sup>73</sup> y el recibimiento de Amberes cuenta además con la edición de los grabados de los arcos triunfales a cargo de Cornelio Schryver<sup>74</sup>. En la entrada brabantina la tradición clásica se combinó, según Fernando Checa, con las fórmulas de las *joyeuses entrées* de raigambre borgoñona de las que ya hemos hecho mérito<sup>75</sup>. Después de ingresar por la puerta cesárea ornamentada con los escudos de Carlos V la comitiva del príncipe don Felipe que acudía a conocer sus provincias del Norte fue honrada por un teatro de virtudes e inició un recorrido triunfal en el que los arcos de triunfo de las naciones afincadas en el gran puerto del Atlántico alternaron con representaciones alegóricas propias de la tradición flamenca. El dios Mercurio figuraba en uno de estos espectáculos bajo la figura de la Victoria y junto a la Negociación que mediaba entre las alegorías de las principales naciones y el río Escalda símbolo de la ciudad. La genealogía de los reyes de Borgoña fue el motivo elegido para el frontispicio que elevó la ciudad en el puente de la Marina. A éste siguió la escenificación del parabién que recibía el príncipe de nueve personajes alegóricos que simbolizaban el aplauso, la alegría y el placer, entre otros sentimientos de congratulación. La llegada inminente de la *aurea aetas*, tema imperial que hallábamos en la entrada de Sevilla, se aplicó en esta amberina al prometedor futuro que aguardaba a la ciudad con la presencia del joven príncipe. Asunto que se extendía en los siguientes retablos a las provincias de los Países Bajos, agrupadas bajo la figura de la Victoria, y a las alegorías de Asia, África y Europa que serían liberadas de la servidumbre del

72 Pedro Cátedra, «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», *La fiesta en la Europa de Carlos V*, *op. cit.*, p. 112.

73 Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe* [Anvers, Martín Nucio, 1552], edición de Paloma Cuenca, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

74 Cornelio Schryver, *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Princ. Divi Caroli V Caes. F. Am. MCCCCXLIX* [Amberes, Peter Alosteyn y Aegidio Disthemii, 1550], en Juan Christóval Calvete de Estrella (coord.), *El felicísimo viaje*, *op. cit.*, apéndice, p. 685-714.

75 Fernando Checa, «Imágenes para un cambio de reinado. Tiziano, Leoni y el Viaje de Calvete de Estrella», en Juan Christóval Calvete de Estrella (coord.), *El felicísimo viaje*, *op. cit.*, CXIV.

tirano gracias al príncipe que heredó un Imperio digno y poderoso como ocurrió con los antiguos Julio Ascanio y Servio Tulio<sup>76</sup>.

La efusión de monedas al paso de la comitiva animó el penúltimo de los espectáculos que habían levantado los oficiales de la Casa de la Moneda «que era cosa de gran plazer y entretenimiento»<sup>77</sup>. Sirvió de umbral a la última representación que consistió en un artificio de luminarias con más de cien lamparillas de vidrio «que representava todo el cielo». Delante del fingido orbe estaba Dios Padre y tres ángeles que portaban las insignias imperiales (cetro, espada y corona) con las que sería entronizado don Felipe. En un nivel inmediatamente inferior asistían seis alegorías, *divinas doncellas* las llama el cronista, la Majestad, la Virtud, la Gloria, la Potencia y, cómo no, la Fama «con alas y llena de ojos sonando una trompa» a la que acompañaba la Inmortalidad «vestida de raso blanco con unos resplandecientes rayos que le salían de la cabeza». Esta última figura tenía debajo la Muerte sobre la que triunfaba<sup>78</sup>.

528

La Fama perdurable, que resultaba de las acciones arduas y dificultosas tal como Diego López de Cortegana había interpretado de los emblemas de Alciato, era el natural desenlace del triunfal ingreso en Amberes<sup>79</sup>. Los arcos de triunfo de las naciones que jalonaban el recorrido habían parangonado las acciones del príncipe y del Emperador, su padre, con representaciones de los trabajos de Hércules (los florentinos), los dioses de la mitología (arco de los genoveses), la historia de Santa Elena y Constantino (arco de los ingleses) y, en fin, el dominio universal de Carlos y Felipe sujetando un globo tal como aparecen en la figura del arco del senado de Amberes que dibujó Schryver<sup>80</sup>.

Pero la representación más completa del tema de la Fama durante el largo periplo de don Felipe correspondió a la solemne entrada en la villa de Lille. «El aparato para recibir al príncipe –comenta Calvete– fue el mayor y donde más espectáculos y arcos triunfales uvo que en ninguna otra villa de Flandes»<sup>81</sup>. La secuencia incluía, como en Amberes, arcos de triunfo alternados con espectáculos de figuras alegóricas que a veces ejecutaban breves dramatizaciones. Conviene recordarlos brevemente porque el sentido del relato aporta claves para precisar el significado del triunfo de la Fama. En los primeros *pasos* se habían representado historias del *Libro de los Reyes* que servían de ejemplo de virtud para don Felipe hasta concluir en la representación de la conquista de Jerusalén por Tito. Precedían estas invenciones al arco triunfal de la Prudencia que albergaba la

76 Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje*, op. cit., p. 409-410.

77 *Ibid.*, p. 421.

78 *Ibid.*, p. 424.

79 Alciato, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, p. 171.

80 Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje*, op. cit., p. 707.

81 *Ibid.*, p. 241.

historia del cerco de Viena. En un segundo tramo concurrían el espectáculo de la profecía de la Sibilia que anunciaba el triunfo de la liberalidad sobre la avaricia y la prodigalidad, y algo más adelante una ingeniosa invención que representaba la Majestad Imperial en la figura de un Águila que acompañaban dos damas, la Fe y la Esperanza. Así se llegaba al segundo arco que estaba dedicado a la Justicia a la que se ligaban los recientes episodios que había protagonizado Carlos V al hacer prisioneros al duque Juan Federico de Sajonia y al Landgrave Felipe de Hesse.

