

# La catedral de Pamplona como escenario del drama barroco. Las exequias de María Amalia de Sajonia (1760)

José Javier Azanza López  
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

## Introducción

Numerosos y variados eran los acontecimientos que proporcionaban a la sociedad barroca navarra motivos para organizar festejos, unos de naturaleza religiosa –procesiones de Semana Santa y del Corpus, beatificaciones y canonizaciones de santos, llegada de órdenes religiosas a la ciudad, inauguración de capillas, iglesias o conventos, recepción de reliquias-; y otros de carácter civil, casi siempre relacionados con el monarca y su familia –aclamaciones y recibimiento de reyes, matrimonios, nacimiento de infantes, victorias militares-. El pueblo se aprovechaba de estas fiestas para romper la monotonía de la vida diaria, en tanto que para las corporaciones municipales, la nobleza, los gremios, las jerarquías eclesiásticas y las órdenes religiosas, constituían el marco idóneo en el cual poder mostrar su autoridad y papel predominante dentro de la sociedad<sup>1</sup>. Esta realidad ficticia se representaba en diferentes escenarios, desde los religiosos –catedral, iglesias o claustros conventuales- a los urbanos –calles y plazas-, los cuales sufrían una completa metamorfosis, transformando su apariencia cotidiana y vistiéndose de gala, quedando así de manifiesto el alto grado de teatralidad que acompañaba a todas y cada una de las manifestaciones barrocas<sup>2</sup>. En ellos se realizaban desfiles, cortejos y procesiones, se erigían arquitecturas ficticias, se organizaban espectáculos y diversiones, y se multiplicaban los exornos, luminarias e ingenios mecánicos, todo ello encaminado a lograr de la fiesta un mayor esplendor.

En este marco general, la catedral de Pamplona se erige en punto de referencia de la fiesta y el drama barrocos, de manera que sus naves fueron testigo de los acontecimientos más relevantes para la ciudad, entre ellos las exequias reales, en las que la seo irruñesa adquiere todo su esplendor como escenario de la teatralidad barroca<sup>3</sup>.

## La catedral como marco de las exequias reales

Las honras fúnebres por personajes reales adquieren gran realce en Pamplona y su catedral, por ser capital del Reino y sede episcopal, acto que precedía a los que días más

---

<sup>1</sup> Para un extenso conocimiento de los innumerables aspectos que presenta la fiesta y el ceremonial barroco, deben consultarse las obras de BONET CORREA, A., “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Diwan*, 1979, pp. 53-86; y *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, 1990.

<sup>2</sup> OROZCO DÍAZ, E. *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, 1969.

<sup>3</sup> Para todo lo referente a las exequias reales en el marco de la catedral de Pamplona, véase AZANZA LÓPEZ, J.J. y MOLINS MUGUETA, J.L., *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna. Ceremonial funerario, arte efímero y emblemática*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005.

tarde se organizaban en el resto de ciudades del Reino. Las misivas oficiales que anunciaban la muerte del monarca accionaban de inmediato el complicado engranaje de la burocracia de la época, iniciándose todas las gestiones necesarias para dar cumplimiento a las exigencias del duelo, pero sobre todo para llevar a buen término la función de exequias sin que faltara ningún detalle.

Durante la primera mitad del siglo XVI se celebraba una única función de exequias en la catedral a la que concurrían el Virrey, Tribunales, Ciudad, Curia y vecinos. Pero a raíz de los incidentes ocurridos entre el Consejo Real y el Regimiento pamplonés durante los funerales del emperador Carlos V en 1558 por cuestión de preeminencias en el protocolo, con arresto incluido de alcalde y regidores por espacio de dos días en la casa del Ayuntamiento por mandato del Virrey<sup>4</sup>, una Real Provisión otorgó al Regimiento de la ciudad la posibilidad de celebrar sus exequias por sí y con independencia de los Virreyes y Tribunales. En consecuencia, Consejo Real y Regimiento organizaron a partir de este momento sendos funerales que tenían lugar de forma consecutiva en la catedral de Pamplona, tal y como puede comprobarse ya en las honras fúnebres por el príncipe Carlos que se celebraron en 1568. De esta manera, las principales calles, plazas y espacios abiertos de la ciudad, escenarios habituales en otro tipo de celebraciones públicas, ceden su protagonismo en las exequias al espacio cerrado de la catedral, que se convierte en el lugar principal de la representación. En este solemne e impresionante marco, transformado en lúgubre escenario donde resuenan los ecos fúnebres de los sermones compuestos para la ocasión, se formalizan los dispositivos rituales, convirtiéndose en lugar de encuentro del entramado social y en ámbito de difusión ideológica y propagandística de la monarquía<sup>5</sup>.

### *El túmulo, centro del drama exequial*

La magnificencia y aparato que el ceremonial funerario requería implicaba el esfuerzo de diferentes personas y oficios, desde los responsables de su organización hasta los sastres, tapiceros, cereros, carpinteros, pintores, intelectuales, oradores, y finalmente grabadores e impresores que dejaban constancia de tan magno acontecimiento en las denominadas “*relaciones de exequias*”. El interés primordial de todos ellos se dirigía a la gran ceremonia que tenía lugar en la catedral, cuyo espacio resultaba insuficiente para acoger con comodidad a las autoridades civiles y eclesiásticas, y a cuantos se congregaban en ella. La pieza más destacada de todo este universo la constituye el túmulo o catafalco, una gigantesca arquitectura de madera que en el escenario catedralicio se convierte en punto de referencia en torno al cual gira el drama teatral de las exequias, metáfora por la que el edificio político y social de la Monarquía se hace presente a sus súbditos por medio de los símbolos que lo representan<sup>6</sup>.

La ejecución del túmulo –que era el mismo para las ceremonias de Consejo Real y Regimiento– se encargaba a un maestro carpintero de la ciudad, quien debía ocuparse de armar, desarmar y volver a depositar la máquina en su lugar de custodia; en el proceso tomaban parte numerosos oficiales y aprendices de su taller, dado que resultaba necesario montar un complicado sistema de andamiaje. El catafalco se erigía en medio del crucero de la catedral, en el espacio que quedaba libre entre las rejas de la capilla mayor y del coro, que entonces ocupaba parte de la nave central; y abarcaba la mayor parte del crucero tanto en planta como en alzados, llegando a rozar las bóvedas catedra-

<sup>4</sup> Ver la crónica de los sucesos en LASAOSA VILLANÚA, S., *El “Regimiento” Municipal de Pamplona en el siglo XVI*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1979, pp. 296-301.

<sup>5</sup> BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., *Exequias reales en la Galicia del Antiguo Régimen. Poder ritual y arte efímero*, Vigo, Servicio de Publicaciones da Universidades de Vigo, 1997, p. 15.

<sup>6</sup> SOTO CABA, V., *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1991. AZANZA LÓPEZ, J.J. y MOLINS MUGUETA, J.L., Op. Cit., pp. 83-87.

licias. Completaban la estructura de esta imponente máquina funeraria sendos altares portátiles orientados a la parte del Evangelio y de la Epístola respectivamente cuya presencia resultaba imprescindible en la ceremonia de exequias, por cuanto al interponerse el túmulo en el espacio del crucero, las autoridades no podían seguir la misa mayor que se celebraba en el altar principal y debían atender a la de su respectivo altar colateral.

Paralelamente a la labor de carpinteros y ensambladores, otros oficios se esmeraban para que el túmulo estuviese a punto el día del comienzo de las exequias. Así, los pintores procedían a dar un baño de negro al capelardente, a la vez que iban trabajando las pinturas de escudos, coronas reales, calaveras y serafines que se habían de poner en él. Por su parte, los tapiceros sustituían por otras nuevas las bayetas y paños de terciopelo negro que se encontraban en mal estado, en tanto que los cereros se encargaban de proporcionar la multitud de velas, cirios y antorchas que lo iluminaban y convertían, según las crónicas, en “*Etna de luces*” o “*ardiente Vesubio de trémulas medrosas llamas*”, tratando de recrear con todo ello el ambiente dramático que requería la arquitectura funeraria. En lugar preferente –bien en el cuerpo inferior del catafalco, bien coronando el conjunto– se situaba el ataúd figurado que quedaba cubierto por ricos paños de brocado, si bien en las exequias de la segunda mitad del siglo XVIII se impuso la colocación de un gran lienzo con un esqueleto, imagen del poder de la muerte que alcanza incluso a los miembros de la realeza.

En el ámbito de las exequias reales pamplonesas, tenemos conocimiento de la erección del catafalco con ocasión de funerales o aniversarios de reyes y personajes de la nobleza al menos desde finales del siglo XIV, pero es a partir del XVI cuando se hacen más frecuentes las noticias relacionadas con la arquitectura fúnebre y su componente simbólico. Una de las primeras referencias a la colocación del túmulo en época moderna data de 1516, cuando con motivo de los funerales por Fernando el Católico se levantó un catafalco real alumbrado por multitud de hachas, velas y candelas<sup>7</sup>. A lo largo de toda la centuria se mantuvo la costumbre de erigir un cenotafio en el crucero de la catedral, si bien la documentación resulta tan escueta que desconocemos su tipología y artífices, de manera que no podemos aventurar si Navarra permaneció fiel al capelardente de tradición medieval o había avanzado hacia fórmulas propias del Renacimiento. Ya en las honras fúnebres por el alma de Felipe II celebradas en 1598, el ensamblador Domingo de Bidarte concibió una estructura plenamente arquitectónica de raigambre vignolesca configurada por dos cuerpos de planta cuadrada y remate cupuliforme<sup>8</sup>.

En el siglo XVII, uno de los catafalcos más importantes fue el erigido en 1696 para las exequias de la reina Mariana de Austria (Fig. 1), cuya composición netamente clasicista asociada al manierismo de gusto italiano se debe sin duda alguna a su autor, el ingeniero militar Hércules Torelli<sup>9</sup>. Más sencillo resulta el catafalco levantado en los funerales de la segunda mitad del siglo XVIII, configurado como una enorme máquina de tipo turriforme formada por un basamento sobre el que se elevan otros cinco cuerpos decrecientes encima de los cuales se disponía la tumba real. La estructura turriforme alcanzó incluso las honras fúnebres del primer tercio del siglo XIX; el peso de la tradición en la mayoría de los focos provinciales explica la reticencia al abandono del ceremonial y lenguaje barrocos y el retraso en la adopción de los modelos de la Corte, de manera que las nuevas soluciones academicistas tardarán en incorporarse a los planteamientos estructurales y tipológicos de los monumentos funerarios regios.

