

LOS GRABADOS DE LA *POMPA FUNEBRIS* DEL ARCHIDUQUE ALBERTO DE AUSTRIA. ICONOGRAFÍA Y FUENTES

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

Universitat de València

ENTRE las obras dedicadas a exequias de príncipes y soberanos destaca, sin duda, el escrito de Ericio Puteano titulado *Pompa funebris optimi potentissimiq. principis Alberti Pii Archiducis Austriae, Ducis Burg. Bra. etc.*, que se publicó en Bruselas en 1623, con excelentes grabados de Cornelis Galle según composición de Jacques Francquart. El conjunto está integrado por 64 estampas (de 263 mm. x 385 mm.), de las que faltan cuatro en el ejemplar que hemos manejado.

La dedicatoria —en latín y francés— va dirigida a Isabel Clara Eugenia, esposa del Archiduque, por el propio Francquart, Arquitecto Real, y pese a que el soberano murió el 13 de julio de 1621, la pompa fúnebre no se celebró hasta marzo del siguiente año, lo que explica el retraso de su publicación.

El escrito se inscribe en la literatura laudatoria que acompañaba las exequias de reales personajes y altos mandatarios, émula de las alegorías, jeroglíficos, epigramas y emblemas que, sobre todo, durante los siglos XVI y XVII poblaron las efímeras arquitecturas de los túmulos funerarios y las engalanadas fachadas que en ocasiones de esta índole mostraban las iglesias.

En el fondo del prefacio introductorio, debido a Francquart,¹ subyace la mentalidad de la época que compara a los humanos con “un juego de fortuna”, invocando al mismo tiempo la sentencia de Solón, recogida por Ovidio:

No deis palma de victoria
A ningún hombre mortal,
Hasta que el curso vital
Diga si merece gloria.²

A continuación desgrana un panegírico del Príncipe Alberto, cuyas virtudes le hicieron bienaventurado y su muerte le abrió la puerta a mejor vida, por haber sido firme en las adversidades, modesto en la prosperidad,

invencible en las armas, justo en la paz y en todo vencedor de todos y de sí mismo.

El cometido de Francquart, según él mismo confiesa, es mostrar “por figuras, la POMPA FÚNEBRE, que se hizo al depósito de su Real Cuerpo...; verreis la grandeza de su Corte, representados por tantos oficios, y oficiales della, particularizados por sus nombres y apellidos; y por la asistencia de tantos Gentiles-hombres, Cavalleros, Señores, y Príncipes, Prelados, Obispos y Arçobispos. Finalmente por el adereço de los cavallos, tan ricamente enjaezados, y la ostentación, y suntuosidad del rico Carro, y admirable Capilla Ardiente”.³

Pondera asimismo que ha “imitado al natural” lo que le ha sido posible, mas confiesa que la estampa de la Capilla es tan sólo un bosquejo de lo que fue realmente.

Tras la introducción de Jacques Francquart, figura una epístola de Andrés Treviso, médico de su Alteza la Serenísima Infanta, a Ericio Puteano,⁴ que aporta interesantes consideraciones sobre el dolor y la muerte, a la que llama feliz porque acaba con las desgracias de la vida y pone en camino de la eterna; aborda asimismo el tema de la caducidad de las cosas: “porque la gloria del mundo qué es sino la sombra de un humo, un movimiento de átomos y la imagen de alguna visión...”, tan acorde con las “vanitas” de nuestra pintura barroca.

Pondera la piedad, la paciencia y la constancia del Archiduque cuyos terribles dolores de gota, en las manos y pies, amén de una piedra que le atormentaba en los riñones, jamás le hicieron proferir ni un grito de dolor, o arrancaron el llanto de sus ojos o un suspiro de su boca, así como el menosprecio de reinos y grandezas que le hicieron comportarse como un padre para sus súbditos.

El evidente tono laudatorio de estos asertos sí parece tener su refrendo en la realidad histórica, puesto que la firma de la Tregua de los Doce Años (1609-1621) entre

¹ Este prefacio, dirigido al lector, está escrito en latín, español, francés y flamenco, adelantándose en él al relato de Ericio Puteano, Consejero y Cronista de Su Majestad Católica Felipe IV.

² Ver hoja B.

³ *Ibidem*.

⁴ Ver hoja C vuelta.



los soberanos, que dominaron el centro y el sur de los Países Bajos, y las Provincias Unidas del Norte, acarreó un período dorado que propició el desarrollo de la industria y de las artes.

Con diverso tipo de consideraciones la paráfrasis de Ericio Puteano insiste en que “los mismos príncipes, a quienes la grandeza y la cualidad dan rango entre los Inmortales, no tienen condición menos humana, y (está) sometida a las miserias y calamidades de los pueblos que ellos rigen”.⁵ Cita fuentes clásicas como Publio, Quintiliano, Sófocles, Marco Aurelio y Píndaro, en torno al tema de la muerte, y hace uso de lo que se ha llamado “emblemática sin emblemas”,⁶ cuando dice: “Yo me imagino a este Príncipe como un sol, oscurecido por el espesor de las nubes, aunque sus rayos no aparezcan más que apenas en algún lugar de la tierra; él no deja por tanto de estar sereno y la luz permanece tan bella y tan entera como si no hubiera ningún obstáculo delante. Este sol es el Príncipe, la luz es el alma y las nubes son los dolores”.⁷

