

Alonso Cano y el arte efímero. Homenaje al artista granadino en el cuarto centenario de su nacimiento

DIEGO SUÁREZ QUEVEDO

Es ya un tópico el considerar a Alonso Cano (1601-1667), en palabras de Lázaro Díaz del Valle «pintor, escultor y arquitecto único en estas facultades»¹, un auténtico artista universal —y no por tal tópico, menos cierto— dentro del arte español del siglo XVII. Como constatando aún más la cuestión, trataremos aquí de su contribución al arte efímero que, entre otras cosas, demanda en cierto modo tal universalidad ya que se trata de manifestaciones que precisan y plantean la unificación de las artes, con base y anclaje en el dibujo, disciplina fundamental cultivada por el artista granadino.

Inciendiando en las ideas señaladas, Alonso Cano fue «pintor célebre, prospéctico, arquitecto y escultor insigne de nuestra edad», precisa de nuevo L. Díaz del Valle su estricto coetáneo². Continúa señalándonos que es «artífice general en todo lo tocante a estas profesiones y de tan grande espíritu que se iguala con todos los de la antigüedad y esto con aprobación de los de su arte, con sus muchas e insignes obras ha ganado eterna fama para los siglos futuros»³.

Asimismo, la citada fuente del siglo XVII, nos puntualiza que Cano «hizo el monumento que los religiosos descalzos franciscanos ponen en su convento de S. Gil las semanas santas donde es muy visitado de los artífices para su aprovechamiento»⁴; es decir, una estructura efímera de carácter religioso.

¹ L. Díaz del Valle, *Origen yllustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibuxo con un epílogo y nomenclatura de los más yllustres más insignes y más afamados profesores...*, 1656; se trata de una serie de notas biográficas, con referencias a determinadas obras, de algunos pintores del ámbito cortesano español, entre las cuales destaca la amplia atención concedida a Alonso Cano, en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, tomo II (Madrid, 1933), p. 333.

² Lázaro Díaz del Valle nació en León en 1606 y murió en Madrid en 1669.

³ L. Díaz del Valle, *op. cit.*, en F. Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, 2.ª ed. Madrid, 1991, p. 472.

⁴ *Ibid.*, p. 476.

Con esta obra del madrileño convento de San Gil, ha sido recientemente relacionado⁵ —y consecuentemente fechado c.1649— un dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid⁶ atribuido a Alonso Cano, que un tiempo se pensó que era un proyecto para tabernáculo de la catedral de Málaga (1661) y que posteriormente se supuso era el del arco triunfal de la madrileña puerta de Guadalajara, en la Entrada de Mariana de Austria de 1649.

La estructura arquitectónica se levanta sobre un zócalo con inscripción y no es practicable, o sea con paso efectivo bajo la misma, y por tanto no viable como arco triunfal, pero es que además nada concuerda con el citado Arco de la aludida Entrada, según luego puntualizaremos, tal como se describe en la crónica correspondiente. La iconografía, con varios serafines y la figura del Niño Jesús de remate del ático como *Salvator Mundi*, afirman su carácter religioso; con todo y desde otra óptica, la morfología de la composición arquitectónica y el propio dibujo abocetado, casi a mano alzada de Cano, sugieren que estamos ante un aparato efímero. Se trataría, por tanto, de un proyecto para una estructura efímera destinada a monumento de Jueves Santo y, entonces, la puerta central del dibujo sería el lugar destinado a contener el Santísimo. Las abocetadas figuras de los nichos laterales representarían acaso alegorías del Viejo y Nuevo Testamentos o de la Ley y de la Gracia.

En consecuencia este hermoso dibujo de Cano (Lámina 1), de datación genérica entre 1638 y 1652, sería de fecha c.1649, según hemos señalado, atendiendo a la cita, también reseñada, de L. Díaz del Valle, justamente a continuación de la aludida Entrada de 1649; ello si en efecto se trata del proyecto para el citado monumento de Jueves Santo, lo que parece muy verosímil, de San Gil de Madrid.

En cuanto a la autoría de Cano del proyecto que aquí nos ocupa, fue puesta en duda por Wethey, en gran medida, por lo abocetado del dibujo⁷ —lo que en sí no es razón suficiente—, tras resaltar y ponderar el carácter canesco, por su sentido clasicista y rotundidad del trazo, del proyecto para una fuente mural⁸ (Lámina 2), de 1640-1650; en el segundo cuerpo de este último y en el cuerpo del primero, los estípites son elementos novedosos y de libertad en el diseño; de las articulaciones de sus correspondientes alzados.

⁵ A. Rodríguez G. de Ceballos, «Alonso Cano y el Retablo», en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, 1999, pp. 267-268, e *Idem*: «En torno a Alonso Cano, arquitecto», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 32 (2001), p. 95.

⁶ B. 239. V. Tovar Martín, «Composición arquitectónica», n.º 64, en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1991, pp. 45-46. Z. Véliz, «Catálogo de dibujos»: «Composición arquitectónica», n.º 100, en *Alonso Cano. Dibujos*. Madrid, 2001, p. 212.

⁷ H. E. Wethey, *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, p. 96.

⁸ *Ibid.*, p. 95. Z. Véliz, «Proyecto para una fuente mural», n.º 97, en *Alonso Cano. Dibujos, op. cit.*, 2001, p. 209.



Lámina I: Alonso Cano: *Composición arquitectónica*. Biblioteca Nacional (Madrid).

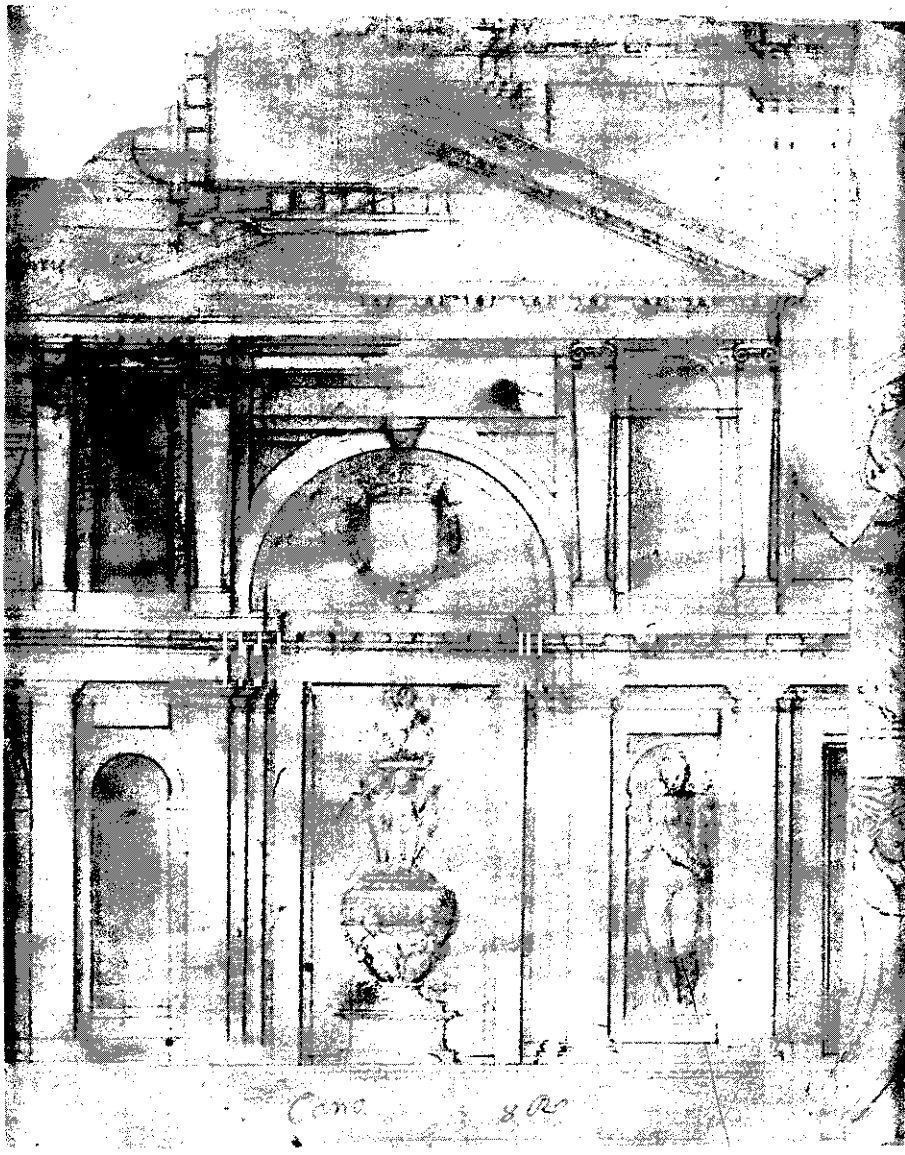


Lámina 2: Alonso Cano: *Proyecto para fuente mural*. Colección particular.

Con una serie de juicios encomiásticos, es de nuevo L. Díaz del Valle, seguido luego por Palomino⁹, quien asocia al artista granadino con la entrada de Mariana de Austria en Madrid. Afirma que fue «famoso e incomparable artífice el Licenciado Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto con quien queda corta toda alabanza según sus excelentes y generales partes en las honrosísimas facultades de su profesión...»

Respecto a la disciplina arquitectónica, en concreto, comenta que «salió tan aventajado en la arquitectura que ha dado luz a los artífices de estos tiempos, para que la sepan ornar como se conoce en los nuevos templos que en esta villa de Madrid corte de S.M.C. se han fabricado»¹⁰. Resulta tremendamente significativo y certero el énfasis puesto en el *saber ornar* las estructuras arquitectónicas —retablos fundamentalmente, pero no sólo ya que como colofón de su trayectoria, y en este sentido también, está la fachada de la catedral de Granada—, pues es precisamente una de las aportaciones claves de Cano su uso, sentido e insistencia en elementos y motivos ornamentales como tarjas, macollas, placas recortadas, guirnaldas, mascarones, etc., plásticamente concebidos y dispuestos con pleno sentido barroco.

A continuación viene la cita expresa que señalábamos: «Hizo de esta profesión [arquitectura] el arco triunfal que tocó a los mercaderes en la puerta de Guadalajara en la entrada y suntuoso recibimiento de la serenísima S.N.D^a. María de Austria segunda consorte del Rey N.S. de las Españas D. Felipe IV obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los demás artífices porque se apartó de la manera que hasta estos tiempos [se] habían seguido [a] los de la antigüedad»¹¹.

Es posible que fuera Alonso Cano el tracista general de todas las estructuras efímeras levantadas para esta Entrada; en este caso extraña, no obstante, que su incondicional admirador L. Díaz del Valle sólo reseñe el arco de la madrileña puerta de Guadalajara. Los elementos claves del programa fueron cuatro arcos que, con referencias a Felipe IV, la nueva reina y la monarquía hispana, estaban dedicados a las cuatro partes del mundo asociadas a los cuatro elementos clásicos: Europa-Aire, Asia-Tierra, Africa-Fuego y América-Agua¹², que quedaban complementados mediante otras estructuras que jalonaron el recorrido desde el Buen Retiro hasta el alcázar madrileño.