<sup>7</sup> IDOATE, F., *Rincones de la historia de Navarra*, t. II, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1979, p. 28.

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El túmulo de Felipe II en la catedral de Pamplona”, *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las Artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 453-464.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Barroco”, *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 40-41.

### *El túmulo como elemento “parlante”: emblemas y jeroglíficos*

Elemento imprescindible de los túmulos eran los emblemas y jeroglíficos, composiciones que mediante la combinación de texto e imagen desempeñaban una doble función en la máquina funeraria: por un lado configuraban su ornato, es decir, la simple decoración visual derivada de su propia imagen plástica; por otro, eran los encargados del “revestimiento ideológico”, pues hacen “hablar” al monumento funerario del poder y de la gloria del difunto, convirtiéndose así en el vehículo principal para la transmisión de mensajes al espectador.

También los catafalcos pamploneses contaron con su correspondiente programa emblemático, cuyos mentores eran por regla general eclesiásticos y juristas a quienes las instituciones del Reino encargaban su elaboración, con notables conocimientos intelectuales para componer la erudición que precisa la decoración efímera, cuyas fuentes de inspiración se encuentran en obras de muy variada naturaleza. Elaborados en papel acartonado a modo de grandes tarjetones y con un tamaño medio de 60 x 45 cm, se ajustaban a la composición canónica del “emblema triplex” alciatino formada por mote, cuerpo y epigrama. Cada uno de los emblemas que integra el aparato fúnebre ocupa un lugar concreto en el programa iconográfico, de manera que su significado particular debe entenderse a la luz del conjunto; actúan en consecuencia a modo de “estaciones del Vía Crucis” o de “cuentas del Rosario” que van configurando un recorrido completo por diversos temas relacionados con el acontecimiento para el que han sido creados.

Al igual que sucede en la mayoría de las exequias reales, los jeroglíficos pamploneses insisten en un triple mensaje enlazado en un discurso coherente, que se inicia casi siempre con un conjunto de emblemas que pone de manifiesto el profundo dolor que ha causado la noticia de la muerte del rey a sus súbditos pamploneses y navarros, para lo cual se echa mano de símbolos relacionados con la ciudad y el reino fácilmente identificables por los asistentes a la ceremonia, caso del león, las Cinco Llagas, el río Arga o las cadenas de Navarra. Ineludible resulta en la máquina funeraria una reflexión sobre el poder igualador de la muerte que alcanza incluso a los miembros de la realeza, de manera que esqueletos, calaveras y sepulcros protagonizan buena parte de los emblemas compuestos para la ocasión, a los que acompañan otras metáforas del inexorable paso del tiempo como la flor que se marchita, el reloj de arena o la vela a punto de consumirse. No puede faltar por último una exaltación del monarca difunto y de sus virtudes que le permiten triunfar sobre la muerte y alcanzar la vida eterna. El mensaje se completa en ocasiones con referencias a la sucesión dinástica que se convierte en garante de la estabilidad política.

Deberíamos preguntarnos hasta qué punto estas composiciones con su carácter de acertijo visual eran comprendidas por la mayor parte de la población pamplonesa, o si su correcta interpretación estaba reservada tan sólo a una minoría selecta y culta capaz de descifrar completamente el significado de los símbolos y desentrañar el hiperbólico lenguaje que los explicaba en las *Relaciones*. Parece evidente que los asistentes a la ceremonia religiosa asimilaban de diferente manera el espectáculo que ante ellos se desplegaba en función de su nivel cultural, limitándose a lo sensorial o profundizando en los juegos de ingenio y agudeza que se les proponían en los jeroglíficos, tal y como hacía constar el cronista de los funerales del rey Carlos III: “*Estaba el Templo lleno de un numeroso concurso, que mirando a la ardiente Pira, o encendido Mongibelo, era admiración de todos, siendo en unos el asombro efecto de los ojos, y en otros de la razón*”.

### **Un ejemplo del ceremonial funerario: las exequias María Amalia de Sajonia.**

#### *Muerte de la reina y celebración de las exequias*

El año 1760 se convierte en el tercero consecutivo con trágicos sucesos para la dinastía borbónica reinante en España: el 28 de agosto de 1758 había muerto la reina Bárbara

de Braganza; el 10 de agosto de 1759 falleció Fernando VI en su retiro de Villaviciosa de Odón; y el 27 de septiembre de 1760 moría la reina María Amalia de Sajonia (Fig. 2), esposa de Carlos III con quien había contraído matrimonio en 1738, sin haberse cumplido un año desde su llegada a España y a los 36 de edad. En tres años, tres reyes muertos, todos ellos en la plenitud de su vida y sin haber llegado a la vejez; como significa M. T. Oliveros, “*en lo particular y administrativo se ordenaban funerales y se hacían libramientos cuando aún estaba fresca la tinta de la ordenanza de lutos y túmulos regios, tan inmediatamente antecedentes*”<sup>10</sup>.

La reina María Amalia, que ya antes de su venida a España había dado muestras de su delicada salud con continuos problemas respiratorios y ataques de tos, se vio aquejada de unas violentas fiebres que ni los recursos de la ciencia médica ni los desvelos de quienes la asistían acertaron a atajar, produciéndose así el fatal desenlace a las tres y media de la tarde del 27 de septiembre en el palacio del Buen Retiro: “*Éste es el primer disgusto que me ha dado en veintidós años de matrimonio*”, se dice que exclamó Carlos III al conocer la noticia de la muerte de su amada esposa, con la que perdía también una excelente consejera en el terreno político.

La Real Cédula que notificaba la muerte de la reina estaba expedida en el Palacio del Buen Retiro el 14 de octubre de 1760, y por la misma ordenaba el monarca al alcalde y regidores de la ciudad que “*como tan buenos, y Fieles Vasallos, cumpliendo con vuestra obligación, dispongais se hagan las Honras Generales, y demostraciones de sentimientos, que en semejantes casos se acostumbra*”. La disposición real volvió a poner en marcha toda la maquinaria encaminada a la organización de los funerales, todavía con el recuerdo de los anteriores; no resulta extraño por tanto que en la primera junta celebrada por el Regimiento de la ciudad nada más tener conocimiento de la muerte de la reina, una de las medidas adoptadas fuese la consulta de “*los ejemplares de las últimas exequias del Sr. Rey D. Fernando*”, para tener en cuenta todos los puntos concernientes a la celebración de exequias. Las funciones del Consejo Real se celebraron los días 13 y 14 de noviembre de 1760. La oración fúnebre fue encomendada al carmelita descalzo fray Ángel de la Ascensión, lector de Sagrada Teología en el convento de su orden de Pamplona, cuyo discurso giró en torno a la frase “*Regnum meum non est de hoc mundo*” (Mi reino no es de este mundo), tomada del Evangelio de San Juan XVIII, 36. “*¡Hasta los reyes mueren! Parece increíble que los vasallos no se desenganen*”, dice el predicador, para afirmar a continuación que la reina ha muerto para vivir en lugar más alto: “*Mas si yace entre cenizas, también respira fragancias... mirando a sus virtudes, no admite negras bayetas su resplandor; lo que parece en el sol morirse, solamente es esconderse; se ausentó de nuestro hemisferio porque fue más alto su principado*”<sup>11</sup>.

Finalizadas las exequias del Consejo, el mismo día 14 de noviembre dieron principio los funerales del Regimiento de la ciudad, cuyos miembros se acercaron en coches hasta la catedral dado que el tiempo lluvioso impidió el traslado del cortejo a pie. En esta ocasión la oración fúnebre corrió a cargo del trinitario fray Francisco de San Miguel, natural de Magallón (Zaragoza), Colegial que fue del Colegio Apostólico de *Propaganda Fide* en Roma, Lector de Filosofía y de Prima de Teología en el Colegio trinitario de Salamanca y ministro del Colegio de Pamplona<sup>12</sup>. Significaba en su oración que “*aquí*

<sup>10</sup> OLIVEROS DE CASTRO, M. T., *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 241.

<sup>11</sup> *Oración fúnebre en las Reales Exequias que en la Muerte de la Reyna nuestra Señora Doña Maria Amalia de Saxonía, Augustissima Reyna de España: celebró con grave Magestuosa Pompa el Real y Supremo Consejo de Navarra en la Santa Iglesia Cathedral de Pamplona, Cabeza de dicho Reyno, a 14 de noviembre de 1760. Dixola el R. P. Fr. Angel de la Ascensión, Lector de Sagrada Teología Carmelita Descalzo. Quien la dedica al mismo Real y Supremo Consejo*. En Pamplona: Por Joseph Miguel de Ezquerro, Impresor de los Reales Tribunales.

<sup>12</sup> Fue también Definidor Provincial (1762-65), Procurador General en la Curia de Madrid, dos veces Definidor General de la Familia de España (1768-71), y Vicario General de toda la Descalcez Trinitaria (1776-78). Murió en el convento de Zaragoza en enero de 1778. Sobre la personalidad de fray Francisco de San Miguel consúltese la obra de ASUNCIÓN, A. DE LA, *Diccionario de escritores trinitarios de España y Portugal*, tomo II, Roma, en la Imprenta de Fernando Kleinbub, 1899, pp. 102-104.

*yace aquella insigne mujer antes alabada por bella sobre todas las damas, ahora venerada por solo virtuosa*"; además de exaltar sus virtudes, hacía mención al cuarto a manera de celda en el que la reina pasaba largos ratos de oración y meditación delante de una calavera, verdadero emblema visual de vanitas tan del gusto barroco<sup>13</sup>.

