

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
ESCUELA DE ESTUDIOS HISPANOAMERICANOS, CSIC

El llanto del Águila Mexicana:

*los jeroglíficos de las reales exequias por la reina
Bárbara de Braganza en la Catedral de México, 1759*

El águila: emblema, divisa y escudo

EL ÁGUILA, REINA DE LAS AVES, tuvo un lugar muy destacado como animal emblemático entre los autores clásicos, medievales y modernos por las diversas cualidades que la adornaban. Simbolizaba a dioses, y estuvo siempre vinculada a la monarquía y al imperio. En esta ave fue Júpiter metamorfoseado para raptar a Ganímedes, y debía llevar el alma de los emperadores durante sus funerales a las regiones celestiales, siendo por tanto símbolo de su divinización.

Animal asimismo utilizado como enseña de las legiones romanas, como divisa o como portante de un escudo. Por ejemplo, fue divisa de monarcas o de los propios emperadores austriacos, además de elemento sustentante de las armas de la monarquía hispánica desde los Reyes Católicos.

El águila fue un símbolo recurrente en arcos triunfales y exequias durante los siglos XVI, XVII y XVIII en la monarquía hispánica. Fue frecuente, por tanto, encontrarla en las arquitecturas efímeras dedicadas al monarca, pues simbolizaba muchas de las virtudes y cualidades vinculadas exclusivamente con la realeza.¹ Pero también encarnaba a la perfección a la reina y a las virtudes mora-

1. Sobre el águila como animal emblemático véase el estudio de Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, "Los imperios del águila", en *Los procesos de independencia de la América española*, Madrid, Fundación Mapfre Tavera (en prensa).

les, religiosas y políticas que debían adornarla. Este estudio ejemplifica precisamente esta unión águila-reina y la perduración de las tradiciones emblemáticas del ave mediado el siglo XVIII, con la dinastía borbónica en el solio español. Asimismo, analiza cómo el animal no sólo representa a la monarquía española, al personificar a la reina, sino también a los novohispanos que con las lágrimas del Águila Mexicana manifiestan su tristeza, y también su identidad como pueblo integrante de esa monarquía. Nos servirá para ello la relación de las exequias fúnebres de María Bárbara de Braganza celebradas en la Catedral de México en 1759, cuyos jeroglíficos son un verdadero compendio del simbolismo de las cualidades aguileñas.²

No obstante, conviene señalar en primer lugar la importancia que esta ave ha tenido en la emblemática. Las numerosas cualidades hacen de ella uno de los animales más frecuentes en los libros de emblemas: en su *Ornitología emblemática*, José Julio García Arranz estudió treinta representaciones distintas en las que se ejemplifican sus cualidades políticas, militares, morales, amorosas y cristianas.³ Por ejemplo, de claro contenido moral es el emblema que Andrea Alciato presenta en su *Emblematum liber* (Augsburgo, 1531) del águila enfrentada a un escarabajo para demostrar que se ha de temer hasta a los más pequeños, recogiendo una fábula de Esopo (fig. 1). Este mismo autor incluía otro emblema con el sepulcro de Aristómenes sobre el que se situaba un águila explayada y que, según algunos comentaristas de Alciato, constituía un emblema exaltador de Carlos V, quien había sido coronado emperador en Bolonia en 1530, un año antes de la publicación del libro.

Otros emblemas presentaban al águila como ejemplo de virtudes políticas. Podemos citar la imagen del águila portando un cetro y rodeada de cigarras en la obra de Jacobus à Bruck *Emblemata política* (1617), emblema 37, para representar que el príncipe no ha de considerar los rumores sobre su actuación si ésta

2. Para ello hemos consultado el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de México, *Tristes Ayes de la Águila Mexicana, Reales Exequias de la Serenísima Señora Da. María Magdalena Bárbara de Portugal, Católica Reyna de España, y augusta emperatriz de las Indias, Celebradas en el Templo Metropolitano de la Imperial ciudad de México, los días 18 y 19 de mayo del año de 1759. Dadas a luz por los señores comisarios Lic. D. Joseph Rodríguez del Toro, Caballero de la Orden de Calatrava, y Lic. D. Domingo Trespalacios, Caballero del Orden de Santiago, del Consejo de su Majestad, y de sus Oidores en esta Real Audiencia. Con licencia en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana, año de 1760.*

3. José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Mérida, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 155-157, y *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986.