La Fortuna comparecía en la siguiente invención, inaugurando el tercer segmento del largo recorrido que es el que más nos interesa. Atada de pies y manos al pie de un trono real, iba acompañada de Argos, la Prudencia y la Templanza que prometían al príncipe un Imperio seguro sin la violencia del *terror súbito* que según Alciato surge imprevisible cuando esta se tuerce<sup>82</sup>. A pocos pasos estaban los templos del Honor (la honra verdadera) y de la Virtud que acogían respectivamente a los héroes de la antigüedad y al Emperador y su hijo, presagiando de este modo el reinado de la Fama que aguardaba para el espectáculo final. Enseñoreaba sus atributos dominando un carro de triunfo: la trompa en una mano, en la otra un ramo de laurel y la muerte a sus pies como ya vimos representada en Amberes. La acompañaban muchos personajes de la Fama antigua junto a otros que habían honrado el linaje imperial. Abajo la Virtud llevaba de la mano al Emperador hasta la puerta del Triunfo y mostraba al príncipe «aquellos gloriosos Príncipes antecesores suyos que yuan acompañando la Fama en su real y eterno triumpho, mostrando que para siempre permanecería su memoria y la inmortal fama de sus esclarecidos hechos»<sup>83</sup>.

El arco triunfal de la Templanza, la Clemencia y la Liberalidad exponía en las letras del arquitrabe la tradición benigna de los príncipes de la casa de Austria cuyos escudos iban acompañados de una letra que insistía en el concepto de la Virtud verdadera que mora en las cosas arduas (emblema CXXXI en Alciato). Finalmente, la nave de las virtudes conducía al Emperador y al Príncipe al puerto de la Salud donde les esperaba el palacio de la Felicidad. Esta última invención cerraba el itinerario del héroe resumiendo en metros franceses la idea de una Fortuna que se enreda en el firme rodrigón de la Virtud, pese a los vaivenes y amenazas:

Felicité au hault por su salut / attend Caesar et son vnique filz / La ou vertu l'ont  
d'adresser conclud, / non obstant tous du monde les perilz. Ici Caesar digne de  
gran renom, / et son chier filz son conduictz seurement / par les vertus extraictes  
hor du nom / comme veoir vous pouez clerement<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Alciato, *Emblemas*, op. cit., p. 163.

<sup>83</sup> Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje*, op. cit., p. 258.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 261.

La fórmula de la cabalgata alegórica en la que concurren los lenguajes caballeresco, mitológico e histórico en un *espectáculo* (concepto que difunde el libro de Calvete) con soluciones escénicas de gran aparato e ingenio parece, en suma, aquilatarse en el comedio del siglo. Las relaciones de fiestas extensas agrupan y dan sentido a las jornadas festivas ensayando nuevos moldes retóricos que harán fortuna en el mundo hispánico<sup>85</sup>. La generalización de este tipo de relato es indicio de la madurez de una experiencia creativa que ha calado en la cultura letrada como *acontecimiento* capaz de enunciar, mejor que otros tópicos, los ideales compartidos. Y el concepto de la reputación que aquí analizamos se desdobra en un fecundo diálogo entre la Fama del príncipe y la honra de la ciudad que lo acoge. La dialéctica entre cada una de las partes que comparece en la celebración (gremios, corporaciones de nación, ciudades) y el todo (la monarquía, el proyecto dinástico) moviliza tradiciones simbólicas diversas y presenta un *comentario* útil en términos de pacto político<sup>86</sup>.

Durante del reinado de Felipe II este discurso festivo renovado gozó de extraordinario predicamento y las ciudades de los reinos peninsulares que fueron visitadas por el monarca prudente o recibieron los suntuosos cortejos de sus esposas no dejaron pasar la ocasión de comisionar una relación festiva que asentara la memoria oficial de la solemnidad. El encargo de este *monumento literario* que inmortalizaba los monumentos efímeros, las invenciones y los versos repartidos a lo largo del recorrido triunfal del monarca recayó generalmente en hombres de letras que construyeron su armazón retórica sobre la figura de la *deambulatio* en la medida que es la mirada del rey o de la reina consorte la que descubre en su recorrido por los arcos, esculturas y emblemas los triunfos de sus antepasados y los ejemplos de virtud moral de sus ascendientes que forman el vaticinio de un reinado benigno<sup>87</sup>.

La entrada del príncipe don Felipe en Salamanca en 1543 ya evidencia el funcionamiento de este esquema narrativo aunque todavía predomine en ella

85 Gabriel Andrés, «Relaciones extensas de fiestas públicas: itinerario de un género (Valencia, S. XVII)», en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (coord.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán/SIELAE, 1999, p. 11-18. Y en el mismo volumen: Sagrario López Poza, «Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro», p. 213-222.

86 José Jaime García Bernal, *El Fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 109.

87 Begoña Canosa Hermida, «López de Hoyos, relator festivo y luctuoso», en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (coord.), *La fiesta, op. cit.*, p. 49. Giuseppina Ledda, «Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas barrocas», en Patrick Bégrand (coord.), *Las relaciones de sucesos en España*, Alcalá/Paris, Universidad de Alcalá/Publications de la Sorbonne, 1996, p. 231.

el vocabulario del mundo clásico y de la biblia. Un Hércules, acompañado por las diosas Juno y Palas dio la bienvenida a la princesa María Manuela en el puente, aludiendo a la fundación legendaria de la ciudad. Mientras el dios Mercurio loaba las virtudes que encarnadas por niños iban descendiendo de las cuatro nubes del primer arco. La Fe iba acompañada del Amor y del Honor. El honor de un matrimonio que se vinculó a la vid del Antiguo Testamento pronóstico de una abundante descendencia<sup>88</sup>. Y que la Fama acompañando a la Caridad y a la Templanza se encargaba de divulgar con la letra: «De uos Príncipes jocundos / serán de eterna memoria / mis voçez y vuestra Gloria»<sup>89</sup>.

Más rico e integrador de un discurso cívico es el planteamiento de los recibimientos dedicados a la reina Ana de Austria en Burgos y en Segovia. Báez de Sepúlveda expresa en el prólogo a este último su intención de «emplearse en cosas pertenecientes a la honra de Segovia» y de ello se ocupa, por ejemplo, en la descripción de los dos personajes que recibieron a la joven esposa, don Día Sanz y don Fernán García, fundadores de sus principales linajes, «valerosos caballeros [...] que hicieron cosas señaladas en la guerra, especialmente ganaron de los moros a Madrid»<sup>90</sup>. La voluntad de los capitulares de la ciudad de Burgos fue igualmente que la reina conociera «la antigua origen y nobleza de los fundadores, y vezinos, y de las excellentes hazañas, que estos han hecho», y el cronista del acontecimiento añade que así se huía de las fábulas y alegorías paganas de otros recibimientos<sup>91</sup>. La función pedagógica que antes cumplían las genealogías dinásticas, enlazadas a menudo con motivos de la mitología, se ha desplazado aquí a los hechos memorables de los caballeros de la ciudad que son contemplados por los reyes como exponente de la lealtad del vasallo que les anima a perseverar en sus propias hazañas.