### ***Levantamiento del túmulo y encargo de los jeroglíficos***

Al igual que ocurriera desde los funerales de Felipe V celebrados en 1746, el Regimiento de la ciudad volvió a levantar el túmulo de estructura turriforme que pidió prestado al Colegio de la Compañía, labor que corrió a cargo de los maestros carpinteros José de Huici y Francisco de Aguirre<sup>14</sup>. Como en ocasiones precedentes, el catafalco contó con su correspondiente programa iconográfico tanto en las exequias del Consejo Real como en las del Regimiento de la ciudad. En el primer caso, el encargado de componer los jeroglíficos fue el carmelita descalzo fray Miguel de San Benito, conventual en el de su orden en Pamplona, por lo cual recibió 80 reales<sup>15</sup>. Su ejecución material corrió a cargo del pintor Juan Antonio de Logroño, cuya labor fue estimada en 208 reales<sup>16</sup>.

En cuanto a las exequias del Regimiento, desconocemos el mentor de los jeroglíficos que fueron pintados por el pintor Jerónimo García y a los que la relación de exequias aludía en términos laudatorios como "*preciosas obras de las Musas*"<sup>17</sup>. Aunque no se han conservado, su descripción en la citada relación nos permite abordar su estudio, comenzado por significar ciertas diferencias respecto a ocasiones precedentes. En efecto, se aprecia una considerable reducción del número de composiciones que configuran el programa iconográfico, al pasar de las 38 habituales en los últimos funerales a tan sólo once. Además, se trata de imágenes portadoras de valores universales que en absoluto llegan a profundizar en aspectos concretos de la reina como sus virtudes, actos o comportamiento, como resulta habitual en este tipo de programas. Todo ello debe venir motivado sin duda por las circunstancias históricas en las que se produjo la muerte de la reina, quien apenas había tenido tiempo de instalarse en el trono español. Tras su llegada a España en octubre de 1759, los nuevos monarcas tuvieron un fastuoso recibimiento en Barcelona y fueron objeto de numerosas muestras de afecto en todas las ciudades por las que pasaron, hasta su llegada a la capital el 9 de diciembre. Siete meses más tarde, el 13 de julio de 1760, hacía Carlos III su entrada pública en Madrid a cuyo excepcional ornato de tapices y arcos triunfales se sumaron corridas de toros, comedias teatrales, mojigangas, fue-

<sup>13</sup> *Regia Funebre Oracion. Sacrificio a Dios Inmortal, Regia Parentacion, y Magestuosas Exequias, Que Dictaron Poseida del dolor la Fineza, y de sagrados respetos la Piedad. Y Consagra a Ambas Magestades Dios Vivo y la Raquel Doña Maria Amalia de Saxonía, Reyna de las Españas difunta. Contribuyendo a Ambas Obligaciones de Culto, y Sufragio, la Imperial y Fidelíssima Ciudad de Pamplona, quien saca a luz, y en cuyo nombre se consagra esta Descripción a la Catholica Magestad del Rey Nuestro Señor Don Carlos III de Castilla y VI de Navarra (que Dios Guarde). Dixo el R. P. Fr. Francisco de San Miguel, Colegial que fue en su Colegio Apostolico de Roma, Lector de Artes, y de Prima de Theología en Salamanca, segunda vez Ministro, y al presente de este su Colegio de Trinitarios Descalzos. R. D. C. Año 1761. Con las Licencias Necesarias. En Pamplona: En la Imprenta de D. Miguel Antonio Domech.*

<sup>14</sup> (A)rchivo (M)unicipal de (P)amplona. Asuntos Regios, Exequias Reales. Legajo 4, nº 2. *Papeles relativos a las exequias celebradas en la Santa Yglesia Catedral de Pamplona por la muerte de la Reina Doña María Amalia de Sajonia, y lutos que con tal motivo se guardaron en la Ciudad. Pamplona, Octubre de 1760.*

<sup>15</sup> Fray Miguel de San Benito había compuesto también el año anterior los 30 jeroglíficos encargados por el Regimiento de la ciudad para el túmulo de Fernando VI. En 1763 explicaba teología expositiva en el Colegio pamplonés del Carmen y era escritor de su Religión, a quien "le consultaban mucho en cuestiones morales Cabildos y párrocos". PÉREZ GOYENA, A., *Ensayo de bibliografía navarra*, tomo cuarto, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1951, p. 215.

<sup>16</sup> (A)rchivo (G)eneral de (N)avarra. Archivo Secreto del Consejo Real. Título 1, Fajo 2, nº 1 y 2.

<sup>17</sup> *Relación de exequias de M<sup>a</sup> Amalia de Sajonia. Año 1761.*

gos artificiales y luminarias<sup>18</sup>. Pero la reina falleció el 27 de septiembre de aquel mismo año a consecuencia de su delicada salud.

No ponemos en duda que en el corto tiempo de su reinado, la reina mostrara cariño por sus súbditos y la noticia de su muerte causara consternación<sup>19</sup>; pero tampoco debemos obviar que María Amalia de Sajonia era una perfecta desconocida para la mayoría de sus habitantes y que en más de una ocasión manifestó su añoranza por el reino de Nápoles, del que echaba de menos sus bellos palacios y sus reconfortantes parajes naturales. Esta situación condicionó en gran medida el programa iconográfico destinado a sus exequias pamplonesas<sup>20</sup>.

### **Mensaje y programa iconográfico**

El jeroglífico I era descrito en la relación de exequias de la siguiente manera: “*Pintóse un Fénix, abrasándose sobre unos corazones, orlados de cadenas, índice de las armas de Navarra, y debajo este Lemma: Non morior, sed orior*”. (No muero, sino que vuelvo a nacer). El epigrama se concretaba en una octava:

“*Si el Fenix de la Arabia celebrado / Cuna y sepulcro a un tiempo se construye, /  
Y muriendo entre aromas abressado / Nuevo aliento a su vida restituye: /  
Hoy Amalia el Theatro venerado / De Pamplona a la Arabia sustituye: /  
Donde renace a nuevas duraciones / En la pyra de amantes corazones.*”

Resulta frecuente en las exequias reales la presencia del ave fénix, cuyo mito de resurgir de sus propias cenizas constituye sin duda una de las leyendas más universales y que mayor interés ha despertado en el mundo occidental desde que fuera importada de Egipto por los viajeros o geógrafos griegos<sup>21</sup>. Según diversos autores latinos, entre ellos Plinio y Cornelio Tácito, el ave fénix tiene su patria y se cría en Arabia. La mayoría de los textos que aluden al fénix inciden en el carácter ígneo de la autodestrucción y renovación de este animal, y su posterior resurgimiento; el poema Phoenix, compuesto por Claudiano, poeta de finales del siglo IV e inicios del V, alude a esta propiedad. Cuando el ave llega al final de su vida al cabo de mil años, prepara una pira con hierbas secas por

<sup>18</sup> Carlos III efectuó su entrada por el arco triunfal erigido junto a la Puerta de Alcalá, lugar en el que se había congregado toda la villa; allí el corregidor entregó las llaves de la ciudad al monarca, quien subió a una carroza e inició el desfile por sus calles. Según relataba la *Gaceta de Madrid* el 15 de julio de 1760, “la entrada fue magnífica, el adorno de las calles suntuoso, las inventivas y arcos muy lucido, y todo fue recibido con aplauso y minuciosamente relatado en prosa y verso”. Testigo excepcional de la entrada fue el maestro de obras pamplonés Vicente de Arizu, quien en un manuscrito recoge datos de sumo interés al respecto. AZANZA LÓPEZ, J.J., “El manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, Maestro de Obras del siglo XVIII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, 1997-1998, pp. 231-255.

<sup>19</sup> Un anónimo comentarista del elogio fúnebre de María Amalia de Sajonia dice así: “Esto era lo que se puede decir de lo que más notoriamente se observaba en la conducta de S. M., cuya pérdida no será jamás bastante llorada de sus vasallos ni correspondido el afecto y el Amor con que los mirava; mas como Madre que como Soberana”. OLIVEROS DE CASTRO M. T., Op. Cit., p. 256.

<sup>20</sup> Estamos de acuerdo con Federico Revilla cuando, en su estudio sobre las exequias celebradas por el alma de María Amalia de Sajonia en Barcelona, significa que “tan inmediato desenlace sugiere algo más para nuestros efectos: la extinta soberana no tuvo tiempo de ser querida por sus nuevos súbditos; si se nos apura, ni siquiera tuvo tiempo de ser conocida... Con lo cual los elogios póstumos aparecen, mejor que nunca, a su verdadera luz de tópicos no sentidos: adulación de compromiso, formulismo oficial. Esta ausencia de un afecto sincero no implica desatención del pueblo respecto a celebraciones semejantes: por el contrario, el pueblo las vivió intensamente. Pero tan sólo como espectáculo: ocasión para romper la monótona cotidianidad”. REVI-LLA, F., “Un ejemplo característico de arte efímero dieciochesco. El cenotafio barcelonés de María Amalia de Sajonia”, *Goya*, nº 181-82, 1984, p. 56.

<sup>21</sup> Véase al respecto GARCÍA ARRANZ, J. J., *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 333-361.

el sol y ramas entrelazadas de maderas preciosas, lo que constituye el instrumento para “*la renovación de su esplendor*”. El ave se instala sobre esta plataforma e invoca al sol para que la encienda con uno de sus rayos e incinere su viejo cuerpo. Una vez quemado, los restos empiezan a mostrar signos de vida, y la masa de cenizas se recubre de plumas hasta conformar un nuevo ave<sup>22</sup>. Toda este legado fue recogido por los Padres de la Iglesia y escritores eclesiásticos, que contemplaron en la destrucción y renovación de este animal una prueba evidente de la resurrección del hombre virtuoso después de la muerte, o la compararon con la muerte voluntaria de Cristo en la cruz y su posterior resurrección. Continuando la larguísima tradición cristiana, numerosos repertorios emblemáticos muestran al ave fénix como símbolo del cristiano que ha de morir para vivir eternamente, imagen que es empleada también como recurso figurativo en los sermones.