Esta idea de asemejar al príncipe, o al rey, con el sol

sería asimismo expuesta en el emblema 42 de Solórzano Pereira⁸ y fue utilizada en los jeroglíficos de las exequias fúnebres por Felipe IV en el convento de la Encarnación en el año 1665. Es precisamente en los jeroglíficos 2, 4 y 8 de esta serie donde aparece el sol oculto por densas nubes, haciendo clara referencia a la muerte del monarca.⁹

Ericio sigue su disertación comparando a Alberto Pío de Austria con Vespasiano y Antígono; todos los flamencos le lloran a causa de su bondad y no cabría nombre más sublime que el de “Piadoso” que todo el mundo le da. A continuación remite el escrito a Andrés Treviso, lamentándose del poco tiempo que ha tenido para escribir, y cita unas palabras de Epaminondas, tomadas de Valerio el Grande (Libro III, cap. II), donde afirma aquel caudillo que la muerte no es el fin de su vida sino un comienzo mejor y más noble: “Porque ha muerto, es ahora cuando vuestro Epaminondas nace”. Constatamos por tanto una perfecta adecuación del pensamiento cristiano con el mundo clásico en la línea del humanismo que impregnó, sobre todo, los siglos XVI y XVII.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Víctor Infantes, “La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas”, *I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, 14-17 septiembre 1994, Universidad de Coruña, p. 11.

⁷ Ver hoja E vuelta.

⁸ *Emblemata centum, regiopolitica*, Madrid, 1653.

⁹ Están reproducidos en la tesis doctoral (inérita) de Víctor Mínguez Cornelles, *Las Virtudes Emblemáticas del Príncipe. Arte e Ideología durante el reinado de los últimos Austrias*, Universidad de Valencia, 1990, vol. III, pp. 114, 116 y 120.

Tras la aprobación del libro por Guilielmo Fabricio, censor apostólico y regio, y los privilegios de Felipe IV Rey Católico de las Españas, y Luis XIII Rey Cristianísimo de las Galias, se inicia la detallada narración con el fin, según reza la dedicatoria a la serenísima princesa Isabel Clara Eugenia, “de que la posteridad tenga recuerdo de las pompas fúnebres hechas a su marido”. En este sentido existe una perfecta correlación entre los grabados y su descripción literaria, con expresión detalladísima de los personajes que se efigian en las calcografías.

El libro se abre con una bella portada grabada por Cornellis Galle, como se indica al pie de la composición: “COR.GALLE INCIDIT”, al que atribuimos asimismo el resto de los grabados, sobre composición de Jacques Francquart, cual consta en la lámina I: “I.FRANQUART INV.”. Centra la portada un bello sepulcro de frontón semicircular partido, con sendas volutas, en cuyo frontis queda enmarcada la inscripción “POMPA FUNEBRIS OPTIMI POTENTISSIMI PRINCIPIS ALBERTI PII...”. Recostados en la cartela que contiene este escrito hay sendos esqueletos tenantes con el escudo del Archiduque, envuelto por el collar de la Orden del Toisón de Oro y la corona por remate. Dos figuras alegóricas femeninas que representan la Inmortalidad y la Eternidad, se yerguen sobre el curvilíneo frontón portando el retrato del Archiduque enmarcado por una serpiente que se muerde la cola, con esta leyenda dispuesta en su interior: “ALBERTUS PIUS D.G. ARCHIDUX. AUST. DUX. BRA.&PP.”.

Estas alegorías se inspiran en la Iconología de Ripa: la Inmortalidad, personificada por una mujer con alas en la espalda, y la Eternidad por una matrona cuya diestra sostiene una serpiente “formando un círculo sobre sí misma, de modo que sujete con su boca la cola...”.¹⁰

Ripa, que a su vez se inspira en los *Hieroglyphica* de Horapolo, hace una particular adaptación puesto que, según éste, los antiguos egipcios para representar la “eternidad” por medio de un jeroglífico “pintan una serpiente con la cola escondida debajo del resto del cuerpo”, por tanto, sin mordérsela.¹¹

A uno y otro lado de estas figuras se representa una cigüeña, símbolo de piedad, y un león, símbolo de poder y de soberanía, encarnando ambos al Archiduque Alberto Pío. El remate se corona con un sol radiante del que sólo se aprecia un segmento y sus rayos, en tanto que la base muestra dos leones agazapados en actitud vigilante.

La portada se completa con construcciones arquitectónicas a ambos lados formadas por sendas hornacinas y ventanas cuadrangulares de cierta rusticidad. Aquéllas cobijan dos esqueletos llevando lanza, escudo y yelmo el uno y cetro y pala el otro; en las ventanas aparecen atributos eclesiásticos: capelo cardenalicio, tiara pontificia y mitra episcopal, o diversas coronas y cetros en el lado opuesto.

La presencia del esqueleto tenía un fuerte arraigo popular ya que había protagonizado las danzas de la Muerte, apareciendo asimismo en grabados de libros incunables, en pinturas, y en catafalcos funerarios ya

en el siglo XVI, época en la que surge la modalidad que más influiría en el barroco, la de las “anatomías moralizadas”, en relación con el destino del hombre.¹²

El Archiduque Alberto había muerto el 13 de julio de 1621. Durante las seis semanas siguientes todas las iglesias de la villa repicarían las campanas, tres veces al día, en señal de duelo. Vestido del hábito de San Francisco su cuerpo fue colocado en la Capilla Real de Palacio bajo un dosel de riquísimo brocado de oro, durante cuatro días. Luego se cerró en un ataúd de plomo llevado a la capilla pequeña de la sacristía. Allí quedó hasta el 11 de marzo de 1622, en que se volvió a colocar en la Capilla Real para dar comienzo a las Exequias fúnebres. Esta Capilla estaba adornada con una colgadura cuajada de escudos de armas, y el ataúd se cubría con un paño de brocado blanco.