Hasta donde sabemos, estos cuatro arcos principales eran más importantes por su significación y de programa que novedosos por su arquitectura, convencional al

⁹ La *biografía* por excelencia de Alonso Cano, en: *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco y laureado*, tomo III, Ed. Aguilar, Madrid, 1988, pp. 343-359. Las referencias de L. Díaz del Valle señaladas, son incluidas aquí por Palomino como citas textuales.

¹⁰ L. Díaz del Valle, *op. cit.*, en F. Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 476.

¹¹ *Ibid.*

¹² Al respecto, ver: D. Suárez Quevedo, «Madrid-institución monárquica cara al contexto hispano en 1650: el testimonio del cronista real Pellicer de Tovar», en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid, 1994, tomo II, pp. 1477-2000.

efecto. Quizá éstos haya que asociarlos a trazas de José de Villarreal, entonces maestro mayor de las obras de la villa de Madrid, quien en efecto dio las condiciones precisas por encargo de su ayuntamiento, y el resto de las estructuras sí puedan relacionarse con trazas de Cano, como comentaremos. El ejecutor arquitectónico fue Pedro de la Torre y las pinturas corrieron a cargo de los pinceles de Francisco Rizi¹³.

Procedente de El Escorial, Mariana de Austria, en compañía del rey Felipe IV y de su hija la infanta María Teresa, llegó a Madrid por vez primera el 4 de noviembre de 1649; su entrada oficial en la capital del reino tuvo lugar el 15 del mismo mes y año. Desde meses antes se venía preparando todo al respecto, bajo la supervisión de don Lorenzo Ramírez de Prado, mentor de todo el programa de esta Entrada¹⁴, nombrado *superintendente y protector de todos sus aparatos, que pensó, discurrió y dispuso sus ejecuciones*¹⁵. Ramírez de Prado contó al efecto con la directa colaboración del erudito abogado Juan Alonso Calderón, estudioso de emblemática y genealogista de la Casa de Austria¹⁶.

Reflexionaremos a continuación sobre los aspectos, elementos y estructuras de esta Entrada relacionables con Alonso Cano, además del citado arco de la puerta de Guadalajara.

Para suplir la falta de una portada noble en el recinto del Buen Retiro, se decide construir una efímera *sobre pedestales de piedra berroqueña*; se situaba algo más al Norte de la fuente del Olivo en el Prado Viejo de San Jerónimo, haciendo frente aproximadamente a la actual Carrera de San Jerónimo —*a la más ajustada derechura del camino* a seguir, se dice—, y hacia el primero de los cuatro arcos principales dedicado a Europa-Aire, donde la nueva soberana sería recibida *con el palio*¹⁷.

Se trataba de una portada con dos caras —*a dos faces*, se puntualiza— o fachadas interior y exterior, *con seis columnas* de fustes estriados en *verde y oro*; las respectivas cornisas, externa e interna, quedaban *orladas de Castillos y de Leones*. A ambos lados del paso efectivo, estas columnas articulaban los alzados de sendos *muros*, que eran visibles en las correspondientes *entrecalles*. Como apropiadas a una portada de recinto, se reseña que eran *columnas de labor dórica compuesta y*

¹³ C. Sáenz de Miera Santos, «Entrada triunfal de la reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXIII (1986), p. 168.

¹⁴ D. Suárez Quevedo, *op. cit.*, pp. 1484-1486 y Doc. IV, p. 1499.

¹⁵ Apéndice documental, I. En adelante, denominaremos a la anónima crónica de esta Entrada, por brevedad y comodidad, simplemente Noticia; título completo de esta publicación y demás referencias bibliográficas en el citado apéndice documental.

¹⁶ T. Chaves Montoya, «La entrada de Mariana de Austria en 1649», en *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria, 1492-1700*. Madrid, 1992, p. 75. La obra básica de Juan Alonso Calderón, «Imperio de la Monarquía de España en las cuatro partes del Mundo, defensa de sus derechos, precedencia y soberanía entre las demás del Orbe», iniciada en 1644, se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional (Madrid), Sig. Ms. 984-85.

¹⁷ Apéndice documental, II.

*correspondientes seguían pilastras*¹⁸. Así expresado, pensamos que sería una solución parecida a la de articulación vertical del cuerpo inferior del citado dibujo de Cano para una fuente mural (Lámina 2); en éste tres pilastras dóricas escalonadas, en la portada del Buen Retiro medias columnas y una o dos traspilastras, todas de orden dórico. La potencia y plasticidad de tales soportes sería grande y quedarían plenamente destacados en toda la estructura arquitectónica.

Atravesando la portada descrita, el regio cortejo hallaba inmediatamente en su recorrido el Monte Parnaso, primera de las estructuras efímeras levantadas para esta Entrada, situado *a la mano izquierda* de la citada portada, enfrente de la Torrecilla de la Música y *sobre la Fuente que llaman del Olivo*¹⁹, siempre en el Prado Viejo de San Jerónimo.

Dicha fuente, real, quedaba dispuesta *por centro en la línea anterior*, entre *riscos guarnecidos de conchas, caracolas y corales* que conformaban *una gruta*; es decir, siguiendo la tradición manierista al efecto, por ejemplo de propuestas de Jacopo Zucchi²⁰ y, en el sentido de dialéctica de estructuras real y efímera, significativo precedente del decorado en forma de fuente de Teodoro de Ardemans, de 1700, para la entrada en Madrid de Felipe V, cuyo proyecto se conserva en la Biblioteca Nacional (Madrid)²¹.

Desde la anterior estructura como base, se elevaban las dos míticas cumbres del Monte Parnaso, con *riscos coloridos y perspectivamente planteados, con variedad de hierbas y flores, supliendo con las imitadas las que el tiempo no concedía naturales*²².

Una de las cumbres de este Parnaso, estaba presidida por una escultura de un Hércules-Sol *vestido a lo romano*, en clara referencia al mítico origen hercúleo de la monarquía hispana, con la clava y la piel de león a sus pies, en su condición de *guarda de las musas*²³.

En la segunda cumbre un Pegaso, *dos veces mayor que el natural*, hacía brotar, a golpe de pezuña, la mítica fuente Hipocrene, *que se desataba como un arroyo fingido que, por las quiebras de los riscos, bajaba a incorporarse con la fuente del Olivo*, y vertiendo finalmente *en un estanque labrado a lo mosaico, chineado de colores, con diversos lazos y fajas de pequeñas conchas*²⁴.

Salvo el Hércules-Sol, el planteamiento hasta aquí descrito evoca, cuando menos, a la portada del *Parnaso español* de Francisco de Quevedo (Lámina 3), edi-

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Apéndice documental, III. a.

²⁰ Por ejemplo, como la del dibujo, copia de Zucchi, de la Biblioteca Nacional (Madrid), B. 8803; D. Rodríguez Ruiz, «Proyecto de fuente», n.º 125, en *Dibujos de arquitectura y ornamentación...*, op. cit., 1991, pp. 100-101.

²¹ 14-45, n.º 62. V. Tovar Martín, «Decorado en forma de fuente», n.º 63, en *Dibujos de arquitectura y ornamentación...*, op. cit., 1991, pp. 44-45.

²² Apéndice documental, III. a.

²³ Apéndice documental, III. b.

²⁴ Apéndice documental, III. c.



Lámina 3: Juan de Noorth; portada de *El Parnaso español*. Real Academia Española (Madrid).

tado en Madrid en 1648, que es un grabado de Juan de Noorth sobre un dibujo de Alonso Cano²⁵.

En el grabado señalado se nos presenta, en un paisaje al pie de las cumbres del Parnaso, a Quevedo que, rindiendo pleitesía a las nueve musas, es coronado por Apolo; en un nivel más bajo, el retrato del poeta madrileño, según el modelo velazqueño, en un medallón sostenido por un sátiro. El caballo Pegaso, símbolo de la fama, es claramente visible sobre la cumbre correspondiente. Se contraponen, pues, imagen alegórica del poeta junto a Apolo, y ambos con líras a sus pies, y retrato fidedigno del literato; por su parte, y en consonancia con el título de la obra, se nos efigian unas musas castellanas. Todo es invención del editor y amigo de Quevedo José Antonio González de Salas que, en esta edición póstuma —el poeta había muerto en 1645—, Alonso Cano traduce a imágenes.

En el Parnaso de la Entrada que nos ocupa, se situaron al pie de ambas cumbres las esculturas de nueve poetas españoles antiguos y modernos. *Tres del tiempo de los romanos: Séneca, Lucano y Marcial, con togas y túnicas blancas, sembradas de flores de nácar y oro y, en los hombros izquierdos, aquellas fíbulas antiguas, ornamentos ecuestres tan conocidos como las medias lunas de plata por lazos en los zapatos*; se entiende, pues, que se trataba de estatuas de togados de cuerpo entero. *Tres de la anciana edad nuestra: Juan de Mena, Garcilaso de la Vega y, el portugués entonces hispano, Luis de Camoens, y tres de la más cercana [edad] a los que hoy [entonces] viven: Lope de Vega, don Luis de Góngora y don Francisco de Quevedo con los hábitos eclesiásticos y militares que tenían*; ningún dato en éstos que indique que se trataba de figuras de cuerpo entero. Y todos *en parecidos retratos que, de sus originales, se copiaron*²⁶; cabe, por tanto, pensar, también, en el retrato de Velázquez para Góngora.

Teniendo presente el testimonio del cronista real Pellicer de Tovar, que señala que en esta estructura *estos nueve se miraban allí coronadas las sienas de laureles*²⁷, y según lo dicho, podríamos relacionar las esculturas de Garcilaso o Camoens, ambos poetas y soldados, con el dibujo de Cano del Museo del Prado (Madrid) que muestra, en un hemicycle arquitectónico, la coronación de un poeta-soldado, representado por su busto²⁸; dibujo no fechado que entonces sería de c.1649 (Lámina 4).

En el efímero Parnaso que aquí analizamos, y en una dimensión totalmente teatral, las nueve musas se presentaban al vivo, o sea nueve doncellas ataviadas *como ninfas tocadas y vestidas ricamente*²⁹, que se relacionaban con los citados poetas según las parejas siguientes: Séneca-Melpómene; Lucano-Calíope; Marcial-Polim-

²⁵ Al respecto, ver: J. M. Matilla, «Alonso Cano y el Grabado», en *Alonso Cano. Dibujos, op. cit.*, 2001, pp. 85-87.

²⁶ Apéndice documental, III. d.

²⁷ D. Suárez Quevedo, *op. cit.*, p. 1488.

²⁸ D.78. Z. Véliz, «Coronación de un poeta-soldado», n.º 71, en *Alonso Cano. Dibujos, op. cit.*, 2001, p. 183.

²⁹ Apéndice documental, III. e.



Lámina 4: Alonso Cano: *Coronación de un poeta-soldado*. Museo del Prado (Madrid).

nia; Mena-Urania; Garcilaso-Euterpe; Camoens-Erato; Lope de Vega-Terpsícore; Góngora-Clío y Quevedo-Thalía³⁰.