El jeroglífico pamplonés incide en la idea de renovación del ave fénix que renace de sus propias cenizas; pero en esta ocasión el fenómeno no acontece en oriente, sino en la propia ciudad de Pamplona, y la pira en la que se consume la conforman unos corazones orlados de cadenas, símbolo del Reino de Navarra. El mensaje que quiere transmitir es claro: aunque María Amalia ha muerto, su recuerdo permanece vivo en los corazones de sus fieles súbditos navarros. La imagen del ave fénix goza de tradición en las exequias reales pamplonesas, pues ya protagonizaba uno de los jeroglíficos realizados en 1598 para los funerales de Felipe II; y en el siglo XVIII es recogido en diversas honras fúnebres como las de Felipe V (Fig. 3) y Carlos III, insistiendo en ambos casos en que la muerte del rey en el amor divino le permite renacer a la vida eterna.

En la misma línea que el anterior se muestra el jeroglífico II, cuya descripción decía así: “*Pintóse una Matrona llorosa, con varios despojos a los pies de Leones, Cadenas, Llagas, con el dedo en la boca, intimando a todas las Naciones el silencio, y haciendo mayor con el silencio su llanto*”. El lema estaba tomado del libro de Ezequiel, cap. 24, v. 17: “*Ingemisce tacens*” (Suspira en silencio, no hagas luto). La décima que lo acompañaba reza:

*“Lloro y callo, pues es tanto / mi pesar, y tan atroz /  
Que me ha dejado sin voz / Para hacer mayor mi llanto. /  
En tan amargo quebranto / En mí misma me confundo; /  
Mi dolor es tan profundo, / que aunque el corazón deshecho, /  
Tengo estancado en mi pecho / el llanto de todo el mundo.”*

Inspirada en el dios del silencio Harpócrates, que como dice Ovidio en sus *Metamorfosis* es “*aquel que reprime la voz y con el dedo aconseja silencio*”, la matrona que se lleva el dedo a la boca solicitando el silencio de cuantos la contemplan es la imagen alegórica de Pamplona o Navarra que llora la muerte de la reina, figura que ya había hecho acto de presencia en uno de los emblemas de las exequias celebradas en 1758 por Bárbara de Braganza (Fig. 4). Para que tal identificación resulte más evidente, el mentor recurre a señas de identidad como el león –protagonista del escudo de armas de Pamplona desde el *Privilegio de la Unión* promulgado en 1423 por el rey Carlos III el Noble-, las Cinco Llagas –incorporadas en 1600 al reverso de las medallas y de la bandera de la ciudad a raíz del voto acordado por el Regimiento en agradecimiento al cese radical de la peste-, y las cadenas como referencia inequívoca al Reino de Navarra; todos ellos serán motivos empleados en diferentes exequias que se convierten en testimonio de la capital y del Reino.

El jeroglífico III mostraba en su pintura la siguiente imagen: “*Pintóse un sol en el Oriente, que a los primeros pasos de su mayor luz, se llegó a eclipsar. Con alusión a la*

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 340.

*corta duración de nuestra Reyna*". El mote está tomado de los Hechos de los Apóstoles, cap. 2, v. 20: "*Sol convertitur in tenebras*" (El sol se convertirá en tinieblas). El epigrama explicitaba el contenido del emblema:

*"Ya, ya murió el Sol resplandeciente / de España, de Navarra, el Orbe todo; /  
Juntando con el nacar de su Oriente / las tristes sombras de el postrer periodo /  
Y murió siendo Sol? Tan de repente / mueren brillantes Soles de este modo? /  
No: torpe mano de la Parca astuta / su luz esconde, su esplendor enluta."*

La imagen del eclipse resulta frecuente en la literatura emblemática y en el arte efímero como anunciador de trágicos acontecimientos<sup>23</sup>. Entre otros, Typotius señalaba por el eclipse solar la llegada de acontecimientos nefastos y calamidades, además de una ocultación de la verdad<sup>24</sup>. A semejanza de los cometas, también los eclipses que interrumpían el curso habitual de los astros eran interpretados como anticipo de tristes sucesos, señal de que hasta los planetas se ocultan para expresar una especie de luto cósmico. Eclipses de luna y de sol antecedieron a la muerte de la emperatriz Isabel y de Felipe II, y a lo largo del año 1665 se produjeron sendos eclipses de sol y de luna, que fueron igualmente contemplados como signos del fatal desenlace que esperaba a Felipe IV. Un eclipse de luna anunció con dos meses de antelación el trágico final de la infanta sor Margarita de la Cruz; y otro eclipse lunar se produjo en el momento del fallecimiento de la reina Mariana de Austria. Y al describir la enfermedad postrera de Luis I, el historiador Belando reiteraba idéntica imagen de forma metafórica: "*un funesto eclipse de malignas viruelas ocultó los brillantes rayos de su salud*"<sup>25</sup>.

Al tema del eclipse viene a unirse en el jeroglífico pamplonés la imagen solar de la monarquía, de larga tradición literaria. El sol acaba de iniciar su curso por oriente y trata de iluminar el día con sus primeros rayos, pero un eclipse lo oscurece y la luz se convierte en tinieblas. De la misma forma, María Amalia de Sajonia trató de alumbrar con sus virtudes a todos sus súbditos desde el momento de su llegada a España, pero la muerte le sorprendió en plena juventud apenas un año después de ocupar el trono. Nos encontramos en consecuencia ante un claro ejemplo de "reina solar" que tanta presencia tuvo en el arte efímero español, donde numerosos emblemas y jeroglíficos identifican al sol con el monarca o representan a la familia del rey fallecido por medio de astros celestes, como ha puesto de manifiesto V. Mínguez<sup>26</sup>. La imagen del eclipse como metáfora de la muerte regia no resultaba novedosa en los jeroglíficos pamploneses: un eclipse de luna figuraba en uno de los jeroglíficos encargados por el Consejo Real para las exequias de la reina Mariana de Austria en 1696, en alusión a la falta que ocasionó su muerte; y en 1746 un eclipse de sol protagonizó uno de los jeroglíficos del túmulo de Felipe V.

El jeroglífico IV, bajo el mote "*Irrigat, ut vivat*" (Riega, para que viva), mostraba en su cuerpo "*una azucena deshojada, y junto a ella una estatua adornada de las Armas de la Ciudad con cien ojos, regándola con las lágrimas, que vertía por ellos*". El epigrama estaba compuesto por la siguiente décima:

<sup>23</sup> PIZARRO GÓMEZ, F. J., "Astrología, emblemática y arte efímero", *Goya*, n° 187-188, 1985, pp. 47-52. V. Mínguez significa además que la imagen del eclipse solar resulta muy sugestiva y rica en significados, ya que permitió desarrollar el discurso de la no-muerte del rey –o mejor dicho, de la monarquía–, pues tras el eclipse el astro vuelve a brillar. MÍNGUEZ, V., *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001, p. 134.

<sup>24</sup> TYPOTIUS, J., *Symbola Divina et Humana Pontificum, Imperatorum, Regum*, Praga, 1601, p. 33, L. III.

<sup>25</sup> VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990, pp. 101-102.

<sup>26</sup> MÍNGUEZ, V., "Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero", *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 209-254. Idem, *Los reyes solares...*

*“Hecha un Argos de dolor / llora Pamplona leal /  
 Por ver, si con su caudal / Puede dar vida a esta flor. /  
 Pero rendida al rigor / de su pesar, y su pena, /  
 A sí misma se condena; / Pues creciendo el llanto a mar,  
 Ha venido a sofocar / Raíz, tallo y azucena.”*

El mentor pamplonés recurre en esta ocasión a dos imágenes recogidas con relativa frecuencia en la literatura emblemática, como la azucena deshojada y Argos. Nada mejor que la fugitiva y corta vida de la flor para servir de imagen plástica a la idea de fragilidad humana, su provisionalidad y, en suma, la brevedad de la vida. La flor marchita, frágil y deshojada por el viento, constituye uno de los más importantes tópicos de la idea de *vanitas*; con su belleza transitoria sugiere el rápido paso del tiempo y la muerte. En ocasiones figura asociada a otros motivos iconográficos que expresan igualmente lo pasajero de la vida, como el humo o las pompas de jabón, tal y como sucede en la empresa “*Quis evadet?*” (¿Quién se libra?) de Hendrik Goltzius<sup>27</sup> (Fig. 5). De entre las flores el lirio, la rosa y la azucena se prestan por sus frágiles cualidades a convertirse en el más expresivo símbolo de la caducidad de la existencia terrena, y así quedará de manifiesto en uno de los jeroglíficos pamploneses elaborados a la muerte de Carlos III, cuya *pictura* recogía una azucena que ante los embates del viento doblaba su tallo hacia la tierra como imagen de la muerte del monarca (Fig. 6).

Por su parte, relata Ovidio en sus *Metamorfosis* que el gigante Argos tenía la cabeza ceñida por cien ojos que en su labor de custodia noche y día de la joven Ío, amante de Júpiter, descansaban por parejas mientras el resto vigilaba<sup>28</sup>. Por eso se propone en muchas ocasiones a Argos como metáfora de la suma prudencia y vigilancia, y así lo hacen, entre otros, Pierio Valeriano, Hernando de Soto (Fig. 7), Marco Antonio Ortí, Cristóbal Pérez de Herrera, Juan de Solórzano y Andrés Mendo<sup>29</sup>. El jeroglífico pamplonés no busca resaltar estas cualidades con la presencia de Argos, a quien se le representa habitualmente como un hombre con la cabeza o el cuerpo cubiertos de ojos, sino incidir en su peculiaridad física; de esta manera, Pamplona se convierte en un nuevo Argos que con las lágrimas vertidas a través de sus cien ojos trata inútilmente de devolver la vida a la reina difunta, simbolizada en la azucena deshojada. El dolor y llanto de sus ciudadanos se expresa aquí de manera sumamente gráfica.