En Madrid la solemne entrada del matrimonio, narrada por López de Hoyos<sup>92</sup>, adquiere una dimensión dinástica e imperial y la topografía festiva recuerda la extensión ultramarina que había alcanzado la monarquía filipina<sup>93</sup>.

88 *Recebimiento que se hizo en... Salamanca... a doña María de Portugal* (1543), Madrid, Biblioteca Nacional (BNE), Ms. 4.013, fol. 44r.

89 *Ibid.*, fol. 47v.

90 Jorge Báez de Sepúlveda, *Relacion Verdadera del Recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la magestad de la reyna nuestra señora doña Anna de Austria, en su felicissimo casamiento que en la ciudad se celebrou*, Alcalá, Juan Gracián, 1572, fol. F4v y Gv. Hay edición de Sagrario López Poza y Begoña Canosa Hermida, Segovia, Fundación Juan de Borbón, 1998.

91 *Relacion verdadera, del recebimiento, que la muy noble y muy mas leal ciudad de Burgos, Cabeca de Castilla, y Camara de su Magestad hizo a la Magestad Real de la Reyna nuestra señora, donna Anna de Austria, primera de este nonbre: passando a Segouia, para celebrar en ella su felicissimo casamiento con el Rey don Philippe nuestro señor, segundo de este nombre*, Burgos, Philippe Iunta, 1571, fol. Vr.

92 Begoña Canosa Hermida, «López de Hoyos, relator festivo», art. cit., p. 43-56.

93 Un completo análisis de la iconografía en Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *Entradas en Madrid de las Reinas de la Casa de Austria*, Tesis doctoral, Madrid, UAM, 1991.

En el primer arco se desarrolló el tema del linaje de los contrayentes que inspiraban las virtudes del monarca. En el segundo «España con sus reynos y el nuevo mundo de las Indias con sus prouincias e Imperio rescib[ían] a su Magestad»<sup>94</sup>. Mientras Apolo, Marte, Atlas y Tobías personificaban en el tercer arco la diligencia, el valor y la fortaleza que junto a la piedad y la religión eran las virtudes que se atribuían a la personalidad de Felipe II. En conjunto, la entrada madrileña resumía los valores de la nueva monarquía atlántica y católica cuya legitimidad se definía por las nuevas conquistas y los justos títulos<sup>95</sup>.

Dos años más tarde, el recibimiento de Felipe II en Sevilla que nos ha llegado en la relación de Juan de Mal Lara avanza algo más en este proceso de narrativa del triunfo que se une al prestigio de la ciudad. En el discurso del humanista es la *ciudad ordenada*, más que los arcos y alegorías que jalonaban sus calles, el objeto mismo de la representación que complace al rey cuando exclama «esto basta para recibimiento». La ciudad preparada para la ceremonia se ha convertido en el símbolo de un reino fecundo y bien administrado. En esta razón, continúa el panegirista, tenía dos ventajas Sevilla, la multitud de la gente y el sitio de tierra y agua donde está «y por esto se aprovechó de dar a la gente lugar estendido en donde poder hacer su representación»<sup>96</sup>.

En efecto, la entrada en Sevilla se hará por el río cuyas galeras se engalanaron para la ocasión, y desembarcará en el Arenal donde el rey pudo contemplar la multitud congregada, antes de dirigirse a la puerta de Goles (desde entonces, Puerta Real) por la que ingresará en la ciudad<sup>97</sup>. Le esperaba en el primer arco del recorrido el triunfo del Nuevo Hércules que recibía los dones territoriales de los emperadores y monarcas: Felipe I, don Fernando, Maximiliano y Carlos V. Los emblemas laterales se aplicaban a las virtudes que adornan al Príncipe

<sup>94</sup> *Segvndo arco triumphal, en que España con sus reynos y el nueuo mundo de las Indias con sus prouincias, e Imperio resciben a su Magestad*, en Juan López de Hoyos, *Real Apparato y svmpvoso recebimiento con qve Madrid (como casa y morada de su M.) rescibio a la Serenissima reyna D. Ana de Austria, viniendo a ella nueuamente despues de celebradas sus felicissimas bodas*, Madrid, Juan Gracián, 1572, fol. 104r.

<sup>95</sup> Pablo Fernández Albaladejo, «Imperio de por sí: la reformulación del poder universal en la temprana Edad Moderna», en *id.*, *Fragmentos de monarquía*, Madrid, Alianza, 1992, p. 168-184.

<sup>96</sup> Juan de Mal Lara, *Recebimiento qve hizo la my noble y muy leal ciudad de Seuilla a la C.R. M. del Rey D. Philipe N. S. Va todo Figurado. Con vna breve descripción de la Ciudad y su tierra* [Sevilla, Alonso Escribano, 1570], edición facsímil. Sevilla, Fundación El Monte, 1998, fol. 8r.

<sup>97</sup> Las razones de esta elección las revela el propio Mal Lara: «Y pues gran parte de la grandeza y crecimiento auía venido a la ciudad del río, era justo, que por el mesmo se celebrase la entrada de su Rey inuictissimo» (*ibid.*, fol. 10). La puerta de Goles había sido reformada para construirse de acceso directo por el arquitecto Hernán Ruíz II, maestro mayor de obras del cabildo. Cfr. Antonio José Albaronedo Freire, *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2002, p. 302-304.

(las flores del Jardín de las Hespérides) y al vasallo (las riquezas del Betis)<sup>98</sup>. Mientras Apolo coronaba el frontispicio sobre el Monte Parnaso<sup>99</sup>. Los regidores sevillanos tuvieron que quedar satisfechos de esta muestra antigua, a cuyo misterio asociaban la dignidad de su senado. Mal Lara interpretó, a tal fin, los signos de la corona cívica de los fastos romanos como particular divisa del Cabildo sevillano: «concordia servit»<sup>100</sup>. Emblema que se completaba con otros tres alusivos a la paz, la victoria perpetua y felicidad pública<sup>101</sup>.