Al menos en atavíos, vestimentas y símbolos parlantes, como modelos, referencias o a tener en cuenta, respecto a seis de estas musas, habría que aludir a las seis incluidas en la citada edición de la obra del *Parnaso* quevedesco de 1648, todas realizadas según dibujos de Alonso Cano (Láminas 5, 6, 7, 8, 9 y 10): Melpómene en estampa de Juan de Noorth; Clío, Polimnia, Erato y Thalía de Hermann Pannels y Terpsícore del propio Cano³¹.

Al paso del real cortejo de la nueva reina, estas musas, ya como un auténtico coro español —se precisa—, cantaban las estrofas a ellas asignadas de cada uno de sus correspondientes poetas, al acompañamiento oportuno de instrumentos musicales. Todo presidido por *Apolo que, entre las dos montañas, descansaba sobre el plectro, con su corona de siete rayos*, en clara alusión a la inspiración poética y su irradiación, y —también se indica— *vestido de cambiantes de nácar y oro*³². Entendiendo esto último como referido a la clámide sobre sus hombros, la relación ha de hacerse con el dibujo canesco de Apolo, de c. 1649, de la Biblioteca Nacional (Madrid), aunque también atribuido al discípulo del artista granadino Sebastián Herrera Barnuevo (Lámina 11)³³.

Desde el comentado Parnaso hasta el arco de Europa, *dexando a mano derecha*, o sea al Norte, *la Carrera de Alamos que, por aquella parte servía de bastante ornato, se corrió a la izquierda*, es decir al Sur, *atajando las ruinas del camino de Atocha, una hermosa perspectiva de galerías, palacios y jardines*. Sus dimensiones aproximadas fueron de unos 78 metros de largo por 7 metros de alto, más un cuerpo de balaustres de remate de 1,5 metros de altura. *Dividióse en cuatro fachadas resaltadas de una misma traza, fingiendo haber habitación cerrada en ellas*³⁴.

*La causa de estas divisiones, fue la dificultad que halló el artífice al ejecutarla [la perspectiva] en tan grande superficie, que por la corta distancia a que se miraba que, no pudiendo gobernarla de [desde] un solo punto, puso siete a otras tantas estaciones, y con tal destreza las unió, que no implicaron a lo que la Naturaleza enseña ni al Arte que la imita, quedando la vista dos veces engañada, en la representación de los objetos y en el artificio que tan distintos aspectos reducía en uno; sin tal pericia no hubiera sido posible la concreción de esta perspectiva, por ser tanta su longitud y altura*³⁵.

Tan complicada disposición perspectivica, audazmente resuelta mediante estructuras y elementos arquitectónicos, parece reclamar la autoría del *prospéctico* —

³⁰ Apéndice documental, III. f.

³¹ J. M. Matilla, *op. cit.*, pp. 88-90. Respecto a las tres musas restantes, no ha lugar aquí, pues fueron incluidas en un segundo volumen de poesías de Quevedo que vio la luz en Madrid en 1670.

³² Apéndice documental, III. g.

³³ B. 234. Z. Véliz, «Triunfo de Apolo», n.º 81, en *Alonso Cano. Dibujos, op. cit.*, 2001, p. 193.

³⁴ Noticia, p. 13.

³⁵ *Ibid.*



Lámina 5: Juan de Noorth: *Melpómene*. Real Academia Española (Madrid).



Lámina 6: Hermann Pannels: *Clío*. Real Academia Española (Madrid).



Lámina 7: Hermann Pannels: Polimnia. Real Academia Española (Madrid).

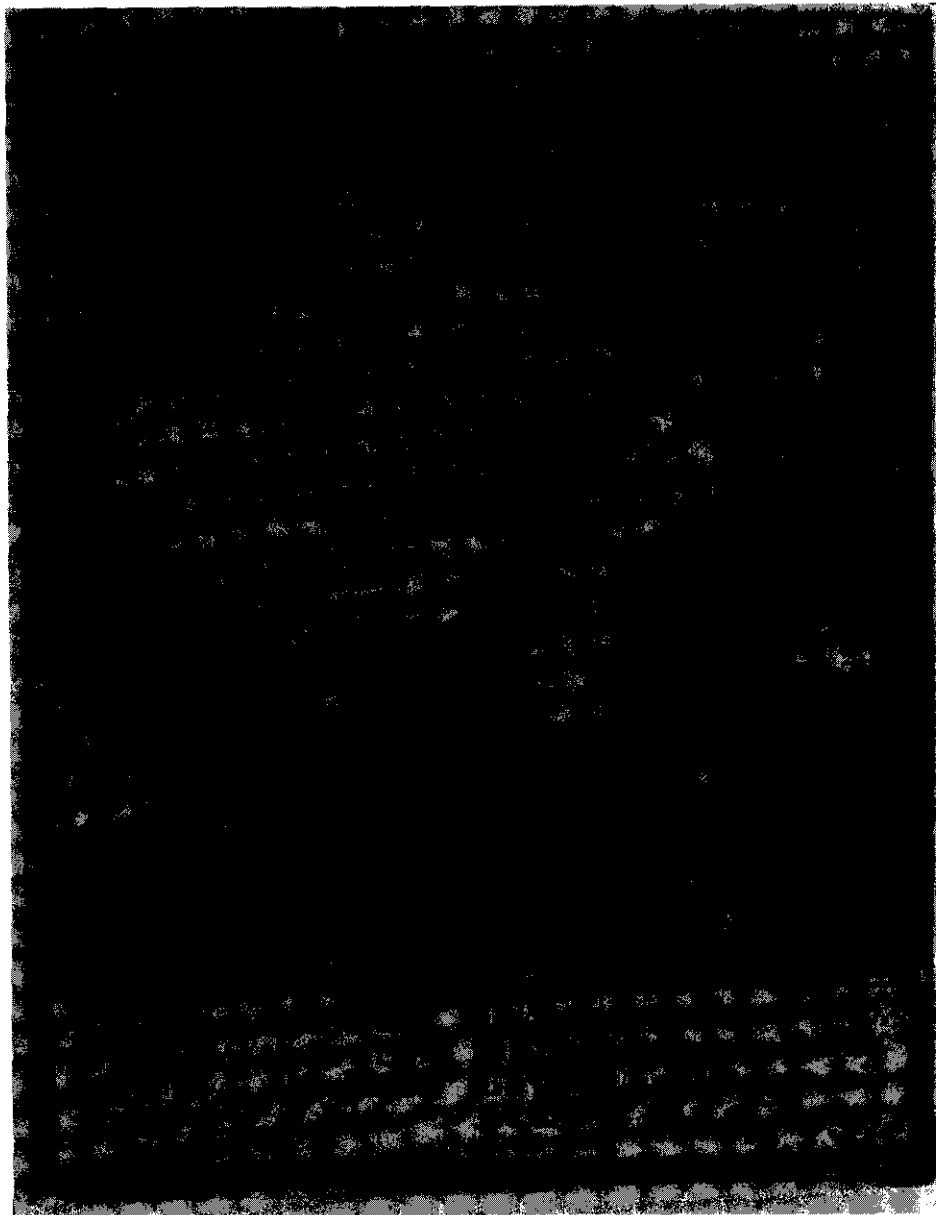


Lámina 8: Hermann Pannels: *Erato*. Real Academia Española (Madrid).



Lámina 9: Hermann Pannels: *Thalia*. Real Academia Española (Madrid).

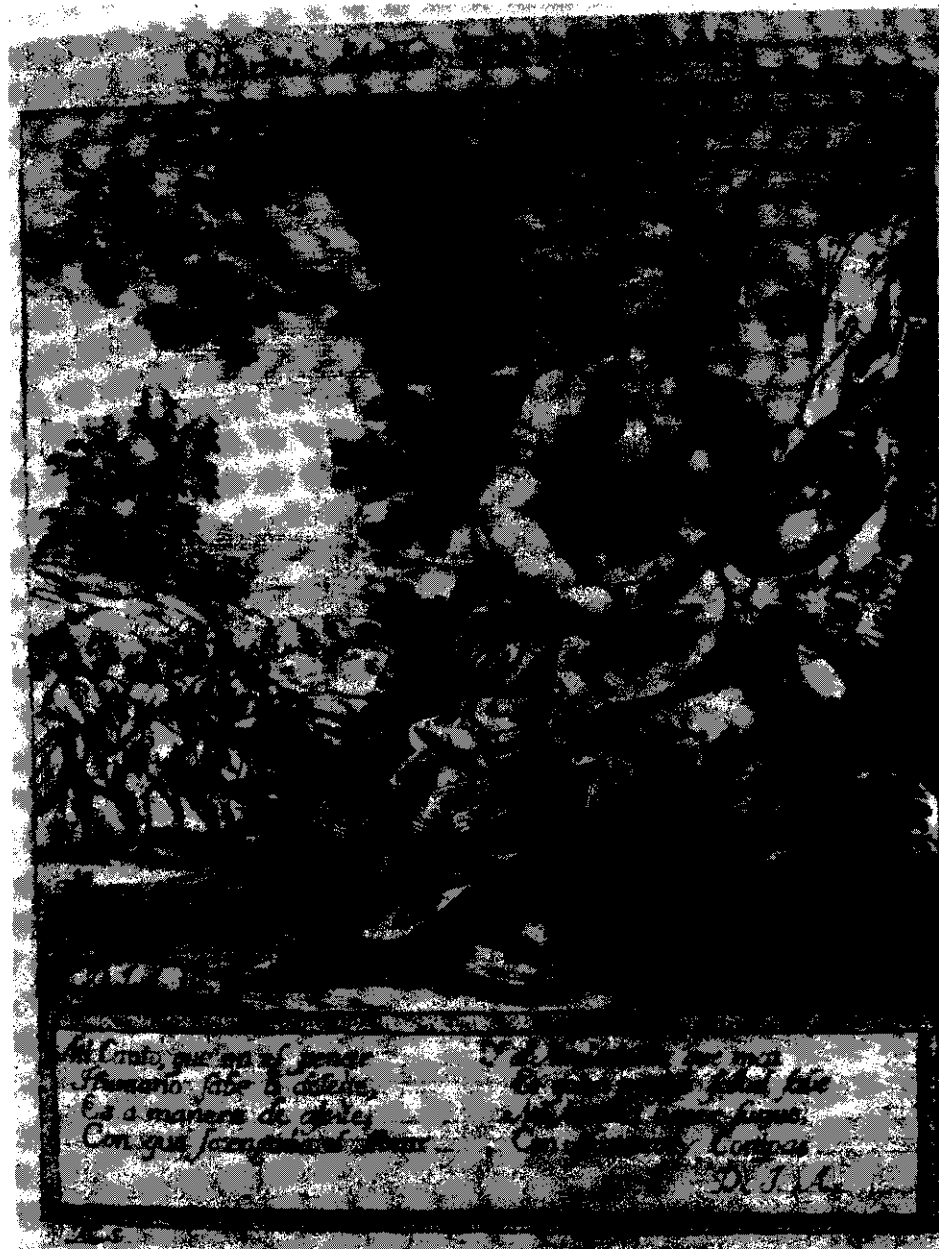


Lámina 10: Alonso Cano: *Terpsícore*. Real Academia Española (Madrid).