La ciudad de Pamplona vuelve a protagonizar el jeroglífico V, descrito de la siguiente manera: “*Pintóse una ciudad con un castillo, y baluartes, y toda cubierta de luto, cantando sobre sus almenas algunos búhos, y lechuzas*”. Decía su lema: “*Venit summa dies*” (Se acerca el día supremo), tomado de Virgilio. Y la octava del epigrama:

<sup>27</sup> Presenta el grabado de Goltzius a un robusto niño desnudo, recostado sobre una calavera y haciendo pompas de jabón; al fondo de la composición una urna desprende abundante humo, mientras que en primer plano figura una flor todavía lozana pero algunas de cuyas hojas comienzan ya a marchitarse. Su explicación está en unos versos latinos que dicen: “La flor fresca, olorosa y brillante en primavera se marchita pronto y su hermosura corre rápida. Así pasa también la vida de los nacidos y huye lo mismo que una pompa de jabón en la atmósfera vacía”. SEBASTIÁN, S., *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 332-333.

<sup>28</sup> “Argos tenía la cabeza guarnecida de cien ojos; de ellos descansaban dos por turno, los demás vigilaban y permanecían de guardia. De cualquier modo que estuviera colocado, miraba hacia Ío: tenía ante los ojos a Ío, aunque estuviera de espaldas”. OVIDIO, *Metamorfosis*, Libro I, 625-29. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias, Madrid, Cátedra, 2001 (4<sup>a</sup> edición), p. 224. ANTÓN, B., “Los *Emblemata centum regio politica* de J. de Solórzano, o los cien ojos de Argo”, *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro* (Eds. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull), Barcelona, Medio Maravedí, 2002, pp. 51-60.

<sup>29</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Ediciones Tuero, 1987, pp. 173 y 188.

*“Augusta Corte de Navarra gime / Ya no eres feliz, ya no triunfante, /  
Ya el dolor atormenta, bruma, oprime / Ya ceñudo te mira el Dios Tonante /  
Ya el Arga, que en estrépito sublime / Sierpe era de cristal, timbre sonante, /  
Y diáfana lisonja de el deseo, / un piélagos es de penas Erytreo.”*

Como podemos comprobar, el dolor y tristeza de los pamploneses por la muerte de la reina vuelven a ser nuevamente el tema de la composición. En esta ocasión, el mentor acude a una representación “real” y no alegórica de la ciudad, tratando de plasmar aquellos elementos más significativos de su configuración urbana que permitan su identificación; por eso se representó una ciudad amurallada, con su castillo, baluartes y almenas. La imagen resulta sumamente apropiada para una ciudad que, pese al aspecto conventual y señorial que había adquirido en los siglos del barroco, continuaba a mediados del setecientos encerrada en su recinto amurallado y predominaba en su fisonomía su carácter militar (Fig. 8). En efecto, el apartado de la arquitectura militar no se había cerrado con la construcción de las murallas y ciudadela en el siglo XVI; al contrario, su carácter de plaza fuerte de primer orden se vio acentuado con la incorporación al sistema defensivo de nuevos baluartes y portales, completándose además la ciudadela con revellines, lunetas y contraguardias, en cuya ejecución tomaron parte los más prestigiosos ingenieros militares al servicio de Su Majestad<sup>30</sup>. Para que no haya dudas acerca de su identidad, el epigrama del jeroglífico incorpora una referencia al río Arga cuyas cristalinas aguas se hacen eco de la fatal noticia, nuevo y apenado mar Rojo contemplado por el ceñudo dios Tonante como epíteto de Júpiter. El Arga será protagonista igualmente de otros emblemas pamploneses como podemos comprobar en las exequias de Carlos III, donde es representado como “*un lloroso anciano, coronado de marchita juncia*” para mostrar la tristeza que embargó a los pamploneses al conocer la noticia de su muerte.

La ciudad aparece cubierta de luto, y sobre sus murallas cantan algunos búhos y lechuzas, aves rapaces nocturnas que entonan sus notas sibilantes y “ronquidos”; no en vano significa Virgilio en el libro IV de la Eneida que “*solitario en las cumbres, con fúnebre canto el búho a menudo se lamentaba y, para producir llanto, prolongaba sus cantos*”. El búho y la lechuza son aves de costumbres nocturnas, con excepcional capacidad para desenvolverse en la oscuridad, cualidad que es recogida en diversos repertorios emblemáticos<sup>31</sup>. En la *Iconología* de Cesare Ripa, uno de los atributos de la alegría del Consejo es la lechuza, de la que afirma que “*siendo de características nocturnas, sale por la noche a procurar su alimento, logrando ver y encontrarlo en la más completa oscuridad*”<sup>32</sup>. Sebastián de Covarrubias nos dice que la lechuza es ave “*nocturna, tácita y secreta*”, símbolo de la sabiduría y prudencia<sup>33</sup>. Por su parte, dos búhos tiran del carro de la Noche, por ser pájaros nocturnos, según lo describe Boccaccio en el primer libro de la *Genealogía de los Dioses*. Y el búho es uno de los atributos de la Oscuridad según Ripa. Por todo ello, se les relaciona simbólicamente a ambos con la oscuridad y lo que ésta implica: noche, sueño, tristeza, abandono, etc. En consecuencia, su presencia en el jeroglífico pudiera indicar que en los corazones de los pamploneses se hizo la noche al conocer la noticia de la muerte de la reina y lloran de tristeza por el desdichado acontecimiento.

Pero además, el búho y la lechuza han mantenido tradicionalmente una gran relación con lo fúnebre y macabro. Ya diversos autores del mundo antiguo consideraron a la

<sup>30</sup> Véase al respecto ECHARRI IRIBARREN, V., *Las murallas y la Ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

<sup>31</sup> Un estudio de conjunto se encuentra en GARCÍA ARRANZ, J. J., Op. Cit., pp. 503-541.

<sup>32</sup> RIPA, C., *Iconología*, Tomo I. Traducción del italiano de Juan Barja y Yago Barja; traducción del latín y griego de Rosa M<sup>a</sup> Mariño y Fernando García; prólogo de Adita Allo Manero, Madrid, Akal, 1987, p. 222.

<sup>33</sup> COVARRUBIAS, S. DE, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria III, emblema 47, fol. 247. Edición facsímil de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

lechuza presagio de funestos acontecimientos, caso de Virgilio o Claudio Eliano. También el búho fue pájaro de mal agüero y portador de las peores noticias, según recoge Ovidio en las *Metamorfosis*<sup>34</sup>. Y para Plinio, el búho, al que califica como “*monstruo de la noche*”, es “*de mortal significación y muy abominado, principalmente los auspicios públicos. Habita en los desiertos, y cuando le ven en las ciudades, o de día, es de cruel y mortífera significación*”<sup>35</sup>. Estas consideraciones perduraron durante los siglos medievales, y así Vincent de Beauvais alude a una creencia popular según la cual la lechuza “*anuncia la muerte de los hombres con su voz inoportuna*”.

A partir de esta tradición y de los Hieroglífica de Horapolo, donde la lechuza representa “Muerte”, algunos emblemistas consolidaron al ave como símbolo de la muerte y fin de todo lo terreno, caso de Pierio Valeriano, Giulio Cesare Capaccio, Joachim Camerarius, Gabriel Rollenhagen (Fig. 9) y George Wither<sup>36</sup>. También Ripa sitúa al búho como símbolo del Escarnio “*por ser este animal ave de mal agüero, según la loca opinión de los gentiles, y de características nocturnas; por todo lo cual, se adapta a la perfección a esta figura, ya que la noche hace que los ánimos se entreguen, con la mayor facilidad, al influjo de los malos pensamientos*”<sup>37</sup>. E igualmente búho y lechuza se dan cita como atributos de la Superstición por cuanto “*suelen ser considerados como de mal agüero por los muchos supersticiosos que aún hay en nuestros días*”. El contenido fúnebre justifica en consecuencia su presencia en el emblema pamplonés.

En el jeroglífico VI “*pintóse la cornucopia de Amalthea con muchas flores, y entre ellas una rosa, que excedía a todas en lozanía y belleza; y por un lado se dexaba ver una grosera mano, que la cortaba*”. El mote, tomado de Job, cap. 14, v. 2, decía: “*Quasi flos egreditur, et conteritur, et fugit velut umbra*” (Como la flor, brota y se marchita, y huye como una sombra sin pararse). El epigrama estaba resuelto en la siguiente décima:

*“Como en facciones hermosas / Tantas perfecciones peynas, /  
Que eres rosa de las Reynas, / y la Reyna de las Rosas; /  
Passaronse tus gloriosas / Auroras con brevedad; /  
Que es pensión, y propiedad / (según sabio Job escribe)  
Que quien como rosa vive / muera en la flor de su edad.”*

El jeroglífico viene protagonizado por la cornucopia de Amaltea. Según la mitología, Amaltea era la nodriza de Júpiter, representada unas veces en forma de cabra que amamantó al dios recién nacido en Creta, y otras por una ninfa, hija del rey Mehisos, que le crió con la leche de una cabra. Jugando Júpiter con el animal, le rompió sin querer uno de sus cuernos, y se lo regaló a Amaltea, con la promesa de que se llenaría de frutos inagotablemente y en él encontraría siempre todo cuanto desease<sup>38</sup>. Este cuerno (*cornu*

<sup>34</sup> “Y se convierte en un repulsivo pajarraco que presagia próxima desgracia, un torpe búho, siniestro augurio para los mortales”.

<sup>35</sup> PLINIO, *Historia Natural*, Tomo II. Traducida y anotada por el Doctor Francisco Hernández, México, Universidad Nacional de México, 1998, p. 66.

<sup>36</sup> Los dos últimos emblemistas citados presentan a la lechuza acompañada del lema “Memento mori” (recuerda que has de morir), expresión con la que ha pasado a denominarse universalmente cualquier motivo artístico o literario que propicie la reflexión sobre el tema de la muerte. GARCÍA ARRANZ, J. J., Op. Cit., pp. 533-536.

<sup>37</sup> RIPA, C., Op. Cit., t. I, p. 350.

<sup>38</sup> Otro mito relacionado con el cuerno de la abundancia significa que Hércules luchó con el dios-río Acheloo, a quien venció y rompió uno de sus cuernos. Recogido éste por las náyades, lo llenaron de flores y frutos. El término latino *cornu copiae* ha dado origen a la palabra cornucopia, con que también se designa habitualmente. Una variante refiere que Hércules devolvió a Acheloo su cuerno, recibiendo a cambio el cuerno de Amaltea, que como ya hemos significado era un cuerno de cabra que ésta poseía, capaz de llenarse por sí mismo de cuantos manjares se desearan. REVILLA, F., *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 129-130.