El ideal de servicio a la Monarquía tenía su correspondencia, en el otro extremo de la calle de figuras alegóricas que representaban las villas de la jurisdicción de la ciudad. Allí se alzó un segundo arco jalonado por las imágenes de los santos patronos de Sevilla: San Leandro, San Isidoro, San Hermenegildo, el rey Recadero y San Fernando, que no pudieron llevar letras, ni atributos, dice el autor, «por estar en alto y la brevedad»<sup>102</sup>. Sí pudieron llevar cartelas las estatuas que representaban a las mártires Justa y Rufina que se alojaban en los altares laterales. Predicaban *clementia* y *laetitia*, manifestando el favor que recibía Sevilla de sus santas patronas lo que garantizaba la próspera estrella del monarca. Mal Lara concluye el largo pasaje de las decoraciones, devolviendo el protagonismo al rey cuya presencia majestuosa, ensalzada por las glorias dinásticas, a un lado, y las grandezas del pasado de la ciudad, en el otro, recibe la pleitesía de las pueblos de Sevilla:

Cerraron las puertas esperando a su Magestad que venía al medio de la calçada, bolviendo sus reales ojos a las figuras, que como vasallos suyos se le presentavan en el mejor ornato que podían, con alegría en rostro y ropas, y fertilidad, en manos y pies señaladamente<sup>103</sup>.

El recorrido del rey provocó el reencuentro de la ciudad con su pasado. Pero, sobre todo, constituyó una demostración, un *espectáculo*, de un reino bien ordenado. La representación supera, por tanto, las decoraciones efímeras y se extiende en el relato de Mal Lara a toda la ciudad y su tierra: reseñan las milicias, se exhiben los tribunales, desborda en hermosura la naturaleza en la dehesa de

<sup>98</sup> Ajustados al motivo del recibimiento (moderación, templanza y menosprecio del deleite, entre otras virtudes que convienen a un Príncipe), y al río Betis, con el áncora y el delfín en significación de la prudencia en los negocios y abundancia de riquezas.

<sup>99</sup> Juan de Mal Lara, *Recebimiento qve hizo la mvv y noble y muy leal ciudad de Seuilla, op. cit.*, fol. 61r.

<sup>100</sup> *Ibid.*, fol. 64v.

<sup>101</sup> *Ibid.*, fol. 67v.

<sup>102</sup> *Ibid.*, fol. 157v.

<sup>103</sup> *Ibid.*, fol. 161v.

Tablada, y hasta se «representa un nuevo verano» en la finca de recreo de Bellafior donde el rey pasó la noche antes de entrar en la ciudad<sup>104</sup>.

#### MÁSCARAS Y CARROS DEL TRIUNFO DE LA FAMA EN LAS FIESTAS SEVILLANAS POR LA VICTORIA DE LEPANTO DE 1572

534

Muy distinta en su concepción, pero complementaria del triunfo del monarca de 1570, fue la celebración que hizo Sevilla por la victoria de Lepanto en las primeras semanas de 1572. La relación de las fiestas que dio cuenta de este ciclo festivo está lejos de la exhibición erudita del humanista y prescinde de la fórmula retórica de la *deambulatio* para centrarse en la descripción puntual de las jornadas festivas de acuerdo a un estilo circunstanciado y apodíctico que no debe extrañarnos de un escribano de la ciudad como fue Pedro de Oviedo<sup>105</sup>. Trasladar con la fidelidad de un acta notarial lo sucedido siguiendo el orden cronológico de las invenciones pero también ornamentarlo con enumeraciones y amplificaciones que ponderaban la riqueza y preciosismo de los espectáculos era propio de la *epidixis* conmemorativa y es el estilo que caracteriza el texto de Oviedo que, a la sazón, coloca en la portada del impreso dos adjetivos valorativos, *suntuosas y ricas*, para acompañar al nominativo *Relación de fiestas*, toda una declaración de intenciones<sup>106</sup>.

En efecto, la descripción de las máscaras y carros de triunfo que animaron las calles de Sevilla durante el mes de enero de 1572 constituyó una exhibición de ingenio, lujo y artificio que coincidió con el ápice de la expansión filipina en el Mediterráneo y con la etapa de mayor esplendor económico del gran puerto de Indias. Por si fuera poco el 5 de diciembre de 1571, dos meses después de la batalla, había nacido el infante don Fernando, heredero al trono, circunstancia que abrigó la idea de celebrar juntas unas nuevas tan felices que auguraban tiempos dichosos para el Imperio. El consulado de mercaderes, los gremios y los estudiantes fueron los protagonistas de estos espectáculos itinerantes que, coincidiendo con el tiempo del precarnaval, llenaron de color la ciudad.

<sup>104</sup> La descripción de esta casa de placer propiedad de don Manrique de Zúñiga en *ibid.*, fol. 17r-19v.

<sup>105</sup> Pedro de Oviedo entró a servir como secretario del cabildo de Sevilla por acuerdo municipal de 13 de febrero de 1572. Aportamos datos sobre este personaje en José Jaime García Bernal, «El imaginario político del Mediterráneo en la *Relación de las suntuosas y ricas fiestas* de Pedro de Oviedo», en Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo S. Sanz Hermida (coord.), *España y el mundo mediterráneo a través de las Relaciones de Sucesos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, p. 203.

<sup>106</sup> El título completo del impreso es el siguiente: Pedro de Oviedo, *Relacion de las svmpptosyas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Seuilla hizo, por el felice nacimiento del principe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naual, que el serenissimo de Austria ouo, contra el armada del Turco*, Sevilla, Hernando Días, 1572. Hemos manejado el ejemplar que conserva la Biblioteca Nacional de España: BNE, R. 22.747.

El modelo del *cortège à thème* que hemos observado en las cortes italianas y en la de Castilla sirve, en esta ocasión, de homenaje a la monarquía, su general victorioso en Lepanto don Juan de Austria y el esperanzador porvenir que se abría con la sucesión del príncipe niño don Fernando. Las invenciones enraízan en una tradición propia de dramatización de pequeñas escenas que había tenido en los carros del Corpus Christi su ámbito principal de ensayo<sup>107</sup>, si bien observamos elementos propios de la fiesta caballeresca (cabalgatas ecuestres) y soluciones escénicas que entroncan con el gusto cortesano como las observadas en Valladolid y en Lisboa. El propio término *máscara* condensa una gran diversidad de significados que pueden reconocerse en los tratados y diccionarios de la época ya sea identificada con los ejercicios ecuestres de la nobleza también conocidos como *encamisadas*, ya con los desfiles de disfraces de estos mismos caballeros o de los colegios de estudiantes (*mojiganga*) o bien, en tercer lugar, relacionada con una pieza teatral breve y cómica (*máscara*) de donde tal vez tomara el nombre<sup>108</sup>.