De allí salió la comitiva para dirigirse a la iglesia de Santa Gúdula, comenzando por dos oficiales de la Caballeriza de su Alteza guiando a las cinco Guldadas o Compañías juradas de la villa: la de San Miguel, San Cristóbal, San Jorge, San Sebastián y San Antonio, y la Gran Guldada, todos con sus armas y banderas negras, con sus pífanos y tambores cubiertos de luto. A éstos seguía el Maestro de Ceremonias de Santa Gúdula que conducía cuatrocientos pobres vestidos de negro, llevando un hacha encendida en las manos, y a continuación los frailes de las órdenes mendicantes con cirios amarillos encendidos: cuarenta frailes Mínimos, cincuenta y seis Bogardos, o frailes de la tercera Orden de San Francisco; tras ellos cientotrenta Agustinos, cientoseis Dominicos, ciento dieciséis Carmelitas y ochenta y ocho Franciscanos. A los frailes seguía el clero de las parroquias comenzando por el de Santa Catalina, al que se sumaron el de San Nicolás, San Guiry y Nuestra Señora de la Capela.

A partir del Cabildo de Santa Gúdula, todo lo que resta se expresa mediante grabados. Con escrupulosa precisión se advierte en las “Anotaciones” del libro que en la *Pompa* se consignan todos los personajes, pese a que algunos no se pudieron hallar presentes por sus obligaciones o indisposición; no obstante los Obispos, Abades y Prelados mitrados que no asistieron no están representados por figuras.

Se incluyen también algunas notas sobre los colores, quizás porque los grabados se habían de iluminar. Así el aderezo del caballo de justa —que era de terciopelo— llevaría la primera banda sobre el pecho colorada, la siguiente blanca, después azul, blanco, colorado, blanco, y la postrera azul; la silla de dicho caballo de terciopelo azul bordado de oro y plata. Se alude igualmente al color azul de las lanzas y al colorado del Pendón, Guión, gran Estandarte de armas y la Bandera; de oro era la cruz de Borgoña, y los plumajes de los caballos de justa, de batalla y de Honor llevaban el colorado, blanco y azul por ser los colores de sus Altezas Serenísimas. Sigue el relato describiendo con precisión las diversas tonalidades cromáticas, a la vez que enumera los distintos miembros de la comitiva fúnebre.

A partir de la lámina IV, y hasta la LXIV, se representa mediante excelente buril el magno cortejo. Su au-

¹⁰ Ver Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, t. I, pp. 528 y 392 respectivamente.

¹¹ Ver Horapolo, *Hieroglyphica*, edición de Jesús M.^a González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, p. 43.

¹² Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 100-104.

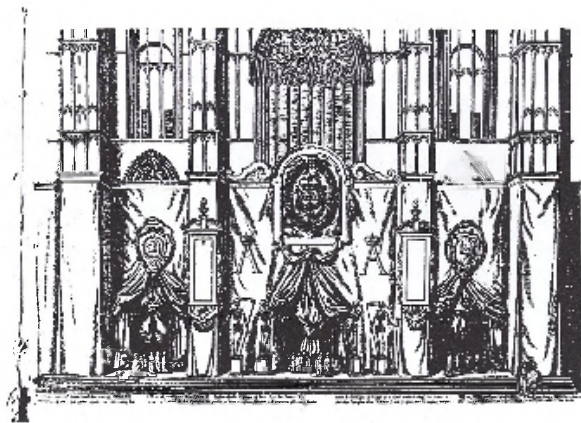


Lámina I.

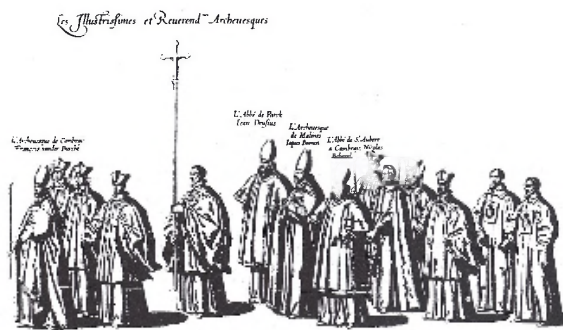


Lámina XIII.

toría, como ya hemos indicado, debe corresponder a Cornelis Galle, artífice de la portada, aunque en el ejemplar que hemos manejado no se consigne la consabida fórmula en los restantes grabados. Sin embargo, el hecho de que existan dos artistas —padre e hijo— con la misma denominación, pese a que se les distinga como el “Viejo” y el “Joven”, dificulta una atribución cierta puesto que si seguimos a Le Blanc¹³ ambos podrían haberlos realizado, puesto que el primero nació en Amberes en 1570 y el segundo, en la misma ciudad, en 1600; sin embargo Benezit¹⁴ da unas cifras significativamente bastante distintas al asignar el año de nacimiento como 1576 y 1615 respectivamente; en este caso Cornelis el Joven no podría ser el autor, puesto que en 1623, fecha en que se edita la *Pompa funebris*, sólo contaría ocho años. Queda descartado un tercer Cornelis Galle, hijo del Joven, nacido mucho más tarde, que, según Benezit, firmaba con el monograma C_G, hecho que Le Blanc atribuye a Galle el Joven.