*Amaltheae* o *cornu copiae*) se convirtió en el cuerno de la abundancia, y aparece habitualmente asociado con aquellas figuras que alegorizan nociones tales como riqueza, prosperidad, paz, buenos augurios, etc. Así, Ripa personifica la Abundancia en una bella dama con la frente ceñida por una corona de flores; en la mano derecha sostiene el cuerno de la abundancia, repleto de muchos y muy diversos frutos, en tanto que con la izquierda sujeta un haz de espigas de trigo, maíz y otras similares, muchas de las cuales se le van cayendo y esparciendo por la tierra<sup>39</sup> (Fig. 10). Para Juan Francisco Villava, la cornucopia repleta de espigas, olivas y pámpanos representa la prodigalidad de la Iglesia, en tanto que Núñez de Cepeda alude con ella a la necesaria formación y selección del clero<sup>40</sup>.

En el caso del jeroglífico pamplonés, de entre los flores y frutos que rebosa la cornucopia sobresale una rosa, flor que por su corta duración era una de las preferidas por los emblemistas para simbolizar la transitoriedad de la vida. La belleza de la rosa —calificada de reina de las flores— es breve y efímera, y así Pierio Valeriano la propone como jeroglífico de la fragilidad humana y del bien fugaz, pues la rosa muestra su esplendor el mismo día que comienza también a languidecer. Núñez de Cepeda, en la empresa “Aequo pulsat pede” (Golpea con pie igualitario) de sus *Empresas Sacras*, recoge la imagen de la rosa, el clavel y el lirio, asociados a la tiara papal, el capelo cardenalicio y la mitra episcopal; una mano descarnada que empuña una guadaña va segando las flores, como advertencia a las dignidades eclesiásticas de lo transitorio de los honores terrenales y el igualamiento al que se someten todos los hombres ante la muerte<sup>41</sup>. También Sebastián de Covarrubias muestra una rosa rodeada de una sierpe que se muerde la cola para significar la brevedad de la belleza femenina y del tiempo<sup>42</sup>. Por tanto, María Amalia de Sajonia se convierte en una rosa que destaca de las demás por su belleza, pero es cortada por la huesuda mano de la Parca sin esperar a que se marchite o pierda su lozanía; así ha ocurrido con la reina, que muere en plena juventud.

Así era descrito el jeroglífico VII: “*Pintóse una Matrona ricamente vestida entre Voluptia, y Angerona, en ademán de no saber hacia donde dirigir sus pasos con este Lema: Non turbetur cor vestrum*”. El mote, “*No turbéis vuestro corazón*”, está tomado del Evangelio de San Juan, c. 14, v. 1. Dice el epigrama:

*“Ciudad augusta, no tan oprimida / De la congoja, de el dolor, la pena, /  
Aunque la causa sea tan crecida, / al llanto cedas de pesares llena. /  
Tu noble corazón, no sin medida, / Se turbe al advertir tan triste escena; /  
Que si una Amalia te arrebatara el Cielo, / en Carlos ya te deja igual consuelo.”*

De nuevo la imagen de la ciudad de Pamplona figurada en una rica matrona centra la composición; en este caso muestra su indecisión en el camino a seguir, entre las diosas Voluptia y Angerona. Voluptia era la diosa del deleite y los placeres sensuales, hija del Amor y Psiquis, que tenía su templo en Roma, junto a la puerta Románula; Baltasar Gracián la describe como una mujer bella, elegante y apacible, si bien extrae una enseñanza moral sobre lo que sus personajes de *El Criticón* han vivido en la morada de aquélla<sup>43</sup>. Por su parte, Angerona, era la diosa romana del silencio y del

<sup>39</sup> RIPA, C., Op. Cit., tomo I, pp. 52-53.

<sup>40</sup> VILLAVA, J. F. DE, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, primera parte, empresa 13, fol. 39.

<sup>41</sup> GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Ediciones Tuero, 1988, pp. 190-92; Idem, “La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *vanitas*”, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 80-83.

<sup>42</sup> COVARRUBIAS, S. DE., Op. Cit., cent. 2, emb. 3, fol. 103.

<sup>43</sup> Dice Gracián: “Dios os libre de todo lo que comienza por el contento, nunca os paguéis de los principios fáziles; atended siempre a los fines dificultosos y al contrario”. Cit. por REVILLA, F., Op. Cit., p. 457.

secreto<sup>44</sup>, aunque también lo era de los placeres y sinónimo de Voluptia. En su tratado de mitología grecorromana *Philosophia Secreta* (Madrid, 1585), Juan Pérez de Moya manifiesta que las deidades poseen significados contrarios: “*Los antiguos tenían dos deesas en un mismo templo, la una de la alegría, llamada Voluptia, y la otra de la tristeza, llamada Angerona, y a ésta pintaban con un candado sellado en la boca. Hacen de esto mención Plinio y Macrobio*”<sup>45</sup>.

Sin embargo, los pamploneses no encuentran el consuelo por la muerte de María Amalia de Sajonia en ninguna de las dos diosas, ni en el divertimento ni en el recogimiento, sino en la persona de su esposo el rey Carlos III, tal y como significa el epigrama.

El jeroglífico VIII mostraba la siguiente imagen: “*Pintóse la Sala del Consistorio de Pamplona, y en ella sus nobles individuos, vestidos, según la costumbre, de golilla. Estaban uno en además de leer un pliego, y los demás como difuntos*”. El lema, “*Quis funera fando, etc.*”, está tomado del libro II de la Eneida de Virgilio<sup>46</sup>. El epigrama se concreta en un soneto:

*“Murió la Reyna: suerte desgraciada! / Y la noticia de su cruel desmayo /  
Hizo en Pamplona tan violento ensayo / Que quedó de su vida despojada. /  
Perdió en fin su hermosura celebrada, / en Diciembre trocó su alegre mayo;  
Matóla el trueno, sin tocarla el rayo, / Fineza fue de amor aventajada. /  
Es el Amor, como la Parca, fuerte: / Mas queriendo a Pamplona hacer justicia, /  
Su Amor más fuerte, que el morir se advierte. / Pues en golpe, que a todos nos desquicia, /  
A Amalia mató la misma muerte / pero a Pamplona sola la noticia.”*

En esta ocasión, el dolor de los pamploneses por la muerte de la reina se manifiesta en el momento en que la noticia llega a las autoridades de la ciudad, cuyos miembros al conocerla no pueden ocultar su consternación y congoja. Tal y como conocemos por el ceremonial funerario, la composición pictórica recoge el instante en el que se daba lectura en la Casa Consistorial a la misiva que hacía partícipe al Regimiento de la muerte real; los regidores allí presentes visten el característico traje de golilla, indumentaria impuesta en el siglo XVIII con el advenimiento de la dinastía borbónica que sustituyó a la moda chamberga. El dolor que embargó a todos ellos fue tal que, como significan los últimos versos del epigrama, “*A Amalia mató la misma muerte, pero a Pamplona sola la noticia*”.

El momento de tensión representado de manera gráfica en el jeroglífico de María Amalia de Sajonia, tiene también su correspondencia en las relaciones de exequias que recogen los acontecimientos que rodean la muerte del monarca. Así quedaba reflejado en la propia relación de la reina difunta: “*La terrible invasión de tan sensible pérdida, embargó los sentidos de los Capitulares, pues quedaron apoderados del sentimiento, y en funesto silencioso Idioma manifestaban sus rostros el vivo dolor de tal desgracia*”.

<sup>44</sup> Según significa Macrobio (personaje romano del primer cuarto del siglo V), la figura de Angerona con la boca tapada y amordazada es símbolo y representación del hombre que sabe sufrir en silencio, callando y disimulando sus afanes, con el fin de vencerlos más fácilmente, gozando a continuación de una vida muy alegre y agradable. RIPA, C., Op. Cit., tomo II, p. 314.

<sup>45</sup> Como en toda la obra de Juan Pérez de Moya, la imagen de las diosas Voluptia y Angerona tiene su correspondiente aplicación moral al concluir que “no hay Voluptia sin Angerona, ni Angerona sin Voluptia. Quiere decir, que no hay alegría ni contentamiento que no sea aguado con algún disgusto, ni tristeza ni trabajo que no tenga esperanza de algún remedio”. PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophia Secreta*, Edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 421-422.

<sup>46</sup> “*Quis cladem illius noctis, quis funera fando explicet aut possit lacrimis aequare labores?*” (¿Quién tendría palabras que expresaran el estrago y las muertes de aquella noche? ¿Quién lágrimas que igualaran a nuestros sufrimientos?). VIRGILIO, *Eneida*, Libro II, v. 360-362.

Más explícita se muestra la relación de exequias de la reina María Isabel de Braganza, cuyos funerales tuvieron lugar en febrero de 1819: “*Los Señores Capitulares se reunieron pavorosos en su Sala Consistorial, donde entre angustias y ansiedades oyeron leer, en trémula voz, el infausto pliego, cuya copia literal se suscribe... Un pavoroso silencio se apoderó de este Ilustre Senado al ver escrita en caracteres ciertos la muerte de su Soberana*”. Tras la lectura de este párrafo, resulta sencillo imaginar el sentimiento de desolación que quería transmitir el emblema dieciochesco.

Alcanzamos así el jeroglífico IX, en el que se representa “*la Muerte, lidiando con nuestra Reyna, la qual le quitaba una Corona de laurel de su funesta cabeza*”. El lema, “*Abstulit Coronam de capite*” (Me ha despojado de mi honor, y ha quitado la corona de mi frente), está tomado de Job, c. 19, v. 9. El epigrama abundaba en la composición:

*“Dudoso el triunfo se advierte / en contienda tan cruel, /  
Pues dividida la suerte, / logra el estrago la Muerte, /  
Pero la Reyna el laurel.”*

La disputa entre la Muerte y la reina se plasma gráficamente en el presente emblema, en el transcurso de la cual María Amalia de Sajonia logra arrebatarle una corona de laurel; la imagen, por tanto, no representa el triunfo de la muerte como pudiera parecer en primera instancia, sino el triunfo sobre la muerte. Nos encontramos por tanto ante lo que F. Revilla ha denominado las “frustraciones de la Muerte”, en las que pese a su poder no puede impedir que se alcancen determinados bienes, lo cual significa vencer a la muerte desde la misma muerte<sup>47</sup>.