A las alturas de la década de 1570 la práctica festiva alonga el significante a los desfiles de cuadrillas disfrazadas que a pie o a caballo acompañan un carro de triunfo donde se representa con figuras al vivo y otras de bulto una escena alusiva al concepto de la celebración, generalmente acompañado de música y ocasionalmente de breves dramatizaciones. Esta es la fórmula de probado éxito que ya se apuntaba en las fiestas cortesanas de Valladolid y que encontramos en la Sevilla filipina ampliamente desarrollada. Los recursos escenográficos y parateatrales se ajustan al tema de la victoria naval de Lepanto que se convierte en indicio y pronóstico de la Fama imperecedera de la Monarquía española, personaje recurrente en la mayoría de las invenciones que amenizaron las calles, aunque con variantes de significado en función del sentido programático de cada máscara.

La invención de la Casa de la Contratación, Aduana y Casa de Moneda fue una de las más celebradas. Iban por delante a caballo las tres damas que representaban las instituciones vinculadas a la Carrera de Indias, la música de chirimías y detrás un carro triunfal ricamente aderezado que representaba un diálogo entre la Fe, el Mundo y la Fama, personajes que solicitaban a la reina doña Ana de Austria que les entregase al pequeño príncipe para bendecirlo, obedecerlo y divulgarlo por el mundo. A continuación recibía los parabienes de otros tres personajes,

107 Jean Sentaurens, *Séville et le Théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, I, p. 38-57.

108 Lucien Clare, «Répresentations théâtrales et cortèges à thème (*comedias et máscaras*) dans les fêtes de Manille (1659)», en Irène Mamczarz (coord.), *Métamorphoses de la création dramatique et lyrique à l'épreuve de la scène*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1998, p. 143-146.

España, Sevilla y el río Betis. Finalmente era España la que entregaba al heredero en ofrenda a la Fe que campeaba sobre una Giralda imitada en madera<sup>109</sup>.

En los días sucesivos desfilaron sederos, esparteros, doradores, curtidores, sastres y jubeteros, gremios populosos que rivalizaron con sus ricas libreas e invenciones de agudo ingenio. Apreciamos en ellas la combinación de recursos festivos tradicionales con la novedad de los acontecimientos políticos recientes. Así la de los sederos representó la máscara de los trece reyes del linaje de Nuestra Señora que culminaba en Felipe II cuyo personaje desfiló con veinticuatro alabarderos tal como lo había hecho en la entrada de 1570. No faltan desde luego los alusivos a la sucesión del reino en el joven príncipe, siendo la alegoría de la Fe, de nuevo, la protagonista que coronaba al niño, sentándolo en su regazo, en el carro de los doradores, o más tarde en el carro de los ocho reinos le imponía la corona formada por las piezas que entregaba cada uno de ellos<sup>110</sup>.

536

Tras las fiestas reales de cañas y toros que hizo el cabildo el domingo de Pascua de Reyes se reanudaron las máscaras de los oficios. La invención del gremio de la madera estaba encabezada por la Fama que iba en un dromedario vivo con los atributos que la hacían reconocible: los brazos de ojos y lenguas, tañendo una corneta. Le seguían los nueve que le daban lustre, los tres gentiles en tres camellos vivos y los demás en caballos, todos armados de punta en blanco con sus estandartes y escudos de armas. A continuación, en un carro pequeño (imaginamos que enjaulado) «vn León viuo muy hermoso con una corona de oro y vn moro Xarife que le yua halagando a veces y otras haziéndole dar bramidos». Tras lo cual venía el carro de la generación y descendencia del príncipe don Fernando tirado por un elefante artificial ensillado por la diosa Venus. En una mano llevaba un gran lucero y en la otra la manzana de oro de su historia. Un verso que pendía de la silla aludía a la soberanía del César (Felipe II) «cuya fama passa al cielo/ y su imperio al Océano». Precedía esta dama el carro de Febo, hijo de Júpiter y padre universal de toda generación. Le acompañaban las tres Parcas que descuidaban su oficio garantizando la perpetuidad del Imperio. Y las diosas romanas de los partos, Iris y Lucina, sosteniendo el arco del cielo. Enramadas al arco iris subían los pimpollos de los predecesores del Príncipe, el rey don Fernando, don Felipe de Austria y el emperador Carlos, mientras delante del carro la doncella Sevilla ofrecía en sacrificio el nombre del príncipe que iba dentro de un corazón abierto. Las tres gracias y los tres zagales de la fábula cantaban y danzaban al son de instrumentos hasta que Mercurio, mensajero de los dioses, declaró la invención en un largo verso que transcribe el cronista. El mensaje del recitativo estaba impregnado del sentido mesiánico y universalista

109 Pedro de Oviedo, *Relacion de las svmptvosas y ricas fiestas*, op. cit., fol. 8-9.

110 *Ibid.*, fol. 10-15.

reavivado después de la simpar batalla: había nacido un César cuyo imperio pasará el ancho mar y brillará en el cielo soberano.

El maridaje de elementos, antiguos y modernos, que puso en escena el gremio de carpinteros está al servicio de la admiración y el espectáculo. Evidencia la evolución del lenguaje festivo de las máscaras que incorpora recursos de comicidad y apela a un imaginario cercano, casi familiar, adaptado a la coyuntura política específica de 1571. El recurso al elefante artificial entronca con la tradición de los triunfos clásicos. Los animales vivos (el León, el Dromedario) evocan el mundo de la experiencia soldadesca de la Berbería de poniente (las fieras en nombre de los jefes venían a rendirse ante el soberano del mundo). En tercer lugar, el tópico de la generación y descendencia de las casas reales del que hemos señalado sus antecedentes en las fiestas borgoñonas, se ha concretado en la reina «que nos dio/ vn príncipe desseado/ fructo bienaventurado/ que de esta stirpe salió». Retoño de la monarquía católica que había nacido con tan buen hado que es celebrado por el mismo padre Febo, figura que compareció sobre un trono, coronado por los doce signos del zodiaco, sobre los que reinaba Sagitario, horóscopo del heredero<sup>111</sup>.

De sentido secuencial y narrativo fue también la máscara de los estudiantes del colegio de Santa María de Jesús. Oviedo nos dice que representaba el triunfo de la Fama «con la sucesión de los Reyes de España». Proclamada por ministriles y trompetas, un heraldo a caballo anunciaba en su estandarte el nacimiento de Fernando VI y un alguacil de vara corta hacía de muñidor de la comitiva<sup>112</sup>. Los colegiales formaban las cuadrillas de la sucesión que encabezaban los tres capitanes míticos, el Cid, Bernardo del Carpio y el conde Fernán González, héroes de las fiestas de Burgos. Desfilaron los reyes de España desde el mítico Túbal hasta Felipe II, reparando la atención en los reyes godos, don Pelayo y los protagonistas de la reconquista hasta los inmediatos antepasados del monarca. Iban con máscaras y atributos ajustados a sus historias, expresando los sentimientos de pesadumbre, ira, orgullo o templanza propios de su condición, de acuerdo a las reglas de la fisiognómica<sup>113</sup>. Detrás en el carro de triunfo se mostraban los despojos de armas, galeras, ciudades y cabezas de turcos y moros,

<sup>111</sup> *Ibid.*, fol. 23v.