1. Andrea Alciato, *Emblematum liber* (1a. ed. Augsburgo, 1531), Madrid, Akal, 1985, p. 211.

se encamina al bien común. O la imagen del águila acompañada de un haz de rayos, como animal portador de las armas de Júpiter, rica en variantes iconográficas y en significados, como por ejemplo conformando un estandarte para aludir al estado de gran poder militar en las *Devises heroïques* de Claude Paradin (1557), o la empresa de Maximiliano II, heredada luego por su nieto Carlos V, con un águila bicéfala coronada y explayada con un haz de rayos y una rama de laurel flanqueándola, para significar el trato que debía darse a cada uno según sus méritos, es decir, la capacidad del príncipe para premiar o castigar, y que recogió Girolamo Ruscelli en *Le imprese illustri* (1583).

Ruscelli recopiló en su obra otras imágenes aguileñas de gran éxito como el águila que mira al Sol, representación recurrente y de variado simbolismo. Por ejemplo, en la obra de este autor constituía un emblema amoroso si ésta se encontraba en vuelo hacia el Sol en medio de una tormenta, pues simbolizaba cómo el amante que deseaba conseguir a la persona amada debía superar todas las dificultades. Joachim Camerarius, en *Symbolorum et emblematum* (1596), atribuía sin embargo un significado heroico a este emblema para simbolizar a aquel que, a pesar de todas las dificultades, cumple con su voluntad. Ruscelli trataba por segunda vez esta imagen en su obra, aunque el ave aparecía posada en el suelo mirando al Sol, como ejemplo de quien tiene su pensamiento puesto siempre en Dios, empresa que pertenecía a Irene Castriota, princesa de Bisignano. Otros autores, como Jacobus Typotius en sus *Symbola divina & humana* (1601) y Salomón Neugebauer en su *Selectorum symbolorum* (1619), incluían

en sus obras esta misma imagen como empresa de diversos reyes, príncipes y duques con variados significados.

Otra variante de esta imagen que recoge también Typotius es la representación del águila llevando a los polluelos hacia el Sol y obligándolos a dirigir la vista hacia el astro, con el fin de que éstos superaran la prueba de su excelencia al sostener la mirada a pesar de la intensidad de los rayos. Typotius tomó en cuenta esta imagen por tratarse de la divisa de María de Borgoña, asociada a la idea de la legitimidad de los herederos del emperador al superar la prueba.

La imagen del águila que mira al Sol, y que incluye la cualidad de renovación de sus plumas, también fue recopilada por otros emblemistas para significar la renovación cristiana a través de los sacramentos de la Eucaristía, la Penitencia y el Bautismo, como por ejemplo en las *Symbola divina* de Typotius.

La lucha entre el águila y la serpiente fue frecuente también en los libros de emblemas, por lo general asociada a virtudes bélicas o combativas. Así, por ejemplo, Claude Paradín la utilizó junto al mote *Ut lapsu graviore ruat* para simbolizar la funesta lucha entre dos personas orgullosas y las trágicas consecuencias que ella puede acarrear; Joachim Camerarius, para avisar también de los fatales resultados de la guerra entre dos grandes potencias.

Los emblemistas españoles incorporaron en sus obras diversas imágenes del ave real, tanto en libros de emblemas como en las relaciones de exequias, que catalogaron John T. Cull y Antonio Bernat Vistarini en su *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*.⁴