Tanto Galle el Viejo como el Joven incluyen en su producción temas religiosos y retratos, destacando asimismo el segundo en representaciones alegóricas; no obstante, el que gozó de mayor fama entre todos los miembros de esta extensa familia de grabadores flamencos fue Cornelis Galle el Viejo, hijo y alumno de Felipe Galle, e igualmente dibujante y grabador al buril como su padre. Pensamos, por tanto, que, dada la importancia del evento, sería Galle el Viejo el autor de los grabados, realizados según composición de Jacques Francquart como ya dijimos. El hecho viene corroborado por su ejecución de los retratos de Felipe II como rey de Portugal (Amberes, 1621), de María Ana de Austria, emperatriz de Alemania (Amberes, 1632), de Felipe III de Portugal (Amberes, 1621), o la estampa del “Sitio de Breda”, a partir de un dibujo de Pedro Pablo Rubens (Amberes, 1626), entre otras obras.¹⁵

Las fuentes remotas en que debieron inspirarse muchas figuras de la comitiva podemos hallarlas en las magníficas calcografías de la gran cabalgata de Bolo-

nia, grabadas por Nicolas Hogenberg, donde figuran el Papa Clemente VII y el emperador Carlos V, y en las mucho más próximas estampas calcográficas, grabadas por Jean y Lucas Doetecum según composición de Jérôme Cock (La Haya, 1619), que representan las honras fúnebres de Carlos V de Bruselas con la procesión que tuvo lugar el 29 de diciembre de 1558.¹⁶

La semejanza es grande con estos últimos, adaptándose el mismo criterio de especificar con letreros en francés la identidad de los personajes. Asimismo en la *Pompa fúnebre* del Archiduque Alberto de Austria desfilan el clero y las autoridades civiles y militares en un amplio despliegue de suntuosidad y elegancia. Inicia la comitiva el Deán, Capítulo y Clero de la Iglesia Colegial de Santa Gúdula (láminas IV y V), a los que siguen los músicos y capellanes de la Capilla de la Corte (láminas VI y VII), los capellanes del oratorio de sus Altezas Serenísimas y los predicadores (lámina VIII). Tras ellos los prelatos de las órdenes religiosas: de San Norberto o Premonstratenses (lámina IX), del Cister (lámina X), de San Benito (lámina XI), obispos (lámina XII) y arzobispos (lámina XIII), seguidos de los oficios, oficiales y servidores de la Corte, atabales y trompetas (láminas XIV a XXVIII); a continuación los estandartes, el yelmo, la tarja y el caballo de justas del Archiduque, los estandartes y caballos bellamente enjaezados de distintas provincias, el carro, el pendón y guión de armas, el caballo de duelo, el collar de la Orden del Toisón de Oro, el cetro, espada y corona del Archiduque, la espada del Papa, los mayordomos de palacio, pajes, fêretro bajo palio, caballeros del Toisón de Oro, Consejo Privado, consejeros de Finanzas, cancillería de Brabante, cámara de Cuentas, y, finalmente, los magistrados de la villa de Bruselas (láminas XXIX a LXIV).

Los personajes de mayor alcurnia figuran con sus nombres propios en francés, entre ellos Andrés de Trevisio médico de sus Altezas, Ambrosio Spínola Marqués de Balbaçes, Gran Mayordomo, y el embajador de

¹³ *Manuel de l'amateur d'estampes*, Amsterdam, G. W. Hissink & co., 1970, vol. I, pp. 262-263 (reimpresión de la edición de París de 1859-1890).

¹⁴ *Dictionnaire... des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Librairie Gründ, 1966, t. 4, p. 139.

¹⁵ Todas ellas vienen reproducidas en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura y Julio Ollero editor, 1993, pp. 149, 212, 274, 285.

¹⁶ Algunas de las estampas de estas dos colecciones figuran en *Los Austrias*, op. cit., pp. 97-98, 118-120.

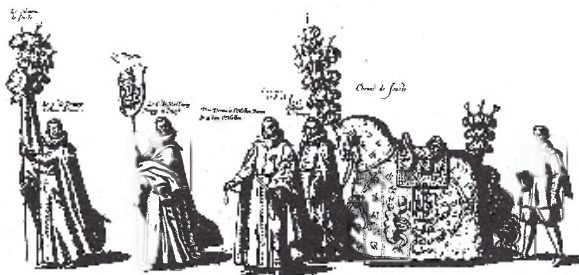


Lámina XXX.

Junto a la empresa del Archiduque Alberto figuran otros elementos significativos: los troncos o bastones cruzados, que constituyen la llamada Cruz de Borgoña o “sotuer”, cuyo origen y hechura se atribuye al Duque Juan II, más conocida como aspa o cruz de San Andrés,²¹ y la efigie de un obispo con báculo y un puñado de lanzas que figura en el guión de colores, más una bella imagen de la Virgen con el Niño sobre la media luna representada en el estandarte de colores.