<sup>112</sup> Sobre la función heráldica de la música en los cortejos itinerantes y en otros contextos urbanos véase Clara Bejarano Pellicer, «Medios de comunicación en la ciudad durante la Edad Moderna: la figura delregonero», en Antonio Castillo Gómez y James S. Amelang (coord.), *Opinión pública y cultura urbana en la Edad Moderna*, Alcalá de Henares, Ediciones Trea S.L., 2010, p. 319-334.

<sup>113</sup> José Jaime García Bernal, «Fisiognomía y código estético de las mascaradas públicas del barroco hispano: crítica y evolución del concepto de la mascarada jocosera», en Concepción de la Peña, Manuel Pérez, María del Mar Albero, María Teresa Marín y Juan Miguel González (coord.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia (siglos XVI-XXI)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, 17 p.

sometidos por Felipe II, mientras las cuatro virtudes del príncipe cristiano proclamaban: «qui mare qui terras omni ditone tenebit»<sup>114</sup>. En medio del carro, sobre una peana, estaba el príncipe don Fernando representado por un niño que llevaba la mano alzada «como que yua triunphando» y alrededor tres figuras, la Gloria, la Victoria y la Ciencia que le ofrecían sus insignias (el cetro, la palma y el libro), mientras lo coronaban. Al fondo del carro, sobre un segundo pedestal, iba la Fama llena de alas y con los demás atributos suyos. En los ángulos del carro los estandartes y armas de los reinos de España. Y las ninfas cantando y tañendo.

Como ocurriera en los triunfos sicilianos al regreso del Emperador de la campaña de Túnez, seguían al carro muchos turcos presos y dos bajeles de mar y tierra que recordaban los destruidos en la batalla naval. Cerrando el sentido narrativo del triunfo desfilaron finalmente los siete infantes de Lara, en caballos muy vistosos, con una letra dedicada al príncipe que portaba Gonzalo Bustos, el patriarca de la stirpe. Rememoraba las bravas guerras contra los infieles que emprendió su linaje y animaba a sus hijos, los infantes, a seguir tanta alteza (la del Príncipe don Fernando) «pues es con ella España engrandecida / y la enemiga gente desarmada»<sup>115</sup>.

Pedro de Oviedo añade que iban acompañando este triunfo muchos hombres de armas, caballeros de la ciudad y ministros de justicia. Un cortejo espontáneo que se repetirá en otras invenciones hasta la más granada que representó la victoria del señor don Juan de Austria y estuvo a cargo del opulento consulado de cargadores y mercaderes de Indias<sup>116</sup>.

No será la última vez que contemplemos la Fama y sus cuadrillas victoriosas en la Sevilla del Siglo de Oro. Su figura alegórica regresará asociada al carro del triunfo de la Iglesia que se escenificó en el patio de la Compañía de Jesús en ocasión de las fiestas por la beatificación de San Ignacio de 1610<sup>117</sup>. Y en la

<sup>114</sup> Pedro de Oviedo, *Relacion de las svmpptosas y ricas fiestas*, op. cit., fol. 34v.

<sup>115</sup> *Ibid.*, fol. 35v.

<sup>116</sup> José Jaime García Bernal, «Velas y estandartes. Imágenes festivas de la Batalla de Lepanto», *I/C. Revista Científica de Información y Comunicación*, 4, 2007, p. 172-211. Del mismo autor, «El imaginario político del Mediterráneo», art. cit., p. 219-222.

<sup>117</sup> Se elevó un carro triunfal con las ruedas en el aire rematadas por cabezas de animales de Ezequiel sobre el que se erguía la alegoría de la Iglesia, flanqueada por San Ignacio y las siete virtudes y, en medio, rendidos los tres enemigos Mundo, Carne y Demonio. Cfr. Francisco de Luque Fajardo, *Relacion de la Fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificacion del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañia de Jesús*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1610, fol. 18v-19v. En Granada los estudiantes de las escuelas representaron la máscara del triunfo del beato Ignacio: *Relacion de la Fiesta que en la Beatificacion del B. P. Ignacio fundador de la Compañia de Jesús, hizo su Collegio de la Ciudad de Granada, en 14 de Febrero de 1610*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1610, fol. 47v. Consúltese nuestro trabajo: José Jaime García Bernal, «La estética militante y la fiesta barroca: celebraciones jesuitas en Marchena», en Juan Luis Carriazo Rubio y Ramón Ramos Alfonso (coord.), *Las fiestas en la historia de Marchena. Actas de las XII Jornadas sobre Historia de Marchena*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 2008, p. 83-112.

década siguiente disciplinará sus cuadrillas en defensa de la causa immaculista<sup>118</sup>. Pero este asunto de los triunfos y de los torneos *a lo divino* es materia para un estudio independiente que dejamos para mejor ocasión<sup>119</sup>.

El camino de la Fama propio de los triunfos del Renacimiento queda, básicamente, cerrado en su sistema estético en las décadas de 1570-80. Las fiestas nupciales de Lisboa de 1552 habían desarrollado amplias posibilidades inventivas en la procesión naval con carabelas y naos que exornaron los gremios y naciones, anticipando soluciones que Mal Lara desarrollará con amplitud en la decoración de la Galera Real de Lepanto donde Felipe II figura como un segundo Jasón<sup>120</sup>. La Casa da India fue pródiga en espectáculos de fuerte impacto visual como la nave que representó una mujer coronada sosteniendo la esfera armilar, divisa del rey Manuel I, y flámulas con las iniciales góticas *G*, *I* y *E* que significaban las tierras conquistadas. Tampoco faltaron las columnas de Hércules entre las que se asomaba un león con el mote del *Plus Ultra*, divisa de la familia de la reina<sup>121</sup>. Un repertorio que cruza la simbología dinástica, la memoria de los hechos militares y el imaginario náutico que hemos visto en Amberes o en Sevilla.