Tampoco resulta casual que la reina arrebatase a la Muerte una corona de laurel, que ya desde la antigüedad latina se convirtió en símbolo de victoria, triunfo y premio, especialmente entre héroes militares, atletas y poetas. Autores como Ovidio, Horacio o Aulo Gelio consideraron la planta como símbolo de victoria. Durante la Edad Moderna fue consolidada esta vertiente simbólica de la planta, y así podemos comprobarlo en Pierio Valeriano o Cesare Ripa. El laurel fue empleado igualmente como atributo de la virtud, pues como significa Ripa, “*fuera de la virtud no existe cosa alguna que merezca premiarse*”. En la primera de sus empresas morales, Juan de Borja muestra, con el mote “*Meruisse satis*” (Basta merecerla), una corona de laurel atada con una cinta, y con ella plantea la gran lección moral que preside todo el libro: vivir virtuosamente sin importar el premio que se pueda conseguir, sino por el solo hecho de merecerlo. Eso sí, la recompensa no será ya de tipo terrenal, sino con vista a la inmortalidad<sup>48</sup>.

El jeroglífico X tenía como mote “*Primus dies dedit extremum*” (El primer día se rinde ante el último), tomado de las Tragedias de Séneca. En su cuerpo aparecía pintado “*un concurso de magestuosa pompa en festivas aclamaciones: a que se iba mezclando una comitiva lúgubre, que llevaba a la sepultura un Regio Cadáver. Y atendiendo a que aún no se ha proclamado nuestra Reyna en la Nueva España, quando ya la lloramos difunta, se puso esta Quintilla*”:

*“De la muerte viene a ser / Horóscopo, el de el vivir; /  
Con que no es fácil saber, / si es vivir aquel nacer, /*

<sup>47</sup> REVILLA, F., “Particularidades de la simbología funeraria dieciochesca: tres ejemplos representativos”, *Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial del Arte*, nº 3, 1983, p. 18.

<sup>48</sup> BORJA, J. DE, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680, primera parte, 2-3. Ed. facs. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981. GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, pp. 55-57.

*O un ensayo de el morir.”*

Muestra la *pictura* el contraste entre dos acontecimientos, uno de carácter alegre y festivo, como es la ceremonia de proclamación de un monarca, y otro triste y luctuoso, como es el entierro de un miembro de la familia real. La proclamación pública de Carlos III en Madrid, al estilo tradicional, había tenido lugar en la “plaza de la Pelota” el 11 de septiembre de 1759 cuando el alférez mayor del reino, Conde de Altamira, tremolando el estandarte sobre la multitud, voceó, en cuanto hubo cesado el redoble de tambores: “¡Castilla por el rey nuestro señor Carlos III!”; ceremonia simbólica repetida luego en la Plaza Mayor, en la de las Descalzas Reales y en la de la Villa<sup>49</sup>. También las distintas ciudades del reino, entre ellas Pamplona, alzaron el pendón para proclamar al nuevo rey, cuando éste todavía se encontraba en Nápoles y no había partido para España.

Pero, ¿cómo se desarrollaron los acontecimientos al otro lado del océano? El año 1759 nada dice en los anales de Nueva España. Hay que esperar a 1760 para encontrar aquí, con el lógico desfase cronológico impuesto por la distancia, la correspondencia de las novedades que afectan a la península, como las exequias por la muerte de Fernando VI y la proclamación de Carlos III. A los virreinos, presidencias y gobernaciones independientes de América y Filipinas, y también a las ciudades y villas, se les comunicó directamente por real cédula la proclamación y jura de Carlos III en 1760; en la disposición se hace presente que la celebración en el Nuevo Mundo se haría con los acostumbrados festejos y las tradicionales ceremonias. En el caso concreto de Nueva España, al que alude el jeroglífico, la ciudad de México festejó el 25 de junio de 1760 la proclamación de Carlos III y María Amalia de Sajonia, siendo virrey interino el marqués de Cagigal. Portó el pendón de la capital el regidor alférez real don Luis de Luyando, quien desde el “tablado” construido frente al Ayuntamiento, mostró la imagen de Carlos III y dio las voces de rigor para proclamar la jura. Siguiéron salvas, repique de campanas y una misa solemne previa a la cual se distribuyeron monedas de plata entre los asistentes. Por la noche se hizo una función de cohetes en la plaza, que estaba iluminada.

La ceremonia de proclamación se desarrolló con todo esplendor, exornándose con este motivo México con arcos triunfales a cargo de los distintos gremios y corporaciones. Despachó además el virrey órdenes a todos los lugares del reino con el fin de que se efectuase la misma ceremonia, de manera que diversas celebraciones tuvieron lugar durante los meses de junio y julio en Veracruz, Pachuca, Valladolid de Michoacán, Puebla y otras localidades<sup>50</sup>. Pero mientras “*todos en Nueva España se felicitaban por la subida al trono de Don Carlos*”, en la metrópoli se enterraba a María Amalia de Sajonia, fallecida en septiembre de 1760. De ahí el contraste propuesto por el jeroglífico pamplo-nés entre la alegría de unos y la tristeza de otros. Y de hecho, la noticia de la muerte de María Amalia de Sajonia no llegará a Nueva España hasta casi un año después, celebrándose sus exequias en la catedral mexicana los días 17 y 18 de julio de 1761<sup>51</sup> (Fig.11).

El jeroglífico XI y último era uno de los más complicados desde el punto de vista de la *pictura*, descrita de la siguiente manera: “*Pintóse una Asamblea de Cortesanos. Pintáronse después los cinco sentidos, manifestando la ocupación de cada uno. Pintóse entre volcanes la Gracitud, que buscando entre los cinco el más proporcionado a su necesidad, inclinaba el índice hacia los ojos con este Lema: “Haec nostri pars optima sensus”, (Ésta es la mejor parte de nuestro sentido)*”, frase tomada de Juvenal. En el epigrama figuraba un terceto:

<sup>49</sup> TAPIA OZCÁRIZ, E. DE, *Carlos III y su época*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 175.

<sup>50</sup> ANTOLÍN ESPINO, M. P., “El Virrey Marqués de Cruillas”, *Los Virreyes de Nueva España en el Reinado de Carlos III*, tomo I, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1967, pp. 1 y 7-9. TOVAR DE TERE-SA, G., “La ciudad imaginada. Arquitectura efímera y fiestas reales”, *Centro Histórico de la Ciudad de México*, Col. Artes de México, n° 1, México, 1993 (3ª ed.), pp. 37-38.

<sup>51</sup> *Llanto de la fama. Reales exequias de la serenísima señora D<sup>a</sup> María Amalia de Saxonia, Reyna de las Españas, celebradas en la Santa Iglesia Cathedral de la imperial corte mexicana, los días 17 y 18 de julio de 1761*. México, 1761.

*“Sólo el sentido que llora, / En sentir de el dolorido, /  
Tiene valor de un sentido.”*

Varios eran los elementos que se agrupaban en la *pictura* del jeroglífico. En primer lugar, una asamblea de cortesanos, quizás como imagen una vez más de los ciudadanos de Pamplona. A continuación, los cinco sentidos, cada uno con su actividad correspondiente<sup>52</sup>. Entre volcanes figura la Gracitudo; según Ripa, debía representarse como una mujer que lleva una cigüeña y una planta de habas o altramuces, quedando a su lado un elefante<sup>53</sup>. Desconocemos si el mentor pamplonés acompañó a la figura de alguno de los mencionados atributos, ya que la descripción tan sólo alude a la presencia de los volcanes que rodean la imagen alegórica; de esta manera, el fuego ardiente del volcán es asociado a la idea de generosidad y gratitud. No será ésta la única ocasión en la que se produzca tal identificación, pues también la generosidad de Carlos III hacia sus vasallos será comparada con el volcán ardiendo (Fig. 12). La Gracitudo señala con su dedo índice uno de los cinco sentidos, concretamente el de la vista, representado mediante los ojos, pues es el único capaz de manifestar el dolor a través del llanto. Se completa así el significado que quiere transmitir el emblema: los pamploneses se muestran agradecidos a la reina por todos sus desvelos y cuidados, y expresan su pesar por el fallecimiento de María Amalia mediante el llanto de sus ojos.

---

<sup>52</sup> Quizás el mentor pamplonés tuviese conocimiento de la obra del lego jesuita Lorenzo Ortiz *Ver, oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*, que conoció ediciones consecutivas en 1686 y 1687 en Lyon. A través de la misma el autor trataba de exhortar al buen uso de los sentidos, ya que son “puertas por donde se franquea el Alma, en esta cárcel del cuerpo”. Según Ortiz el ojo, símbolo de la vista, se convierte en adorno esencial del alma.

<sup>53</sup> RIPA, C., *Op. Cit.*, tomo II, p. 468.



Fig. 1. Catafalco de Mariana de Austria en la catedral de Pamplona (1696).



Fig. 2. Retrato de María Amalia de Sajonia. Palacio de Navarra.



Fig. 3. Jeroglífico de las exequias de Felipe V (1746). Ave Fénix (AMP).



Fig. 4. Jeroglífico de las exequias de Bárbara de Braganza (1758).  
Imagen del Silencio (AMP).



Fig. 5. Hendrik Goltzius. Empresa “Quis evadet?”