Las otras insignias que desfilaron en la comitiva presentan fundamentalmente dos animales simbólicos: al águila y el león. Aquélla, salvo en el caso de Carniola, es bicéfala, como figuró ya en las armas del emperador Carlomagno, y se representa en las banderas de Groninga, Malinas, Marquesado del Santo Imperio —acompañada aquí de un castillo y dos manos— y Tirol. A pesar de que su imagen representa dominio, libertad, presteza y poder soberano, le supera numéricamente el león por el frecuente uso en armería, tanto en España como en Francia, Alemania, Flandes y otros estados, siendo símbolo de vigilancia, autoridad, dominio, monarquía, soberanía, magnanimidad, majestad y terror.²²

Su postura natural es rampante, con las manos levantadas, cabeza de perfil, boca abierta y lengua fuera, como en las banderas de Ouerysfel, Vuytrecht, Hainau —apareciendo cuatro en este caso—, Borgoña Conté —sobre pequeños rectángulos—, Flandes, Habsburgo y Bramante; en alguna ocasión tiene la cabeza girada, llamándose entonces contornado, como en Charolois; en otras se trata de un león rampante coronado: Zutphen, Namur, Geldria, Luxemburgo y Limburgo, ofreciendo estos dos últimos la particularidad de la cola anudada y horquillada, como se aprecia también en el escudo de Archiduque que figura en el guión de las Armas. Otro caso singular lo ofrece Zelanda con la parte trasera del felino introducida en ondas de agua.

En la ciencia del blasón se representa también a los leopardos, que se diferencian de los leones por tener la cabeza de frente con los dos ojos, la postura pasante apoyándose en tres patas y la borla de la punta de la cola hacia fuera. Simbolizan los valerosos y esforzados

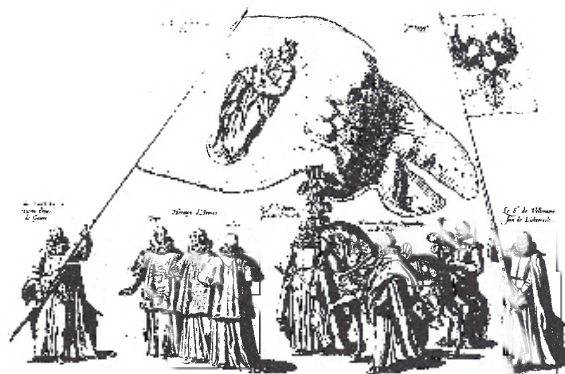


Lámina XXXI.

guerreros que habían realizado alguna empresa difícil con prontitud y arrojo.²³ Las banderas de Frisia y Carintia muestran dos y tres leopardos, respectivamente, superpuestos. Otra forma más extraña presenta la bandera de Estiria donde un león rampante muestra dos cuernos en su testa, lanzando llamas por su boca, y la de Wirtenberghe con tres astas de cérvido superpuestas.

Las insignias de Salins, Borgoña y Austria difieren totalmente de este tipo de símbolos, presentando la primera una banda en diagonal, dos y media la segunda y tres horizontales Austria. Artois, por su parte, ofrece sobre campo de flores de lis un lambel —así lo estimamos al menos— que es una especie de brisura con tres pendientes,²⁴ en cada una de las cuales se representan tres pequeños castillos.

A continuación de la bandera de Austria figuraba el carro, descrito minuciosamente en la prolija narración, y que, por desgracia, falta en el ejemplar que hemos utilizado, así como el túmulo funerario. Era de madera de olmo, fresno y roble, adornado con relieves de oro fino que destacaban sobre un blanco alabastrino resplandeciente. En lo alto de la popa, sobre el escudo del Archiduque, se elevaba un vaso de cobre dorado rodeado por una serpiente, del que salía una llama, símbolo de la eternidad. Sentada en la carroza iba una figura femenina alegórica simbolizando la Liberalidad; su vestido era blanco y sostenía sobre su cabeza un águila real, compuesta con tal artificio, que cuando caminaba el carro batía las alas. La propia figura movía el brazo derecho señalando con su mano los “reinos” que el Archiduque Alberto “había repartido en vida”, representados por veintisiete banderas de seda situadas alrededor de la proa. En medio del carro, hacia la proa, había un altar con una corona imperial y dos reales, hechas de cobre dorado, dos cetros y una espada. Sobre los seis caballos, ricamente enjaezados, que tiraban la carroza montaban muchachos “muy lindos y escogidos” representando las virtudes movientes de la Liberalidad: Benignitas, Nobilitas, Prudentia, Amor virtutis, Ratio y Providentia, todas ellas vestidas con ricos y elegantes

²¹ Ver Marqués de Avilés, *Ciencia heroyca*, op. cit., t. I, pp. 233-234.

²² *Ibidem*, t. I, p. 324.

²³ *Ibidem*, t. I, pp. 329-330.

²⁴ *Ibidem*, t. I, p. 248.

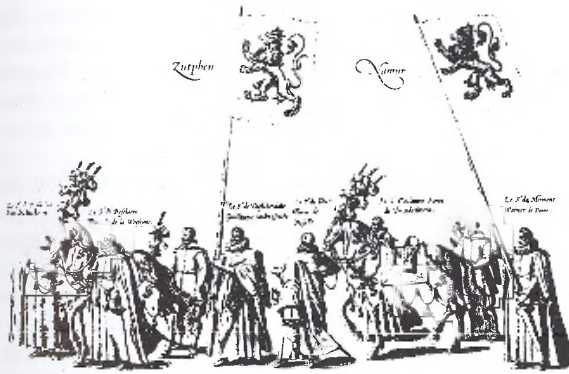


Lámina XXXVI.