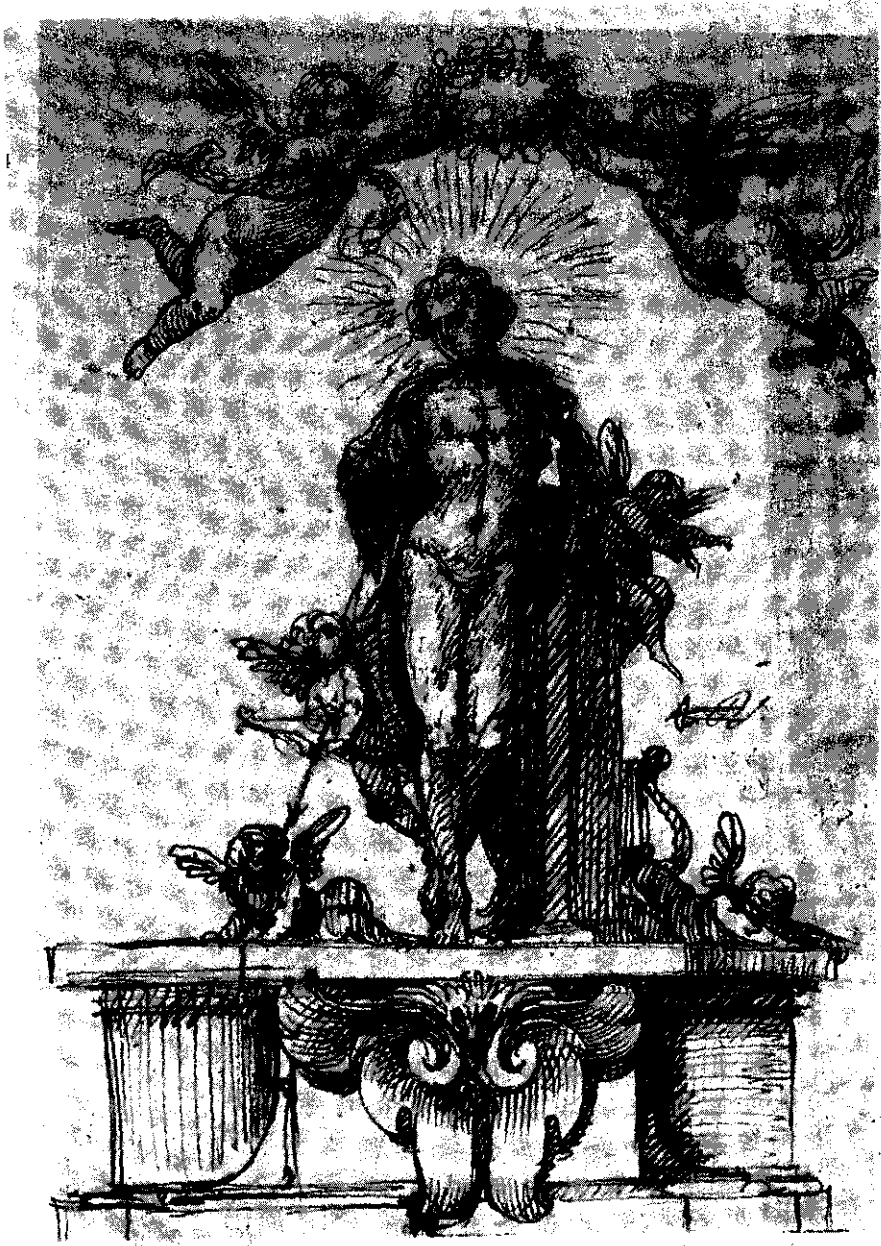


Lámina II: *Triunfo de Apolo*. Biblioteca Nacional (Madrid).

según calificativo de L. Díaz del Valle— por excelencia del momento: Alonso Cano.

Atribuible a Cano podría ser, asimismo por su envergadura y disposición, *una galería de arquitectura dórica con la genealogía de los reyes de Castilla y emperadores de Alemania*, que quedó conformada en la embocadura de la calle Mayor desde la Puerta del Sol, y en los aproximadamente 50 metros de largo que tuvo *el mirador de San Felipe [el Real]* ³⁶.

Su nicho principal y central lo ocupaban sendas esculturas de Felipe IV y Mariana de Austria y, *desde estas dos estatuas iban por una y otra banda sus dos genealogías, ocupando los ocho nichos ocho bultos dorados, interrumpidos con los lienzos de pinturas, que eran los que significaban sus empresas* ³⁷.

Para la presumible escultura de Isabel la Católica, en la correspondiente genealogía hispana, pudiera acaso corresponder el dibujo de Alonso Cano del Museo del Prado (Madrid), que representa a la reina sedente ³⁸ (Lámina 12); se trata de un esbozo a lápiz negro o grafito, con la fecha de c.1640 que, de ser cierta esta hipótesis, habría que adelantar a c.1649.

EL ARCO TRIUNFAL DE LA PUERTA DE GUADALAJARA

Como hemos comentado, fue ésta la estructura de la Entrada que aquí tratamos, ya coetáneamente atribuida a Alonso Cano y ampliamente valorada y elogiada por su carácter novedoso: *obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura*.

Todos los demás aparatos de este evento celebrativo, dependían del ayuntamiento de la Villa —*eran continuado asunto de Madrid*, se dice— y éste, en cambio, fue iniciativa *de los mercaderes de las sedas* que, en la Puerta de Guadalajara —*en la Puerta y a sus puertas*, se precisa— dedicándolo *a su nueva reina y señora; fue forzoso* —se reseña— *que, atendiendo a su afecto, se les concediese interrumpir la ordenanza que los demás traían*. En su recorrido por la calle Mayor, la regia comitiva divisaba ya este Arco, tras contemplar y disfrutar de los adornos de la acera de los peleteros ³⁹.

Tal excepcionalidad podría indicar, como ya hemos insinuado, que, de todas las estructuras de esta Entrada, únicamente este Arco correspondiera a Cano y el resto de aparatos a otros artífices y que, debido a ello, sólo a éste haga referencia L. Díaz del Valle.

³⁶ *Ibid.*, p. 66.

³⁷ *Ibid.*, pp. 67-68.

³⁸ D. 6358. Z. Véliz, «Isabel la Católica», n.º 80, en *Alonso Cano. Dibujos, op. cit.*, 2001, p. 192. Dibujo, por otra parte y acaso con más probabilidad, asociable a figuraciones de Cano para el alcázar madrileño.

³⁹ Apéndice documental, IV. a.



Lámina 12: *Isabel la Católica*. Museo Nacional del Prado (Madrid).

Se trataba de un arco de dos caras y con paso efectivo bajo el mismo; de hecho se atendió mucho al interior del mismo cuidando su aspecto y decoración. Sobre dos puertas laterales internas —imaginamos que abiertas, para proporcionar luz a este interior—, y para ser vistos por el cortejo tras atravesar su medio punto de acceso, fueron dispuestos sendos jeroglíficos que incidían en el afecto y veneración a su nueva soberana, por parte del madrileño gremio de mercaderes de la seda⁴⁰.

Podemos conjeturar que las cartelas continentes de estos jeroglíficos, fueran semejantes a las de algún dibujo de la Biblioteca Nacional (Madrid), atribuidos a Alonso Cano y contenidos en el Album de Antonio García Reinoso⁴¹. La curvatura de la superficie a contener los caracteres epigráficos, en un caso, y en todas las carnosas *hojas canescas*, sobre todo, serían datos reclamantes y definitivos de la ornamentación, asegurando su carácter novedoso.

Mediante un escudo real de dos caras como clave, dispuesto entre celajes donde un resplandor propiciaba y resaltaba el correspondiente mote, se conformaba la decoración de la bóveda del Arco, en la que se situaban asimismo *cogollos de estofado de plata, con algunos fajeados de jaspe de colores*⁴². Podemos imaginar, así, la suntuosidad y riqueza de la superficie interna de esta bóveda, con toda la potencia del arte efímero, máxime si los mencionados cogollos quedaban configurados mediante yemas y las citadas *hojas canescas*.

El aparejo del Arco propiamente dicho se realizó de jaspes, *repartidos con aseó y variedad ya de lo verde, ya de lo azul y ya de lo rojo, abrazando siempre su unión el mármol blanco en los extremos*⁴³. Es decir, con las imitaciones a estos materiales nobles, la suntuosidad externa se correspondía con la interna comentada.

Sobre pedestales de jaspe verde, las jambas del Arco quedaban articuladas por *cuatro columnas del orden compuesto, con alguna extravagancia* —comenta el anónimo cronista—; por tanto, y creemos que con un sentido positivo, ya se señala en su momento lo novedoso del quehacer de Cano aquí, desde el punto de vista del uso y la sintaxis de los elementos arquitectónicos: eran *sus capiteles de hojas sobre-puestas (sic) de mármol blanco en el mismo jaspe; éstas sustentaban una cornisa arquivada que servía de imposta al arco y puerta principal*⁴⁴. Se reduce, pues, el entablamento a una simple cornisa, para potenciar así los elementos del ático que reseñaremos.

⁴⁰ Apéndice documental, IV. b.

⁴¹ Bien el AB 878 b (Lámina 13). D. Rodríguez Ruiz, «Cartela decorativa», GR 5, c.1650, en *Dibujos de arquitectura y ornamentación...*, op. cit., 1991, p. 326; Z. Véliz, «Cartela decorativa», n.º 99, c.1635, en *Alonso Cano. Dibujos*, op. cit., p. 211. O bien AB 880 (Lámina 14). D. Rodríguez Ruiz, «Cartelas sostenidas por ángeles», GR 6, c.1642-1645, en *Ibid.*, pp. 326-327; Z. Véliz, «Dos cartelas sostenidas por ángeles», n.º 101, en *Ibid.*, p. 213. Respecto al pintor cordobés Antonio García Reinoso, ver: A. Palomino, op. cit., pp. 359-361.

⁴² Apéndice documental, IV. c.

⁴³ Apéndice documental, IV. d.