Por las mismas fechas, en el otro extremo del Imperio de los Austrias, los torneos de húsares frecuentaron representaciones mitológicas de sus emperadores, proyectando el ideal esópico de su triunfo y fama universal en retratos como el jupiterino de Fernando II que figura en un carro con dosel tirado por tres águilas que incluye el *Tunierbuch*<sup>122</sup>. Y en 1580, de nuevo en Lisboa, es la Fama quien comparece en los arcos de triunfo, significada en un elefante símbolo de la reputación que traen las victorias de las armas; o se desdobra, en la Fama mayor

118 *Relacion que contiene las svmas fiestas de Otauarios, fuegos, mascarar y torneos que Seuilla ha hecho, alegre con la nueua calidad que se le ha dado a la opinion piadosa, mandando solo se predique y defienda ser la Virgen nuestra Señora limpia de toda culpa en su origen [...]. Copia Primera*, Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1617, fol. 2v-3r. *Copia Tercera*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1618. *Copia Qvarta*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1618.

119 Un primer acercamiento hicimos en José Jaime García Bernal, «Imagen y palabra: el misterio de la Inmaculada y las solemnidades festivas en Andalucía (siglo XVII)», en Manuel Peña y Raúl Molina (coord.), *Poder y cultura festiva en la Andalucía Moderna*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006, p. 79-114.

120 Elena Postigo Castellanos, «Los duques de Borgoña, la Orden de Toisón y el Santo Viaje (La Jornada de Lepanto de 1671)», en Krista De Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana (coord.), *El legado de Borgoña, op. cit.*, p. 419 y 432. Rocío Carande Herrero, *Mal-Lara y Lepanto: Los epigramas latinos de la Galera Real de don Juan de Austria*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990.

121 Jordan Gschwend, Annemarie, «“Cosa veramente di gran stupore”. Entrada real y fiestas nupciales de Juan de Austria en Lisboa en 1552», en Krista De Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana (coord.), *El legado de Borgoña, op. cit.*, p. 191-192.

122 Veronika Sandbichler, «Torneos y fiestas de corte de los Habsburgo en los siglos XV y XVI» en Krista De Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana (coord.), *El legado de Borgoña, op. cit.*, p. 613.

y la Fama menor, asociadas a Carlos V y Felipe II en función de su nombradía a través del globo<sup>123</sup>.

Los triunfos de la Fama en esta etapa filipina se vinculan a las alegorías de la Paz y de la Victoria enmarcados dentro de un ideal de una monarquía católica que liga la defensa de la Fe al destino de un Imperio justo y benigno. Las cabalgatas sevillanas de 1572, organizadas por los gremios, demuestran la popularización de este proyecto, capaz de recrear las viejas tradiciones de los *neuf preux* y de los *uomini illustri* que inspiraron los primeros triunfos del Renacimiento, reinventándolas en máscaras y danzas ajustadas a los hechos notorios de la historia de España y a los recientes acontecimientos políticos. No desaparece la mitología pero también se adapta al argumento épico de los nuevos héroes y de los triunfos de la Monarquía de las Españas. La Fama, acunada en el honor caballeresco de las cortes, reificada en el espejo de los valerosos príncipes, termina siendo una alegoría de la propia Monarquía en estos postrimeros triunfos filipinos. Síntesis de una historia estética de la reputación.

540

---

123 Francisco Javier Pizarro Gómez, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid, Encuentro, 1999, p. 100.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

BÉATRICE PEREZ

- Fig. 1. Inscription funéraire de Luis de Riberol (Ludovicus Riparolio), monastère de San Isidoro del Campo, Santiponce (Séville) .....246
- Fig. 2. Testament de Luis de Riberol, Séville, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, section Protocolos, leg. 9118.....248
- Fig. 3. Cloître du monastère de San Isidoro del Campo, Santiponce (Séville) .....249
- Fig. 4. Fresque de l'Archange Michel terrassant le dragon, dernière décennie du xv<sup>e</sup> siècle, Monastère de San Isidoro del Campo, Santiponce (Séville).....250
- Note : Au premier plan la peinture de l'archange Saint Michel et à l'arrière-plan la pierre tombale de Ludovicus Riparolio : entre les deux plans, la distance physique est de trois mètres.....250
- Fig. 5. Gravure de l'archange Michel terrassant le dragon. Porta San Sebastiano ou Porta Appia, Rome..... 251
- Note : Sur le côté, en lettres gothiques, figure un texte commémorant la bataille entre les milices romaines gibelines des Colonna et l'armée des Guelfes du roi de Naples, livrée le 29 septembre 1327 (jour de saint Georges). ..... 251

ANTONIO BERNAT VISTARINI

- Fig. 1. Captura de pantalla de la interfaz de consulta del *Epistolario de Pedro de Santacilia i Pax*, leg. 1, carta 1, 3 de agosto de 1665 .....327
- Fig. 2. Carta del duque de Alba al duque de Medinaceli, 24 de mayo de 1667 .....330

FABRICE QUERO

- Fig. 1. Le Greco (Domenikos Theotokopoulos, dit) (1541-1614), *Pentecôte*, huile sur toile, 1604-1614, Madrid, musée du Prado .....379

JESÚS PONCE CÁRDENAS

- Fig. 1. Juan Francisco de Villava, *Del Purificado* (empresa XLIII), *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, fol. 99 r, Madrid, Universidad Complutense, Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» .....443

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

- Fig. 1. Cosimo Fanzago, Palazzo Medina (hoy Palazzo Donn'Anna), Nápoles .....465
- Fig. 2. Cosimo Fanzago, Teatro de Palazzo Medina .....466
- Fig. 3. Diego Velázquez, *Retrato de Felipe IV*, óleo sobre tela, 1628, Madrid, Museo del Prado .....468
- Fig. 4. Massimo Stanzione, *Retrato ecuestre del virrey Medina de las Torres*, Ronda, Museu de la Real Maestranza de Caballería .....469

598

JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ

- Fig. 1. Portada de la traducción española de *La nobleza comerciante* del abate Coyer (Madrid, 1781), BH FOA 1712, Port., Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense .....562
- Fig. 2. Grabado incluido en la traducción española de *La nobleza comerciante* del abate Coyer (Madrid, 1781), BH FOA 1712, Grab., Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense .....563

## CRÉDITS

Akg-images : 379 (Album/Oronoz), 468.

Archivo epistolar de don Pedro de Santacilia y Pax (Vinagrella, Llubí)/A. Bernat Vistarini : 327, 330.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales, cat. Numb. 9118P avec la collaboration de l'agence La Collection : 248.

Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid avec la collaboration de l'agence La Collection : 562, 563 (BH FOA 1712); 443 (BH FL 2010).

Encarnación Sánchez García : 465, 466.

Igor Todisco Imaging avec la collaboration de l'agence La Collection : 251.

José Moroa : 469.

San Isidoro del Campo/Alejandro Romero Romero : 246, 249, 250.