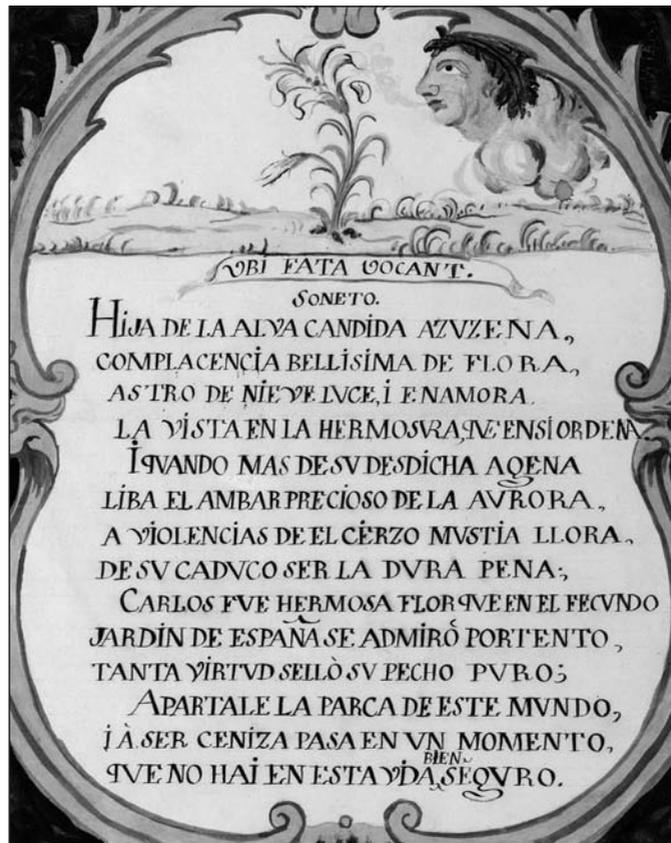


Fig. 6. Jeroglífico de las exequias de Carlos III (1789). Azucena deshojada (AMP).

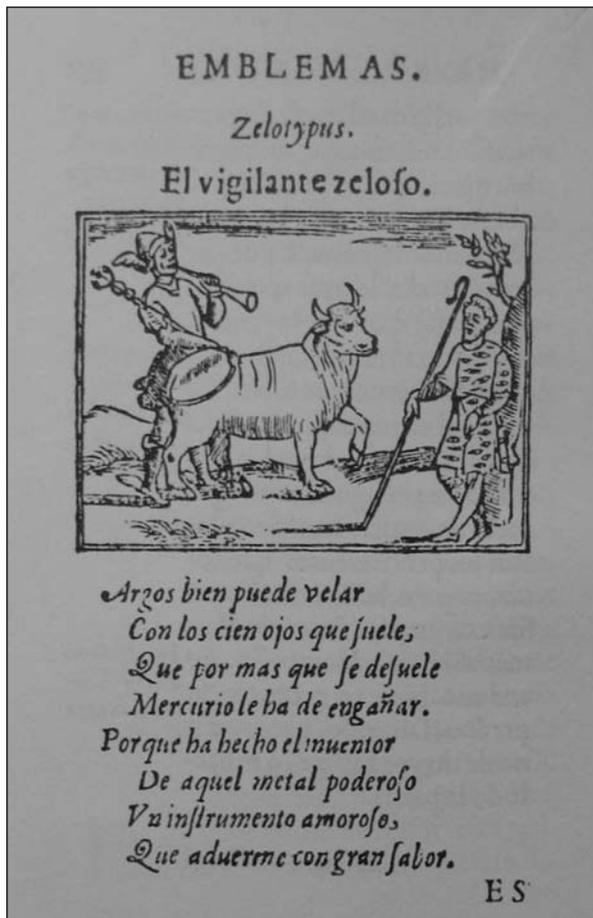


Fig. 7. Emblemas Moralizadas de Hernando de Soto. Imagen de Argos.

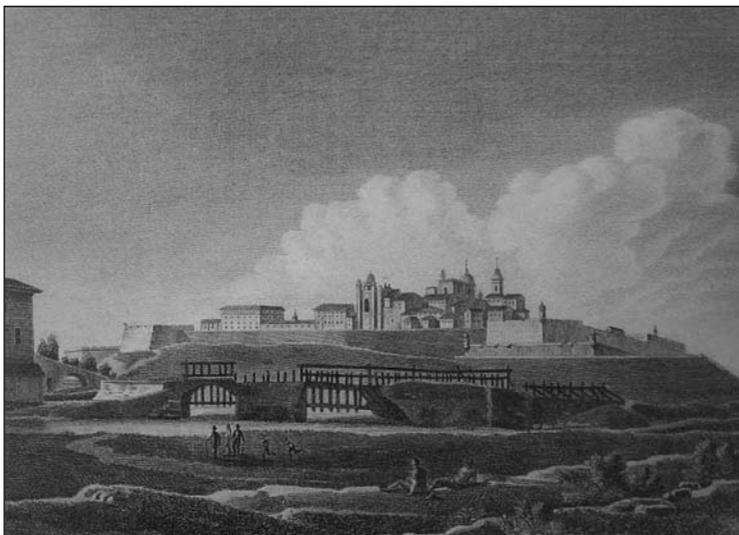


Fig. 8. Vista de las murallas de Pamplona. Grabado del siglo XIX.

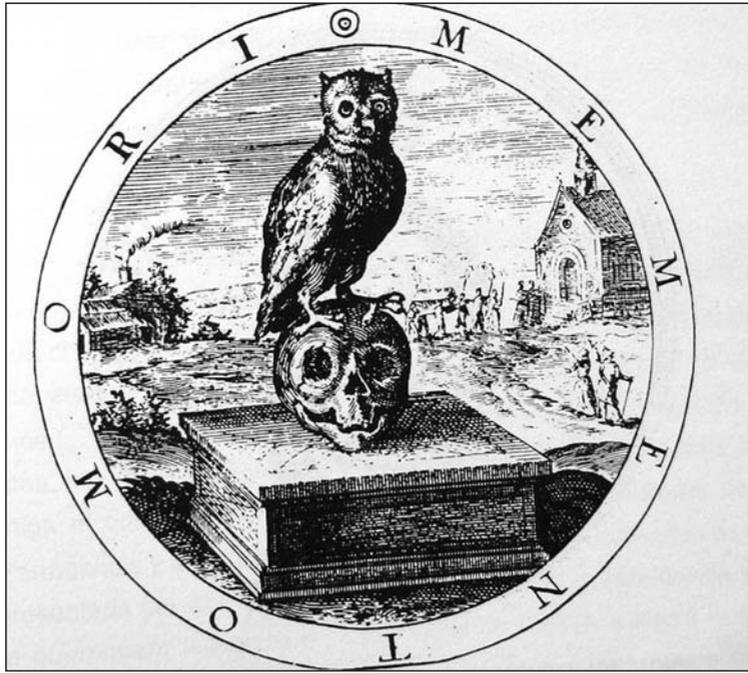


Fig. 9. Nucleus emblematum de Gabriel Rollenhagen. "Memento mori".

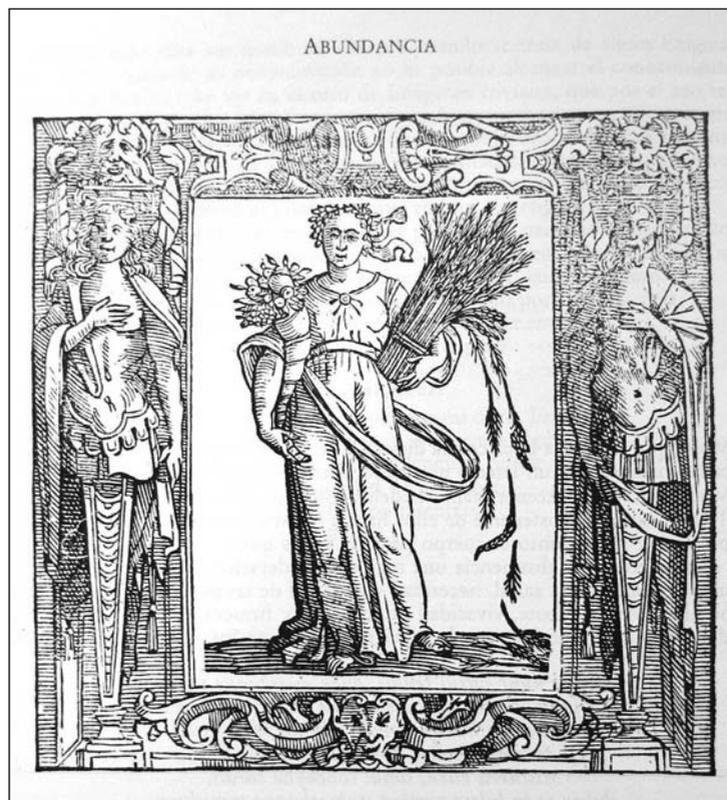


Fig. 10. Iconologia de Cesare Ripa. Imagen de la Abundancia.

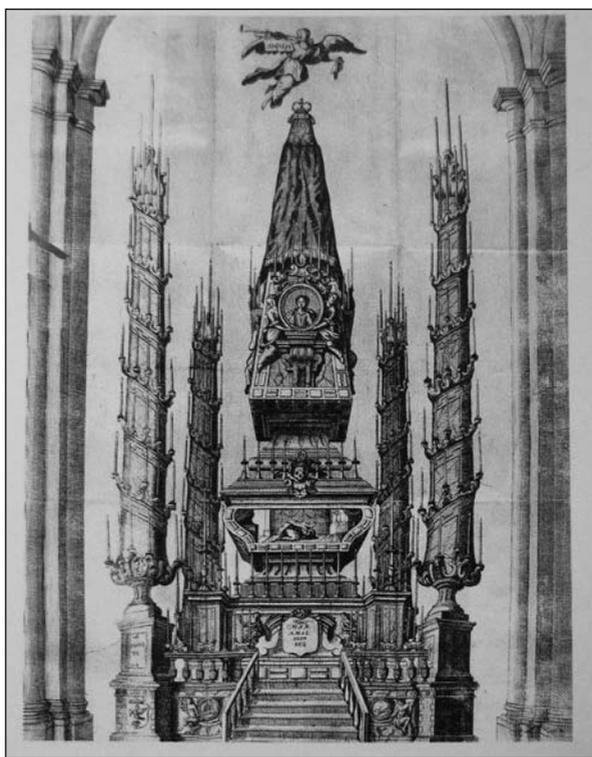


Fig. 11. Catafalco de María Amalia de Sajonia en la catedral de México (1761).



Fig. 12. Jeroglífico de las exequias de Carlos III (1789). Volcán (AMP).