⁴⁴ *Ibid.*

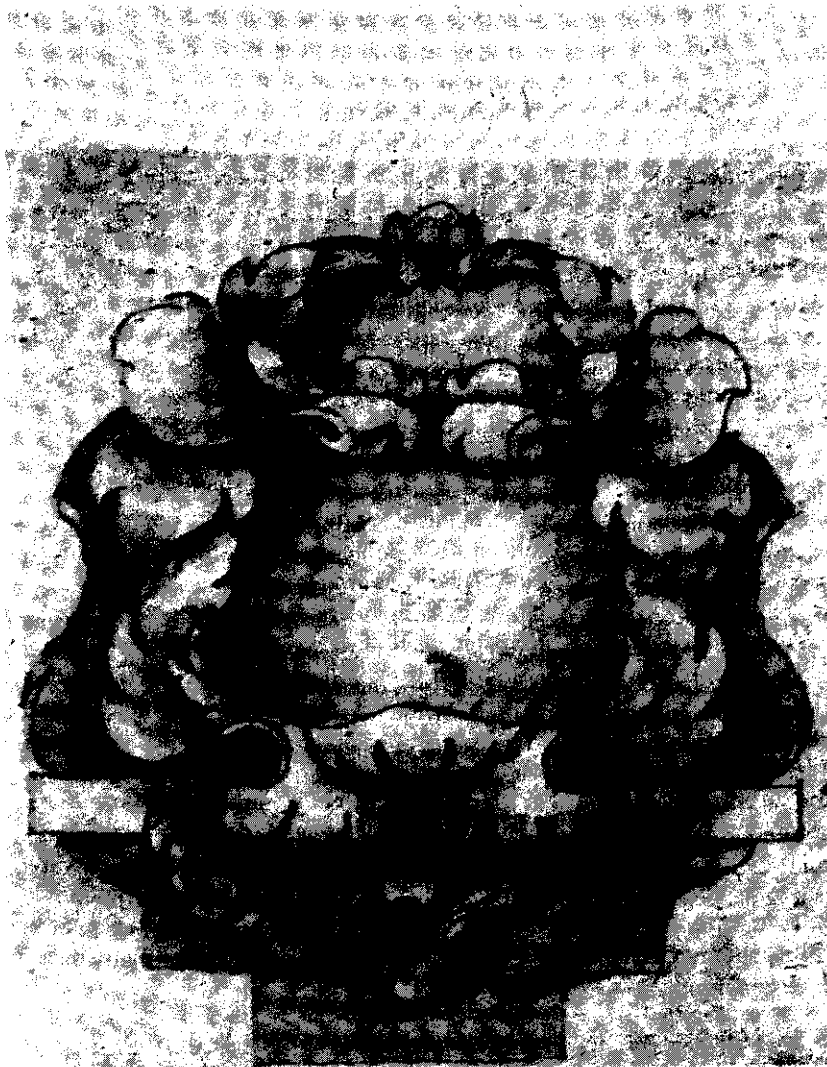


Lámina 13: Alonso Cano: *Cartela decorativa*. Biblioteca Nacional (Madrid).

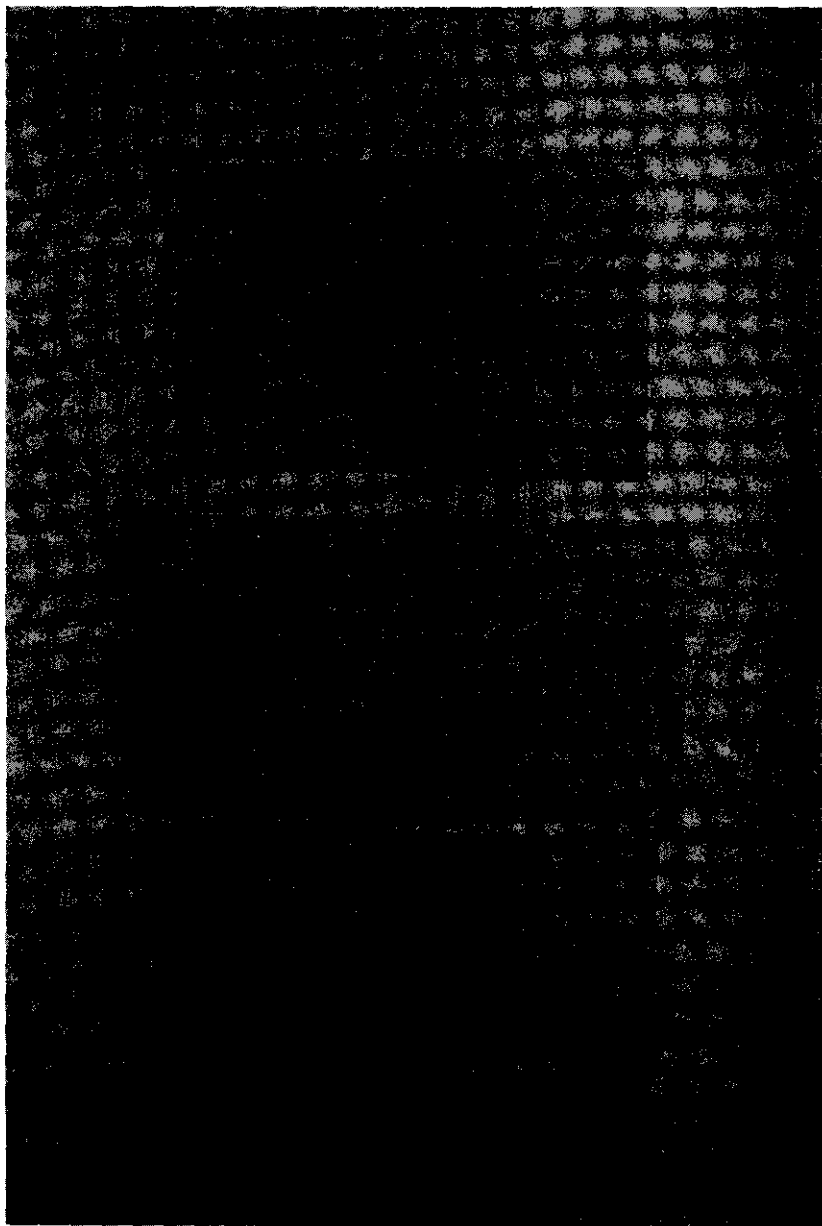


Lámina 14: Alonso Cano: *Dos cartelas y un modillón sostenidos por ángeles.*
Biblioteca Nacional (Madrid).

Cada una de las jambas del Arco, arrimaba a un *murallón que a cada una le pertenecía de cuatro que estaban repartidos en los cuatro ángulos*⁴⁵. Entendemos que se trata de cuatro muretes imitando piedra que, por las medidas aducidas, eran sensiblemente más bajos que el arco propiamente dicho, y que complementaban, con acusado contraste de materiales también, la estructura general; ésta se conformaba, así, como una suerte de arco quadrifrons, siendo sus caras laterales los resaltes de estos murallones y, en medio, sendos retranqueamientos con puertas, que serían las aludidas del interior del Arco.

Cada uno de estos murallones tenía *por cabeza un mascarón de mármol blanco y un tablero de lo mismo, que les servía de frente*; se colige que este elemento — que podemos denominar tablero del mascarón — se situó en el centro y a lo alto, inmediatamente debajo de la cornisa que luego comentaremos. En ellos *se grabaron las inscripciones de cuatro estatuas que fueron remate de las cuatro esquinas*⁴⁶; o sea, auténticas acróteras de estos murallones.

Como remate de cada uno de éstos, *una cornisa, de nueva disposición, compuesta con modillones de los que pendían florones, que ayudaban a su aliño*⁴⁷; incluso con el mismo ritmo 1-2-1, pero más voluminosos y más colgantes sus florones, podrían ser semejantes a los modillones del friso que, con data c.1640-1645, es un estudio para un retablo de Alonso Cano (Lámina 15), hoy en el Museo de la Real Academia de San Fernando (Madrid)⁴⁸.

Entre esta cornisa y el arco propiamente dicho, otros tableros, *de mármol con guarnición de jaspes verdes*, que contenían la dedicatoria del Arco, en latín como corresponde, del gremio madrileño de sederos, dirigida a los reyes a los que auguraban la entonces tan deseada descendencia. A Felipe IV se le equipara al laurel y a la reina con el olivo, en referencia a lo dispuesto en el ático del Arco, como señalaremos. Sendas tarjas orladas inferiormente con *festones de flores de talla*⁴⁹, servían de canesco remate a estos tableros, asimismo imitando, como éstos, mármol blanco⁵⁰; podríamos denominarlos tableros de las tarjas.

En el ático del Arco, como *remate del cuerpo principal* —se reseña—, *se levantaba un género de recibimiento con cartelones grandes y otros ornatos de arquitectura, con enriquecimiento de festones y hojas de la misma talla*; o sea, una

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Apéndice documental IV. e.

⁴⁸ Inv. 2123. Z. Véliz, «Estudio arquitectónico para un retablo», n.º 95, en *Alonso Cano. Dibujos*, op. cit., 2001, p. 207.

⁴⁹ Los festones seguramente semejantes a los del dibujo de Alonso Cano —parte superior izquierda— de la Biblioteca Nacional (Madrid) (Lámina 16), genéricamente fechado c.1650-1667. B. 240. V. Tovar Marín, «Motivos arquitectónicos y decorativos», núm 66, en *Dibujos de arquitectura y ornamentación...*, op. cit., 1991, pp. 47-48. Z. Véliz, «Motivos arquitectónicos y decorativos», n.º 98, en *Alonso Cano. Dibujos*, op. cit., 2001, p. 210.

⁵⁰ Apéndice documental, IV. e.

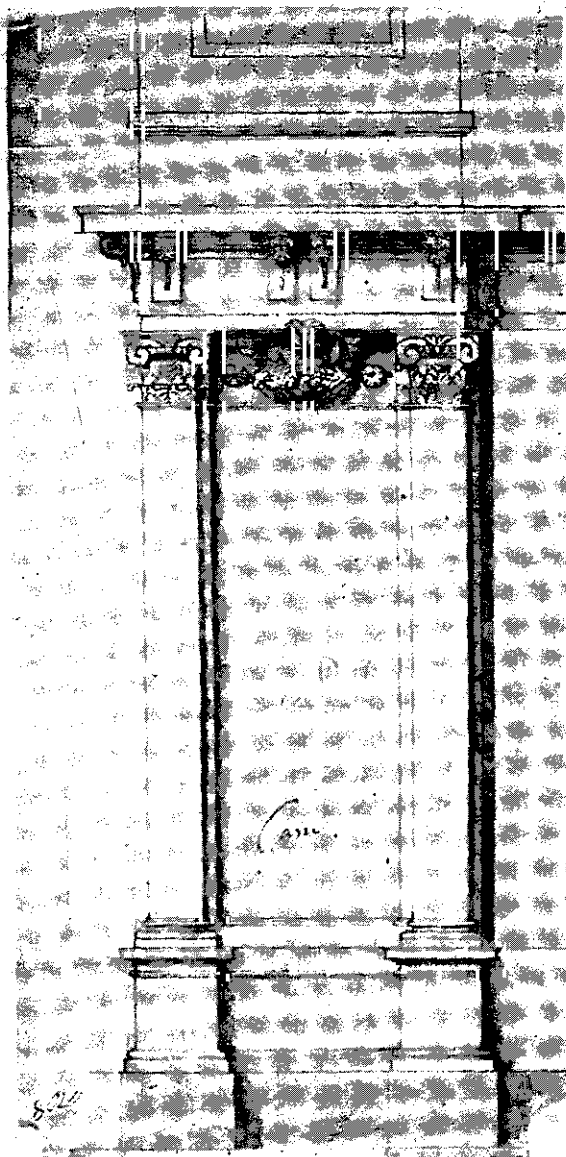


Lámina 15: Alonso Cano: *Estudio arquitectónico para un retablo*.
Museo Real Academia de San Fernando (Madrid).