Lámina LV.

trajes y con sus atributos correspondientes. Benignitas llevaba sobre la cabeza guirnalda de flores de azafrán con una estrella en medio y un sol de oro bruñido en la mano derecha; Nobilitas, tocada con diadema a lo antiguo, las armas de los Austrias en su diestra y un cetro de oro en la izquierda; la Prudentia una serpiente y un espejo; el Amor virtutis, con alas de blancas plumas, una aljaba llena de flechas a la espalda, arco, y dos coronas de laurel en su siniestra más otra en la cabeza; la Ratio un cuadro bordeado con ciertos números de Aritmética y un freno dorado en la mano; finalmente, la Providentia, con manto de raso verde bordado con espigas de oro y hormigas arrastrándolas, enarbolaba en su diestra un timón y una llave, llevando espigas de trigo y racimos de uva en su izquierda.

La comitiva fúnebre, que cerraba la Magistratura de la villa de Bruselas, discurrió por un itinerario adornado con colgaduras negras en las que figuraban los escudos de armas del Archiduque. La propia iglesia de Santa Gúdula revestía su frontispicio con paños de luto sobre las arquitecturas góticas, cual se representa en la lámina I, ostentando el escudo de su Alteza enmarcado por una corona en cuyo remate aparece un reloj de arena alado y tibias cruzadas en su rededor. Este sentido tétrico, tan caro a las representaciones de la época, tiene su máxima expresión en los cuatro esqueletos que flanquean la entrada, dos de los cuales llevan un reloj de arena y una guadaña. Completan la decoración dos grandes "A" coronadas y sendas tarjas con la divisa del Archiduque, a la que hemos aludido.

Al pie del grabado figura la inscripción: "Ja.Franquart inve." (Jacques Francquart inventó), además de otras cuatro en latín, español, francés y flamenco, indicando que se trata del frontispicio de la iglesia de Santa Gúdula colgado de paños de luto, y que las letras B y C que aparecen en la propia fachada, remiten a dos epitafios que figuran en el pliego siguiente del libro.

La narración literaria va describiendo minuciosamente la iglesia puesta a punto para la celebración de las exequias fúnebres, así como las ceremonias que allí tuvieron lugar, en particular la misa mayor oficiada por el Arzobispo de Malinas y muchas más celebradas en diversos altares, así como responsos y otras preces y ritos. Finalmente el cuerpo fue llevado a la Capilla del Santísimo Sacramento donde recibió sepultura.

Del túmulo, o capilla ardiente, se hace una detalladísima descripción. Se erigió en la nave de la iglesia de

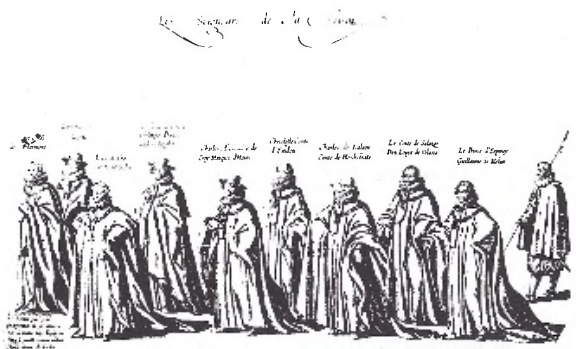


Lámina LVI.

Santa Gúdula entre el altar de esta santa y el de Nuestra Señora, siendo de forma ochavada, con cuatro escaleras, entre cuyos espacios se levantaban cuatro figuras de bulto redondo que imitaban mármol blanco representando la Piedad, la Magnanimidad, la Sabiduría y la Clemencia.

Bajo dosel de riquísimo brocado de oro se hallaba el ataúd, a cuyos lados había dos bancos cubiertos de terciopelo negro, en uno de los cuales estaba la espada y el capelo del Santo Espíritu que le había enviado el Papa Clemente VIII y en el otro el cetro y la espada de justicia. La corona archiducal figuraba sobre un cojín de brocado a la cabeza del ataúd, en el medio el collar de la Orden del Toisón de Oro y a los pies la cota de armas con el estoque.

Cuarentaiocho hachas encendidas a los lados de las escaleras y cuatro candeleros grandes en las esquinas realzaban el primer cuerpo de esta efímera arquitectura, junto a la divisa del Archiduque colocada encima de los arcos de cada una de las cuatro portadas del túmulo. Otras tantas figuras de bulto redondo colocadas sobre el pedestal representando la Prudencia, la Victoria, la Nobleza y la Liberalidad, con la inscripción correspondiente, daban remate a este primer cuerpo del monumental artilugio.

El segundo cuerpo tenía ocho pilastras compuestas y tablados; sobre ellos un friso sostenía un escudo grande, dorado y plateado, del Archiduque. Cuatro nichos

cobijaban otras tantas estatuas simbolizando la Justicia, la Paz, la Fortaleza y la Templanza con sus respectivos nombres a los pies.

El tercer cuerpo estaba formado por una galería octogonal de balaustres, cuyas esquinas estaban guarnecidas de pedestales; sobre ellos ocho leones sosteniendo cada uno una pirámide rematada con un candelabro portando un gran cirio con el escudo de armas del príncipe Alberto. En la mitad de la galería se alzaba un pedestal octógono y sobre él una tumba también octógona. En dicho pedestal estaban pintadas “unas muertes” en perspectiva y también coronas, cetros, mitras, palas y otros objetos, aludiendo al proverbio “Mors scepra ligonibus aequat” (La muerte iguala los cetros con las palas), idea que impregnó el arte y la literatura europea desde las “danzas de la Muerte” medievales hasta las “vanitas” del pleno barroco.