## COUVERTURE

B. Perez : rabat de 1<sup>re</sup> de couv.

Mellaria (Asociación tarifeña para la defensa del patrimonio cultural) : 4<sup>e</sup> de couv.

Rijksmuseum, Amsterdam avec la collaboration de l'agence La Collection : 1<sup>re</sup> de couv.



## TABLE DES MATIÈRES

Introduction	
Béatrice Perez .....	7

### PREMIÈRE PARTIE

#### DÉFINITION D'UN CONCEPT

Le succès diplomatique comme garant de la réputation espagnole	
Lucien Bély .....	25
«Reputación» como concepto correspondiente a un modelo de organización política	
José Martínez Millán .....	39
Réputation et conscience: le <i>Commento en romance a manera de repetición latina y scholástica... sobre el capítulo Interverna XI q. III</i> de Martín de Azpilcueta (Coïmbre, 1544; Salamanque, 1572; Rome, 1584)	
Michèle Guillemont .....	61

### DEUXIÈME PARTIE

#### LA RÉPUTATION DU ROYAUME

La réputation du Prince: d'exigence personnelle à enjeu politique	
Michèle Escamilla .....	79
El príncipe y la dinastía perfecta. Carlos V ante las Cortes de Castilla (Valladolid, 1518)	
Juan Manuel Carretero Zamora .....	97
La réputation du roi d'Espagne à l'épreuve des premiers troubles aux Pays-Bas	
Bertrand Haan .....	115
La reputación de Felipe II y el caso don Carlos	
Ricardo García Cárcel .....	137
La reputación de la monarquía hispánica a través del proceso de beatificación y canonización de Teresa de Jesús	
Rosa M <sup>a</sup> Alabrús .....	151

TROISIÈME PARTIE  
UNE RÉPUTATION AU REGARD  
DE L'EUROPE

	Pierre Favre, une réputation européenne. Homme de missions, homme d'écriture Annie Molinié .....	165
	Historia, reputación y método bajo Felipe III: logros e ilusiones de Clio en la primera modernidad Renaud Malavialle .....	175
	«Papeles» de reputación: embajadas, cartas, informes e historias en la primera mitad del siglo XVII María Soledad Arredondo .....	191
602	Lisboa, Roma, Nimega 1668-1678: ¿crisis o reajuste de la reputación? María Victoria López-Cordón Cortezo .....	207

QUATRIÈME PARTIE  
JEUX ET ENJEUX DE LA RÉPUTATION :  
CONSTRUIRE LA *REPUTACIÓN*...  
OU LA RÉTABLIR

Au nom des siens, pour l'honneur et la réputation. Luis de Riberol, Génois « <i>espurio y bastardo</i> », contre le clan des Grimaldi et consorts Béatrice Perez .....	231
La réputation des Guzmán. Jeux et enjeux de l'alliance matrimoniale entre les Medina Sidonia et les Éboli au xvi <sup>e</sup> siècle Adeline Léandre .....	253
La reputación como medio de conseguir la gloria. Algunas reflexiones sobre el valor de la Fama Fátima Halcón .....	271
La construcción de su reputación por parte de don Pedro Girón (1574-1624), III duque de Osuna, virrey de Sicilia y de Nápoles Augustin Redondo .....	275
Les conquérants des Indes occidentales aux prises avec la « <i>reputación</i> » Louise Bénat-Tachot .....	301

Don Pedro de Santacilia y Pax, bandido y procurador real. Algunas calas en su epistolario Antonio Bernat Vistarini .....	321
---	-----

« Pureté de sang » et <i>reputación</i> des lignages : une arme fatale? Raphaël Carrasco .....	343
---	-----

CINQUIÈME PARTIE  
SE JOUER DE LA RÉPUTATION

La mauvaise réputation du Greco : mystère de la <i>Pentecôte</i> et mystique de la création dans une de ses dernières toiles Fabrice Quero .....	367
---	-----

« Cette mauvaise réputation... » À propos de Miguel de Cervantes Saavedra María Zerari .....	385
---	-----

Le poète artisan de la réputation dans l'Espagne des <i>validos</i> Mercedes Blanco .....	409
--	-----

Dintornos de un panegírico romano: los elogios a la Casa Barberini de Gabriel de Corral Jesús Ponce Cárdenas .....	435
---	-----

Ocultamiento y ostensión del virrey de Nápoles Medina de las Torres Encarnación Sánchez García .....	453
---	-----

SIXIÈME PARTIE  
*REPUTACIÓN* ET USAGES SOCIAUX

Juegos de reputación: honra, servicio y traducción en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII) Claire Gilbert .....	475
--	-----

Todo es conspirar contra España. Reputación y libros prohibidos (siglos XVI-XVII) Manuel Peña Díaz .....	499
---	-----

La Fama: alegoría y síntesis en las cabalgatas festivas del mundo hispánico (siglo XVI) José Jaime García Bernal .....	513
---	-----

Fama y virtud de las reinas de España en las exequias de los siglos XVII y XVIII Eliseo Serrano .....	541
--	-----

El afán de reputación en la burguesía de negocios española moderna: entre el prejuicio social y la estrategia ascensional Juan José Iglesias Rodríguez .....	561
De la mauvaise réputation de la réputation Francis Wolff .....	587
Table des illustrations .....	597
Crédits .....	601



Araceli Guillaume-Alonso, professeure émérite d'histoire et civilisation de l'Espagne moderne de Sorbonne Université, a dirigé la composante Civilisation et histoire de l'Espagne classique (CHECLA) de l'équipe CLEA. Elle a œuvré à décloisonner les études sur l'Espagne moderne en codirigeant plusieurs ouvrages aux PUPS (sur les jésuites, les couleurs ou les voix du silence à l'époque moderne) et en ouvrant les horizons de réflexion : de la Méditerranée à l'Atlantique ; de la *Santa Hermandad* aux madragues ; de la pratique de la justice à l'exercice des pouvoirs et au disciplinement des consciences ; de la réputation aux exils ; des fêtes tauromachiques aux célébrations, puis à la part de la musique ; des élites aux marchands ; de l'ailleurs aux « rêves d'évasion ». Son dernier livre, *Las Almadrabas (1525-1650). Negocio y prestigio de los duques de Medina Sidonia*, est à paraître aux éditions Catedra. Chevalier de l'ordre national du Mérite et chevalier de l'ordre des Palmes académiques, elle a été vice-présidente des Relations internationales de l'université Paris-Sorbonne (2012-2016).

**IBERICA**  
COLLECTION

Collection dirigée par Araceli Guillaume-Alonso