Lámina 16: Alonso Cano: *Motivos arquitectónicos y decorativos*.
Biblioteca Nacional (Madrid).

suerte de pedestal, seguramente cúbico y con todo un despliegue ornamental en la línea comentada de Alonso Cano —sus carnosos festones, *hojas canescas* y *otros ornatos de arquitectura*, como se explicita—, con grandes cartelas en sus cuatro caras que, en latín y castellano, loaban el dispositivo arbóreo colocado encima, cuyos frutos unidos en todas partes proclaman paz y victoria: *IN OMNEM TERRAM EXIVIT FRVCTVS EORVM/ Hoy los ciñe una corona,/ Ella las paces pregona/ Como las victorias él*⁵¹.

Sobre este pedestal se levantaba un árbol de dos troncos, hasta unos 6,5 metros de altura, cuyos frutos *eran coronas reales e imperiales*; identificándose, pues, en sus dos ramas genealógicas, con el árbol de la augustísima Casa de Austria que, tras nacer de una raíz y haber crecido divididas, y veneradas ambas, ahora vuelven a juntarse con una corona. Y porque más se entendiese, el uno de los troncos semejaba ser de oliva, y el otro laurel y castellano⁵².

Tras describir la arbórea alegoría anterior, y como paso previo a comentar las cuatro esculturas de los ángulos de los citados murallones laterales, el anónimo cronista de esta Entrada, nos argumenta que *ya introducida la metáfora, por no variarla y observar la propiedad que deben tener, se siguió hasta el fin, siendo toda de plantas y flores*⁵³.

Los respectivos significados fueron glosados poéticamente en inscripciones realizadas sobre los correspondientes, y ya citados, tableros de los mascarones, que actuaban como cartelas de estas esculturas.

Dos de las mismas miraban hacia la madrileña calle Mayor. Una de éstas representaba a la planta del narciso, *en un agraciado mancebo vestido de su color con guarniciones de oro; tenía en la mano la flor de su nombre, por cuya vara subía, enredándose, la planta de la mejorana*. La siguiente estrofa redondeaba la alegoría: *Por la planta más lozana,/ Del humano paraíso,/ Con el más galán Narciso,/ Se enlazó la Mejor-Ana (sic)*⁵⁴.

Para aludir a la otra escultura colocada hacia la calle Mayor, *en la misma fachada* —se recalca—, parafrasea figuradamente el cronista que *se plantó la rosa, significada en una linda dama vestida de nácar con corona de oro*; portaba en la mano su propia flor, a la que *vistosamente se enredaba un clavel*; le correspondían los siguientes versos: *Si la Rosa es la mejor,/ Al Clavel ninguno iguala;/ Que ella se lleva la gala,/ Y él se ha llevado el favor*⁵⁵.

Se nos precisa que las otras dos esculturas miraban a la Platería. En una se representaba al granado, *vestido de carmesí con labores de oro* y en su mano una granada, entre cuyas ramas *se mezclaba la flor de la maravilla*, es decir la calén-

⁵¹ Apéndice documental, IV. f.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Apéndice documental, IV. g.

⁵⁴ Apéndice documental, IV. h.

⁵⁵ Apéndice documental, IV. i.

dula; sus versos: *En dar fruto de la flor,/ Que de su planta ha sacado,/ Ostentar quiso el Granado,/ La Maravilla mayor*⁵⁶.

La última de las esculturas figuraba a la vid, *vestida de verde con bordaduras de oro*; llevaba en una de sus manos *un racimo de uvas con algunas cañas de trigo*. Poéticamente se aludía a estos Trigo-Felipe IV y Vid-Mariana de Austria, del modo siguiente: *Nuevo aplauso prevenid,/ Para nuestros intereses,/ Que el Trigo, rey de las mieses,/ Se ha adornado con la Vid*⁵⁷.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Transcripción literal del texto, donde majestad es siempre con «g» e «i» la conjunción «y», con indicaciones y precisiones pertinentes a continuación de cada palabra que presente dudas en su interpretación. Hemos optado por realizar extractos que nos interesen del texto, que van numerados y con un breve resumen previo de sus contenidos.

Biblioteca Nacional (Madrid), sig. VE/ 198-99: «NOTICIA DEL RECIBIMIENTO I ENTRADA DE LA REYNA NVESTRA SEÑORA DOÑA MARIA ANA DE AVSTRIA EN LA MVY NOBLE I LEAL CORONADA VILLA DE MADRID. Fº Ricci delineauit. D.L.R. de Prado invenit. Pº de Villafranca Sculp. 1650 años».

Publicación paginada, con portada representando una alegoría al efecto, con el mote: «MILITAT AETHER./ VIRES ADQVIRIT EVNDO». Como se expresa en un grabado de Pedro de Villafranca, sobre un dibujo de Francisco Ricci e ideado por don Lorenzo Ramírez de Prado; este último, según se explicita (p. 2) *Superintendente y Protector para ellos* [los aparatos levantados para la Entrada].

I) Especificaciones sobre la llegada a Madrid de la Reina, a inicios de noviembre de 1649, y su Entrada oficial, a mediados del mismo mes y año, que discurrió entre el Buen Retiro y el Alcázar.

-pp. 1 y 2: Mariana de Austria llegó a Madrid «Jueves, à quatro de Noviembre d' este Año, de Mil i seiscientos, i quarenta, i nueve, à las cinco de la tarde, por el camino alto d' el Pardo, à la Casa Real d' el *Buen-Retiro* (*sic*; cursiva en el original)». Se decide que la Entrada sea el lunes 15 de noviembre de 1649, festividad de San Eugenio, para ello «La muy Noble, i Leal CORONADA Villa de MADRID, con el Zelo, i Desvelo, que Sienpre (*sic*) se exercita en el Servicio de Su MAGESTAD, i satisface à sus Antiguas i Reconocidas OBLIGACIONES, tenia ya nonbrados (*sic*) Comisarios, para diferentes Funciones, de que avian de conponerse (*sic*) todos sus Aparatos, siendo Superintendente, i Protector, para ellos Don Lorenço Ramirez de Prado, (que los pensò, discurriò, i dispuso sus execuciones) Cavallero (*sic*, Caballero) de la Orden de Santiago d' el CONSEJO de su MAGESTAD, i de la Santa

⁵⁶ Apéndice documental, IV. j.

⁵⁷ Apéndice documental, IV. k.

Cruzada, à quien eligiò, con aprobacion de su MAGESTAD, el Ilustrissimo Señor Don Diego de Riaño, i Ganboa (*sic*), Cavallero (*sic*) de la misma Orden Presidente de Castilla...».

II) Reseña de la construcción de una portada de arquitectura efímera, en la cerca del Buen Retiro para la digna salida del cortejo real. En dirección y próxima a la actual Carrera de San Jerónimo.

-p. 2: «Para recibir con el *Palio* (*sic*; cursiva en el original) à la REYNA Nuestra SEÑORA, en el primer Arco, se abrió una Puerta en las paredes de la circunferencia (*sic*) d'el *Buen Retiro* (*sic*; cursiva en el original), à la mas ajustada derechura d'el Camino, à dos hazes (*sic*, faces; dos caras) fabricada, sobre Pedestales de piedra berroqueña, con seis Colunas (*sic*) de labor Dorica compuesta (*sic*), estriadas de Verde, i Oro, i correspondientes seguian, Pilastras, Muros, i Entre calles (*sic*), i sus Cornisas, orladas de *Castillos* (*sic*; cursiva en el original), i de *Leones* (*sic*; cursiva en el original)».

III) Descripción del Monte Parnaso, levantado sobre la fuente denominada del Olivo a la izquierda de la Torrecilla de la música del Prado.

III. a) Referencias generales a esta estructura y sus dimensiones, a base de rocas, conchas y corales conformando una gruta, la fuente del Olivo en medio y sobresaliendo las dos míticas cumbres —Tithorea y Lykoreia— del Parnaso.

-p. 5: «MONTE PARNASO. A la mano izquierda, i enfrente, d'esta TORRE [Torrecilla del Prado], sobre la Fuente, que llaman de el (*sic*) OLIVO, se hizo el Monte PARNASO, ajustado, quanto fue posible à el (*sic*) modo, en que le describen los Autores Griegos, i Latinos. Tenia de Planta ochenta, i quatro pies de largo, i treinta i nueve de ancho; la Fuente, por centro, en la Línea anterior, en que de Riscos, guarnecidos de Conchas, Caracolas, i Corales se formaba una Gruta de quinze pies de alto, i otros tantos de ancho; i encima un Plano, que de todas partes, se elevaba, con moderado desnivel, diez pies ázia (*sic*, hacia) la Cumbre (*sic*), i en medio d'este (*sic*, éste), se levantò otro de siete pies, con la misma proporcion de Líneas. Tenia de ancho veinte i quatro pies, i de fondo veinte. De aqui subian dos Montes, de cuyos nombres (*sic*), hasta oy (*sic*, hoy) dura la contienda, siendo el Desprecio de mayor sutileza, que la Fatiga, en su determinacion. Distaba ocho pies el uno d'el otro, rematandose, à los lados, piramidalmente cada uno, dexando la estrechez (*sic*) de su Fabrica, en la forma de un Triangulo equilatero, sesenta i dos pies de basa (*sic*), i sesenta de alto. Pintose perspectivamente, à el Natural, comenzando desde las primeras líneas, à alejar los terminos con la diminucion (*sic*), de Riscos coloridos. Adornose, con variedad de fervas (*sic*, hierbas), i Flores, supliendo con las imitadas, las que el Tienpo (*sic*), no concedia Naturales».

III. b) Referencia a una de las dos cumbres del Parnaso, con la estatua de un Hércules-Sol vestido a lo romano, como guardián de las nueve musas.

-p. 5: «En la Cumbre (*sic*) d'el primer Monte estaba una Estatua de HERCVLES SOL, plantada airosamente, vestido à lo Romano. Salia de la Serenidad de su cabeza mucha copia (*sic*; cantidad) de Rayos de Oro, luzida ostentacion de las Victorias

de su Eloquencia. Tenia en la diestra un baston terciado, i à sus Plantas arrojada la Clava, i la piel del LEON, que avia (*sic*, había) vencido, antes que tuviese à su cargo la guarda de las MVSAS».

III. c) Descripción de la otra cima donde un gran Pegaso hiciera brotar, a golpe de una de sus pezuñas, la fuente Hipocrene, cuyas aguas se fingen hasta hacerlas confluír con las verdaderas de la fuente del Olivo y, finalmente, verter en un estanque de superficies imitando mosaicos y con conchas marinas.