Sobre la mencionada tumba se había colocado una galería de AA. coronadas, y dentro de esta última, y siempre en sentido ascendente, se elevaba un pedestal y otro octógono sobre este último. El remate de tan gran máquina lo constituía una pirámide octogonal descansando sobre un pedestal en cuya cima había un florón con la corona del Archiduque cincelada en cobre. Tal fue la altura del túmulo, cifrada en noventaicinco pies de alto, que la cruz de la corona llegaba a tocar la bóveda de la iglesia. Por lo demás el número de candelabros y cirios fue tan grande que el cronista advierte en medio de su relato que “Toda la maquina estava cuajada de semejantes candeleros... en mayor número de lo que muestra el dibujo”, mas no se pusieron en éste “por no ofuscar la proporción de la obra”. A las luces se unían, en profusión, los escudos de las Señorías, las armas de los condados y ducados, frutas y “cabezaz de muerte”.

Si rico fue el despliegue artístico del efímero monumento, no menos lo fue el programa iconográfico inspirado, sin duda, por Carolus Scribani Rector de la Compañía de Jesús y autor de los cuatro epitafios que decoraban cada una de las caras de la pira y de las doce inscripciones que se leían debajo de sus respectivas imágenes en la capilla ardiente levantada en Santa Gúdula, así como de los otros dos epitafios que se colocaron en la fachada de la iglesia. Todos ellos vienen reproducidos en la hoja II, así como los Elogios que compuso Theodoricus Piespordius, secretario del Archiduque difunto para los asuntos de los germanos, escritos en latín como el resto de las inscripciones.

De los epitafios colocados en el túmulo funerario el que miraba hacia occidente, o sea hacia la entrada del templo, aludía a su esposa Isabel Clara Eugenia; el que estaba dirigido hacia oriente, en dirección al coro, argumentaba a base de los títulos del Archiduque; el epitafio que miraba hacia el sur elogiaba fundamentalmente sus virtudes; finalmente, el que se dirigía hacia el norte, giraba en torno a su divisa: “PVLCRMV EST CLARESCERE VTROQVE” (“Es hermoso resplandecer en una y otra situación”), tanto en la paz como en la guerra, así en situaciones prósperas como adversas, en la alegría como en el dolor, en la victoria como en la derrota, en la salud como en la enfermedad...

Las doce inscripciones referentes a Alberto Pío, que figuraban al pie de las representaciones alegóricas, hacían justa referencia a las virtudes por ellas encarnadas. Por esto se califica al Archiduque de Piadoso, Magnánimo, Sabio, Clemente, Justo, Pacífico, Fuerte, Casto, Prudente, Victorioso, Noble y Liberal, tal como aparece en el pliego II de referencia.

Es posible que estas alegorías de las virtudes, no descritas en el relato, siguieran la *Iconología* de Ripa, de tanto predicamento en esta época, y, por supuesto, aplicadas a Alberto constituyen la serie de virtudes emblemáticas del príncipe que tanto juego dieron en la literatura española de la época de los Austrias.

Entre las fuentes que inspiraron la literatura emblemática europea se hallan Platón y Aristóteles, lo que hemos podido comprobar en la introducción del *Aristotelis de virtutibus libellus*, interpretado por Alejandro Chamaillard y publicado en París en 1538,²⁵ donde, invocando a Platón, las virtudes humanas se distribuyen en tres partes: de la racional es virtud la prudencia, del “anima” la mansedumbre y la fortaleza, de la “cupidae” la templanza y la continencia, y de toda el alma la justicia, la liberalidad y la magnanimidad. Todas ellas se explican a continuación en el “Libellus” de Aristóteles sobre las virtudes.

De la importancia del tema es fiel reflejo la emblemática política, que creó una imagen del príncipe y un modelo de gobernante basado precisamente en éstas y otras virtudes fundamentales. Mas lo que fue exigencia se convertiría en poder de persuasión en las arquitecturas efímeras y catafalcos funerarios, haciendo una exaltación de las virtudes del príncipe e idealizándolo. Ello es también patente, pese a la buena imagen del Archiduque Alberto en la historiografía, en la *Pompa funebris* que nos ocupa. Sin embargo la *Pompa* no es un libro de emblemas o empresas al modo de Juan de Borja, Juan de Horozco y Covarrubias, Hernando de Soto, Sebastián de Covarrubias Horozco o Cristóbal de Herrera, todos ellos publicados antes de 1623, pero sí refleja su espíritu, sobre todo en la divisa del Archiduque que hemos analizado: “Pulcrum est clarescere utroque”, y en las virtudes cristianas que los tratadistas aconsejaban a los gobernantes y que coinciden con las cuatro cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza, muy especialmente la primera; también se insistía en la religión. Como podemos observar todo ello se elogiaba sobremanera en nuestro inclito personaje.

En cuanto a la expresión gráfica de los fastos no es excesivo el material que ha llegado a nosotros, pudiendo afirmar que esta *Pompa funebris*, objeto de nuestro estudio, es uno de los documentos más importantes por la calidad de los grabados y por la perfecta correlación con el documento escrito. Si bien es cierto que presenta rasgos comunes con crónicas de este género, como los grabados de la fachada o del túmulo funerario, carece de emblemas fúnebres propiamente dichos, ya que se sustituyeron por epitafios y por inscripciones alusivas a las virtudes del Archiduque personificadas en las alegorías. Otro rasgo común lo constituye la figura del león en el catafalco como símbolo de majestad, fortaleza y vigilancia, o las calaveras aladas como símbolo de muerte.