-pp. 5 y 6: «En la segunda Cumbre (*sic*) volaba casi en el Aire, dos vezes mayor qu'el Natural, el CABALLO PEGASO, de cuya huella, se desataba un arroyo fingido, que por las quiebras de los Riscos vajaba (*sic*, bajaba) à incorporarse con la FVENTE, valiendose de la *Naturaleza* (*sic*; cursiva en el original) el *Arte* (*sic*; cursiva en el original), i el *Arte* (*sic*; cursiva en el original) de la *Naturaleza* (*sic*; cursiva en el original); pues apenas se distinguía de donde se derivase la corriente; quando la quadrada Coluna (*sic*), en tres pavellones (*sic*, pabellones) de Agua, vaciaba en un Estanque, labrado à lo Mosaico, chineado (*sic*; en el sentido de salpicado) de colores, con diversos lazos, i fajas de pequeñas Conchas».

III. d) Se hace relación, en la correspondiente falda montañosa, de nueve esculturas de poetas españoles, antiguos y modernos: Séneca, Lucano, Marcial, Juan de Mena, Garcilaso de la Vega, el entonces hispano Luis de Camoens, Lope de Vega, Góngora y Quevedo.

-p. 6: «Encima d'ella en la falda d'el Plano, que hazia la Montaña, solicitaban, con Vivas, i Afectuosas ACCIONES la Eminencia de la CVNBRE (*sic*), en parecidos Retratos, que de sus Originales se copiaron, nueve *Estatuas* (*sic*; cursiva en el original) de nueve *Poetas* (*sic*; cursiva en el original) ESPAÑOLES; Tres d'el Tienpo (*sic*) de los Romanos (*sic*; cursiva en el original). SENECA, LVCANO, i MARCIAL, con Togas, i Tunicas blancas, senbradas (*sic*) de Flores de Nacar, i Oro, i en los onbros (*sic*, hombros) izquierdos, aquellas *Fibulas* (*sic*; cursiva en el original) antiguas, Ornamentos Equestres, tan conocidos, como las medias *Lunas* (*sic*; cursiva en el original) de Plata, por lazos, en los zapatos, de la (*sic*; femenino) Color, que à la NOBLEZA, DIGNIDAD, i PROFESION, de cada uno pertenecia.

Tres de la Anciana Edad nuestra, IVAN de MENA, GARCILASO de la VEGA, i LVIS de CAMOES (*sic*), en sus Trages (*sic*); i Tres de la mas cercana à los que oy (*sic*, hoy) viven. LOPE de VEGA CARPIO; Don LVIS de GONGORA; i Don FRANCISCO de QUEVEDO, con los Abitos (*sic*, hábitos) *Eclesiasticos* (*sic*; cursiva en el original), i *Militares* (*sic*; cursiva en el original), que tenian.

Pusieronse à los unos, i à los otros Letras halladas en sus Obras, hablando desde entonces à el (*sic*) proposito; ya d'el SITIO, i ya d'el DIA».

III. e) Extracto en que se indica que nueve musas al vivo, o sea nueve doncellas ataviadas como *ninfas tocadas y vestidas ricamente*, se explicita, acompañan y se asocian a cada uno de los poetas efigiados.

-p. 10: «A estas nueve Estatuas aconpañaban (*sic*), vivas nueve MVSAS, significadas (*sic*) en nueve Ninfas, tocadas y vestidas ricamente, con aplicacion en sus Insinias

(*sic*), de à quien debiese cada *Genio* (*sic*; cursiva en el original), la inspiracion de sus **ESCRITOS**».

III. f) Especificación de qué musa se asigna a cada escritor citado, cómo se hace y las razones esgrimidas. Destacamos los dos últimos casos —Góngora y Quevedo— asociados respectivamente a Clío y a Thalia; ésta por ser la más apropiada para referenciar ante todo el carácter satírico quevedesco; aquélla por proclamar heroicamente con su trompeta la gloria del autor de las *Soledades*, que se evidencia en los versos adjudicados al poeta cordobés, con alusiones a la Fama, al Parnaso y su Academia, y a Pegaso; Fama que ha de entenderse, también, en relación con esta Entrada y su protagonista Mariana de Austria.

-pp. 10, 11 y 12: «A SENECA influia MELPOMENE, con Cetro, i Espada, por ser la que Tragica dicto la Magestad de sus Scenas (*sic*).

A LVCANO, CALIOPE, con Guirnaldas de Laurel, i Oro, ostentando ser la Musa de la HISTORIA, objecion, que, aun desde aquellos tiempos (*sic*), se atrevio injustamente à su POEMA.

A MARCIAL, POLYMNIA; coronada de Perlas, i de ricas joyas ataviada, por ser *Tesoros* (*sic*; cursiva en el original), de la MORALIDAD, tantas vezes hallada en sus EPIGRAMAS.

A IVAN de MENA, VRANIA; con un Globo Celeste en la mano, porque cantò ella [a] sus DIOSES; i el tambien (*sic*) [a] los REYES de CASTILLA.

A GARCILASO, EVTERPE; *Musa* (*sic*; cursiva en el original) Lyrica, con Instrumentos Pastoriles, à cuyo compas (*sic*) sonaron tan dulcemente sus EGLOGAS.

A LVIS de CAMOES (*sic*), ERATO; Asylo (*sic*, asilo) de los AMORES, con un Penacho de varias plumas.

A LOPE de VEGA, TERPSICHORE, con Papeles de Solfa, por ser la MVSI-CA, à quien mas debieron los Teatros, que ilustrò en ESPAÑA.

A Don LVIS de GONGORA, CLIO; Heroica Musa, con una Tronpeta (*sic*) en la mano:

Si oy (*sic*, hoy) à la FAMA, el PARNASO

Para su Academia, llama;

Desde oy (*sic*, hoy) volarà la FAMA

Con las alas d'el PEGASO (*sic*; cursivas como en el original).

A Don FRANCISCO de QUEVEDO, THALIA; *Musa* (*sic*; cursiva en el original) jocosa, con una Mascara risueña, por Empresa (*sic*).

III. g) Extracto en que se precisa que cada musa cantaba sus propias estrofas y, así, formaban un armonioso coro, que acompañado del sonido de instrumentos musicales sitos en una torre entre ambas cumbres del Parnaso, presidía Apolo con plectro y corona de siete rayos, alusivos a la inspiración poética y su irradiación. Aquí sí se hace referencia a un coro español de musas, en los versos correspondientes, donde Sol y Aurora son los reyes e Himeneo es referencia a su matrimonio. -p. 12: «[Todo] deleitaba, no solo a la *Vista* (*sic*; cursiva en el original), pero à el

(*sic*; sino también al) *Oído* (*sic*; cursiva en el original), pues cantando à Coros cada una de por sí (*sic*, sí) sus Versos, i todas juntas, se correspondian dulcemente, con la Musica de Instrumentos, que en su TORRE tenia la ALEGRÍA, presidiendo APOLO, que entre las dos MONTAÑAS descansaba, sobre el Plectro, vestido de Cambiantes (*sic*) de Nacar, i Oro, con su Corona de siete Rayos, como repartiendo à unos, i à otros sus ASUNTOS.

*Bien la voz suene canora
D'este ya Coro ESPAÑOL,
Pues de Alcides se mejora;
I cantela* (*sic*, cántela), *pues es SOL,
Hymeneos à su AVRORA* (*sic*; cursivas como en el original)».

IV) Descripción del arco de la madrileña Puerta de Guadalajara, levantado por el gremio de mercaderes de la seda para esta Entrada.

IV. a) Referencias generales a este arco y sus dimensiones, así como sobre la excepcionalidad del mismo, fuera del programa general de la Entrada.

-p. 72: «Desde aquí [desde la acera de los peleteros con sus adornos] se descubrió un ARCO Triunfal, aunque no en consecuencia de los otros; porque como (*sic*; así como) aquellos eran continuado *Asunto* (*sic*; cursiva en el original) de MADRID (*sic*; se entiende del Ayuntamiento), i este (*sic*, éste) de los Mercaderes de Sedas, que en su *Puerta* (*sic*; cursiva en el original; se alude a la Puerta de Guadalajara), i à sus puertas, se le (*sic*) dedicaban à su nueva REYNA, i SEÑORA, fue forzoso, que, haziendo lugar (*sic*; atendiendo) à su *Afecto* (*sic*; cursiva en el original), se les concediese interrumpir, por aquel rato, la ordenanza, que los demas traian.

Tenia de ancho quarenta i quatro pies; los que solamente permitio la estrecha capacidad d'el Sitio; veinte i tres de fondo, i noventa i seis de alto: la Puerta, de quarenta i cinco, desde sus fundamentos, hasta su medio punto; i veinte i tres de fundamento, à fundamento».

IV. b) Reseña de los dos jeroglíficos dispuestos interiormente, sobre sendas puertas laterales.

-pp. 72 y 73: «Dentro avia (*sic*, había) otras dos [puertas], à los Costados, de quinze pies de alto, i siete i medio, de ancho, con dos *Gerolíficos* (*sic* y cursiva en el original) encima. El uno era de CVPIDO, que teniendo puesta la mira en una *Corona* (*sic*; cursiva en el original), qu'estaba en el *Cielo* (*sic*; cursiva en el original), flechaba à un *Corazon* (*sic*; cursiva en el original), qu'estaba en la *Tierra* (*sic*; cursiva en el original); con esta Letra:

*VBI. DESVNT. VIRES. SATIS.
EST. LAVDANDA. VOLVNTAS
Este solo, de verdad,
El Arco ha sido de AMOR,
Que la Mira d'el Valor,
La puso en la VOLVNTAD* (*sic*; cursivas según original).

Era el otro una (*sic*; femenino) AGVILA en el Ayre (*sic*; cursiva en el original), mirando a'l SOL, de cuyos rayos, uno le heria el pecho; siendo lo restante d'el Pais (*sic*; paisaje), un *Ethna* (*sic* y cursiva en el original), brotando *Llamas* (*sic*; cursiva en el original), i muchas *Flores* (*sic*; cursiva en el original):

FVLGORE. BRVMPIT. AMORIS

Abiertas sienpre (*sic*) *las Puertas*

De aqu' este GREMIO hallareis,

Si por ellas no cabeis,

Las d'el ALMA estan abiertas (*sic*; cursivas según original)».

IV. c) Relación de la decoración de la bóveda interior del arco, con sus elementos epigráficos y heráldicos.

-p. 73: «En la bolsura, ò hueco, se pintò entre nubes, un Resplandor, con este Mote, que le rodeaba:

SAGITARIVS. HISPANIAE. POST. NVBILA. IRIS (*sic*; cursiva en el original)

Pendia d'este *Resplandor* (*sic*; cursiva en el original), un Escudo a dos hazes (*sic*, faces; de dos caras) de las *Armas* (*sic*; cursiva en el original) REALES, con su *Corona* (*sic*; cursiva en el original) de Oro; i los Cuarteles de Oro, i Plata.

El resto de la bobeda (*sic*) lucian (*sic*) *Cogollos* (*sic*; cursiva en el original), de estofado de Plata, con algunos fajeados de jaspe de colores».

IV. d) Referencias a la conformación morfológica y a la especial sintaxis del arco; a su articulación con columnas de un particular orden compuesto —*con alguna extravagancia*, se dice— y a los materiales —mármol blanco y jaspes— que se imitaban en su fábrica. Se concluye con la descripción de murallones adosados a los pilares de base, coronados por cartelas rematadas con mascarones, que contenían las inscripciones correspondientes a las esculturas colocadas en las cuatro esquinas. Motivos y elementos ornamentales, pues, resultan decisivos.

-pp. 73 y 74: «Hallabase toda la *Fabrica* (*sic*; cursiva en el original) conpuesta (*sic*) d'ellos [de jaspes de colores], repartidos con *Aseo* (*sic*; cursiva en el original), i *Variedad* (*sic*; cursiva en el original), ya de lo verde, ya de lo azul; i ya de lo rojo en sus jaspes, imitando à la *Naturaleza* (*sic*; cursiva en el original), en Venas, i Matizes, abrazando sienpre (*sic*) su union el *Marmol Blanco* (*sic*; cursiva en el original), en los extremos (*sic*).

Sus pedestales eran de jaspe verde, sobre, que se levantaban quatro Columnas (*sic*) d'el *Orden Compuesto* (*sic* y cursiva en el original); con alguna extravagancia (*sic*). Tenian sus *Capiteles* (*sic*; cursiva en el original) de ojas (*sic*, hojas) sobrepuestas (*sic*) de *Marmol* (*sic*; cursiva en el original) blanco, en el mismo jaspe: estas (*sic*, éstas) sustentaban una Cornisa arquitrabada, que servia de imposta a'l ARCO, i *Puerta principal* (*sic*; cursiva en el original), cuyas quatro Columnas (*sic*), con sus

janbas (*sic*), se arrimaban a'l Murallon, que à cada una le pertenecia, de quatro, que estaban repartidos en los quatro Angulos: su grueso de à cinco pies i medio en quadro, i quarenta i cinco de alto; i por *Cabeza* (*sic*; cursiva en el original) un Mascaron de marmol blanco; i un *Tablero* (*sic*; cursiva en el original) de lo mismo, que les servía de *Frente* (*sic*; cursiva en el original): en que se gravaron (*sic*) las Incripciones de quatro *Estatuas* (*sic*; cursiva en el original), de à doce pies de alto, que fueron remate, de las quatro esquinas».

IV. e) Referencia a una peculiar cornisa dispuesta como remate de estos murallones —*de nueva disposición, se asegura*—, conformada por modillones —se entiende que equidistantes— de los que pendían sendos florones. Entre esta cornisa y el arco propiamente dicho, se colocaron tableros imitando mármol con inscripciones latinas, que constituían la dedicatoria del Arco. Se transcribe en esta crónica de la Entrada las colocadas hacia la calle Mayor, que hacen referencia tanto a los reyes como a la propia Puerta de Guadalajara y al madrileño gremio de los mercaderes de seda, así como al complicado dispositivo arbóreo del ático principal del Arco —al que aludiremos— a base de olivo y laurel, cuyos particulares frutos eran coronas reales e imperiales; de la unión de ambos troncos se espera la oportuna descendencia. Los citados tableros se remataban con tarjas, en cuya parte inferior se dispusieron *festones de flores de talla*.

-p. 74: «Encima d'estos Murallones avia (*sic*, había) una Cornisa, de nueva Disposición; conpuesta (*sic*) con Modillones, de quien, con igual repartimiento, pendian Florones, que ayudaban, à su aliño. Entre la *Cornisa* (*sic*; cursiva en el original), i *Iamba* (*sic*, jamba; cursiva en el original) d'el ARCO, un *Tablero* (*sic*; cursiva en el original) de Marmol, con guaricion de jaspes Verdes; en que se leía, à la parte, que miraba à la Calle Mayor:

TIBI MAGNO. IV. PHILIPO
ET
MARIAE-ANAE. CONIVGI
SEMPER. AVGVSTAE
SERICI. MERCATORES. MATRITENSES
IN. OBSEQVIVM. HVNC. ARCVM. ERIGIMVS
AVGVSTVM. SED. AVGVSTVM. DVM
CORDIVM. EXPANDIMVS. ARCANA
NON. MINVS. VOTO. LAETA. QVAM
FIDE

Obsequiis devota Tuus, *MARIANA*, *parabat*
Hoc GVADALAXARAE Serica PORTA, Decus.
Accipe foecundam, REGINA, propagine Laurum,
Quosve Omen soboles Palladis Arbor habet
Radici radix ad nequitur, utraque tandem
Arbor, ab alterius vivere discit ope.
Exhibet HESPERIAS Laurus, per Saecla Coronas,
Atque virens semper reddit Oliva *GENVS* (*sic*; cursivas como en el original)

A estos Tableros hazian Cabeza unas *Tarjas* (*sic*; cursiva en el original) de Marmol blanco, i en la parte inferior, Festones de Flores de talla, de las mismas piedras».

IV. f) Extracto en que se nos describe que en el ático del Arco, y a partir de una suerte de pedestal —se entiende que cúbico— con cuatro cartelas en sus frentes y otros ornatos de arquitectura —se dice—, con enriquecimientos de festones y hojas tallados —también se explicita—, se levantaba un árbol de dos troncos, en referencia a las dos ramas de la Casa de Habsburgo, ahora unidas en el matrimonio de Felipe IV-Laurel y Mariana de Austria-Oliva, con sus peculiares frutos —coronas reales e imperiales— señalados.

-pp. 74 y 75: «Sobre la Cornisa, que era remate d'el Cuerpo principal, se levantaba un genero de recibimiento, con quatro *Cartelones* (*sic*; cursiva en el original) grandes, i otros Ornatos de *Arquitectura* (*sic*; cursiva en el original), con enriquecimientos de Festones, i Ojas (*sic*, hojas) de la misma talla; de donde procedia, un *Arbol* (*sic*; cursiva en el original) de dos Troncos. Su altura, de veinte i quatro pies; que simbolizaba (*sic*), segun sus *Ojas* (*sic* y cursiva en el original), i *Frutos* (*sic*; cursiva en el original), que eran *Coronas* (*sic*; cursiva en el original) REALES, i (*sic*) IMPERIALES (*sic*), con el *Arbol* (*sic*; cursiva en el original) de la *Augustissima* (*sic*; cursiva en el original) CASA de AVSTRIA.

Fue el Conceto (*sic*, concepto), nacer de una raiz, i despues de aver (*sic*, haber) crecido, divididos, bolver (*sic*, volver) à juntarse, con una Corona, venerados ambos (*sic*): i porque mas se entendiese; el uno de los Troncos semejava ser de OLIVA, i el otro, de LAVREL; constaba su Explicacion en *Latin* (*sic*; cursiva en el original), i CASTELLANO:

IN. OMNEM. TERRAM. EXIVIT. FRVCTVS. EORVM

Oy (*sic*, hoy) los ciñe una CORONA,

ELLA las Pazes pregona,

Como las Vitorias (*sic*, victorias) EL (*sic*; cursiva en el original).

IV. g) Tras referir la arbórea unión anterior, y como paso previo a su descripción de las cuatro esculturas laterales de remate —ya mencionadas—, el anónimo cronista de la Entrada nos reseña que, las alegorías y metáforas, se continuaron en aquéllas —por *observar la propiedad*, argumenta— mediante plantas y flores, con referencias siempre a los protagonistas de este evento celebrativo: Felipe IV y Mariana de Austria.

-p. 75: «Ya introducida la *Metafora* (*sic*; cursiva en el original), por no variarla, i observar la propiedad, que deben tener, se siguiò hasta el fin, siendo toda de *Plantas* (*sic*; cursiva en el original), i de *Flores* (*sic*; cursiva en el original)».

IV. h) Así, de las citadas esculturas, dos miraban hacia la calle Mayor. Una era un mancebo con una flor de narciso en la mano, a la que se enlazaba una planta de mejorana. Los versos correspondientes insisten en el significado de este galán Narciso-Felipe IV, unido a la reina Mariana, que es la Mejor-Ana.

-p. 75: «Por esto, la ESTATVA de la mano derecha azia (*sic*, hacia) la Calle Mayor, representaba el NARCISO, en un agraciado *Mancebo* (*sic*; cursiva en el original), vestido de su color, con guarniciones de Oro. Tenia en la mano la *FLOR* (*sic*; cursiva en el original) de su *Nonbre* (*sic* y cursiva en el original), por cuya vara, subia enlazandose, la *Planta* (*sic*; cursiva en el original) de la MEJORANA, i en la *Tarjeta* (*sic*; cursiva en el original), que le correspondia, esta *Letra* (*sic*; cursiva en el original):

*Por la Planta mas lozana,
D'el Humano Paraiso,
Con el mas Galan NARCISO,
Se enlazo la MEJOR-ANA* (*sic*; cursivas como en el original)».

IV. i) La otra escultura *de la misma fachada* —se dice, o sea hacia la calle Mayor—, era una dama con una rosa en su mano en la que se enredaba un clavel, con alusiones a Mariana de Austria y Felipe IV respectivamente, lo que es glosado en los versos correspondientes.

-p. 75: «A la mano izquierda de la misma *Fachada* (*sic*; cursiva en el original), se plantò la ROSA, significada en una linda DAMA, vestida de *Nacar* (*sic*; cursiva en el original), con *Corona* (*sic*; cursiva en el original) de Oro. Tenia una Rosa en la mano, con quien vistosamente se enredaba un CLAVEL:

*Si la ROSA es la mejor,
A'l CLAVEL ninguno iguala;
Qu'ella se lleba* (*sic*, lleva) *la GALA,
I el se ha llebado* (*sic*, llevado) *el FAVOR* (*sic*; cursivas en el original)».

IV. j) Las otras dos esculturas quedaron dispuestas hacia la *Platería*. Una figuraba un granado con su propia fruta —una granada— en la mano, entre cuyas ramas se entrelazaba una flor *de la maravilla*, es decir una caléndula. Los versos *ad hoc*, de nuevo, exaltaban tales elementos vegetales como significantes de los propios reyes y la alusión al fruto, así como esperanza en el mismo, como descendencia de la real pareja.

-pp. 75 y 76: «Al lado derecho, que miraba à la Plateria, ocupa su lugar el GRANADO, vestido de Carmesi, con labores de Oro; en la mano, una GRANADA, en cuyas ramas se mezclaba la Flor de la MARAVILLA:

*En dar Fruto de la Flor,
Que de su Planta ha sacado,
Ostentar quiso el GRANADO,
La MARAVILLA mayor* (*sic*; cursivas como en el original)».

IV. k) La cuarta escultura en cuestión, e igualmente con referencias a Mariana de Austria y Felipe IV respectivamente, representaba una vid que, en una de sus manos, asía conjuntamente un racimo de uvas y varias espigas de trigo.

-p. 76: «A la parte siniestra (*sic*; izquierda), la VID, vestida de Verde, con bordaduras de Oro, i en la mano un racimo de Vvas (*sic*, uvas) con algunas Cañas (*sic*; cursiva en el original) de TRIGO:

*Nuevo Aplauso prevenid,
Para nuestros Intereses,
Que el TRIGO, Rey de las Mieses,
Se ha adornado con la VID (*sic*; cursivas como en el original)».*