²⁵ Editado “Ex officina Christiani Wecheli, sub santo Basiliensi”.

Algunos de los elementos que figuran en estas exequias del Archiduque Alberto, como la serpiente que se muerde la cola enroscada en torno a su retrato, aparece también en este tipo de obras. Los mensajes simbólicos que, según Víctor Mínguez, se derivan de los monumentos funerarios de los monarcas y que repiten de un modo sistemático un reducido número de consignas, podrían aplicarse asimismo al caso que nos ocupa: dolor de los súbditos, exaltación de las virtudes del soberano fallecido, triunfo momentáneo de la muerte, triunfo sobre la muerte del finado al que se compara con el ave Fénix, y, en resumen, la gloria definitiva del príncipe cristiano.²⁶

Pese a ello es evidente que el tema de la muerte como revulsivo contra la vanidad del mundo, subyace en el fondo de la obra, en un ambiente preparado por el pensamiento de la Contrarreforma y el espíritu de los Ejercicios Espirituales ignacianos. Tampoco es extraño el protagonismo del esqueleto y de la calavera en esta *Pompa funebris* con una tradición que arranca de la Baja Edad Media y tuvo su cenit en el Barroco.

El catafalco levantado en Santa Gúdula obedecía asimismo a la importancia que adquirió la liturgia fúnebre con motivo de la muerte de personajes de alcurnia que, en ocasiones, tenía también manifestaciones cívicas al erigir túmulos funerarios en las plazas públicas, como el levantado en la Plaza del Mercado de Zaragoza en 1621 con motivo de la muerte de Felipe III, donde aparecían virtudes y esqueletos.²⁷

La simbología tiene aquí singular papel si observamos que se juega con el número cuatro y sus múltiplos, como ocurría en otros catafalcos de la época, ya que el cuatro es un número totalizador.²⁸ Por otra parte el complejo artilugio tenía un sentido ascensional claramente visible en la pirámide octogonal en cuya cúspide se hallaba la corona del Archiduque rematada por la cruz, con manifiesta alusión al triunfo de ésta sobre el poder terrenal y de la vida celeste sobre la material.

El programa iconográfico se completa con las pinturas que se hicieron en la parte exterior de los estilóbatos sobre los que descansaban las ocho columnas jónicas del primer cuerpo del túmulo, que se hallaban entre las cuatro escaleras, y en los espacios entre dichos estilóbatos, configurando un total de doce, alusivas a los

sucesos más importantes de la vida de su Alteza difunto. Los lados de estos pedestales estaban decorados con despojos de armas o trofeos de guerra; "todo ello muy ingeniosamente pintado al óleo de color de bronce".

El mentor de estas pinturas fue con toda probabilidad Theodoricus Piespordius que compuso los Elogios que figuraban al pie de las escenas, según el orden que indica el pliego segundo de esta obra. En ellas se alude a su matrimonio con Isabel Clara Eugenia hija de Felipe II, a la conciliación entre varios reyes y príncipes, a distintas hazañas bélicas, a la defensa de Lisboa contra el pirata Francis Drake, y a su muerte el 13 de julio de 1621, tan sólo unos meses después del fallecimiento de Felipe III rey de España.

Su figura ocupa en la historiografía un lugar relevante en la Europa de finales del siglo XVI y primer tercio del XVII. Tras haber sido el primer virrey de Portugal entre 1583 y 1593, durante el reinado de Felipe II, se le asignó el gobierno de los Países Bajos. Más tarde, la decisión política de este monarca de entregar la soberanía de los mencionados territorios a su hija Isabel Clara Eugenia con la que casó, tras haber renunciado a su condición de cardenal, lo convirtieron en pieza importante en el ajedrez europeo, con la firma de la Tregua de los Doce Años (1609-1621), favorablemente acogida por los flamencos tras muchos años de lucha. De hecho Isabel y el Archiduque Alberto de Austria sólo reinaron en las provincias del centro y del sur, ya que las siete Provincias Unidas del Norte se habían independizado.

Su reinado se caracterizó por una gran prosperidad en el desarrollo de las artes y la industria, a la par que en el intento de promover y consolidar la Contrarreforma católica. Bruselas, sede de la corte, experimentó esta misma pujanza. Mas a la muerte del Archiduque, sin sucesión, los Países Bajos se convirtieron de nuevo en una provincia de la monarquía española, pasando Isabel Clara Eugenia de soberana a gobernadora. El estallido de la Guerra de los Treinta Años y la no renovación de la Tregua con las Provincias unidas del Norte, precipitaría de nuevo el belicismo.²⁹ De ahí que todavía contraste más la figura de este Alberto Pío a quien los epítafios calificaron de Justo, Pacífico, Prudente, Victorioso, Magnánimo, Fuerte, Casto, Noble, Liberal, Sabio y Clemente.

²⁶ Ver Víctor Mínguez Cornelles, *Las virtudes emblemáticas del príncipe*, op. cit., vol. II, p. 806 y ss.

²⁷ Ver Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, op. cit., p. 107.

²⁸ Ver Salvador Aldana Fernández, "La emblemática valenciana del barroco y el 'Funesto Geroglífico'", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1979, p. 58. También del mismo autor: "Imágenes y símbolos en los túmulos barrocos valencianos", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1980, pp. 48-56.

²⁹ Ver *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, op. cit., pp. 177, 224-225.