Las *Empresas morales* (Bruselas, 1680) de Juan de Borja contienen varios emblemas dedicados al águila. Encontramos por un lado al águila del agua con un pez y un pájaro como empresa de los que se han ejercitado tanto en la navegación como en la guerra; igualmente, al águila agarrando a la tortuga para simbolizar que, cuanto más alto se pretende llegar, más dura será la caída; o al águila en su nido en lo alto de una peña para simbolizar que el que asume las dificultades de vivir virtuosamente, así lo haga del modo más arduo y difícil, no tiene nada que temer. También muestra Borja al águila jupiterina con los rayos en las garras para que los príncipes recuerden que su poder emana directamente de Dios y actúen en consecuencia. El águila con una flecha clavada en el pecho simbolizaba para el emblemista lo doloroso de que uno mismo se vea herido por sus propias armas (fig. 2). El águila que mira al Sol representaba la virtud de la

4. John T. Cull y Bernat Vistarini, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

2. Juan de Borja, *Empresas morales* (1a. ed., Bruselas, 1680), Carmen Bravo-Villasante (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española (Colección Facsímiles 7), 1981, p. 19.



renovación en Dios. Estos últimos emblemas de Borja son especialmente interesantes para nuestro estudio pues pueden resultar similares a los del catafalco de Bárbara de Braganza, como comentaremos más adelante.

Sebastián de Covarrubias Horozco, en sus *Emblemas morales* (Madrid, 1610), recoge la imagen del águila coronada sobre el globo terrestre y mirando al Sol, entre las dos columnas del *Plus ultra* y sobre el lema *Tertia regna peto*, para simbolizar la glorificación de Felipe II tras su muerte. Asimismo, la imagen del águila ascendiendo a un niño al cielo mientras dos hombres la contemplan simboliza la ascensión a los cielos de Cristo. El emblema 44 de la primera centuria representa de nuevo al águila con la tortuga para avisar de la excesiva ambición de príncipes y ministros y de la dura caída que puede acarrear. En el emblema 79 muestra la tradición según la cual el águila dirige a sus polluelos hacia el Sol, que vimos en Tȳpotius con otro matiz, para ejemplificar la vida contemplativa orientada hacia Dios. Hernando de Soto, *Emblemas moralizados* (Madrid, 1599), también escribía sobre esta tradición en su emblema 37 para significar el autoconocimiento.

En la obra de Juan Francisco de Villaba *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613),⁵ destaca la empresa 11 de la primera parte que muestra al águila llevando a los polluelos en su espalda para simbolizar a Cristo protector con el mote *Sic deffensso meos*. La empresa 50 representa una espada que amenaza a una serpiente enroscada en un águila para simbolizar que se ha de castigar y eliminar el pecado, aunque sin dañar al pecador, a partir de una fábula que narra Eliano en su *Historia de los animales*. Recoge también al águila con la tortuga en la empresa 36 de la segunda parte, de nuevo con el significado de la dura caída cuanto más alto se sube.

Diego de Saavedra Fajardo, en su *Idea de un príncipe político christiano* (Mónaco, 1640), empresa 22, presenta a un ave bicéfala mitad águila mitad avestruz portando el rayo jupiterino y una herradura respectivamente para simbolizar cómo los príncipes reciben directamente la facultad de ejercer la justicia de Dios y cómo han de tener las cualidades de ambos animales para ejercitarla y soportar sus consecuencias.

En la *Idea del buen pastor* (Lyon, 1682), Francisco Núñez de Cepeda incluye la imagen del águila jupiterina sobre un pedestal portando un cáliz en la garra derecha y el haz de rayos en la izquierda en el emblema XLV. Simbolizaba la virtud para premiar y castigar que ha de tener el prelado eclesiástico. En la empresa XXXIV, el águila protege a sus polluelos en el nido sobre una peña de unas víboras que intentan subir para aludir a la vigilancia y cuidado que los prelados han de tener sobre los cristianos.⁶

Si nos centramos en el ámbito geográfico en el que se producen los jeroglíficos para el catafalco de María Bárbara de Braganza, encontramos igualmente en la Nueva España un uso frecuente del águila como animal emblemático. En una de las representaciones más habituales del águila, ésta forma parte del escudo de algunas ciudades novohispanas, como el de Tzintzuntzan, que presenta al águila mirando al Sol con el pico abierto, otorgado en 1593 —de clara inspiración europea aunque mixtificado con tradiciones indígenas—, o el de Texcoco:⁷ el

5. Manuel Pérez Lozano, *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villaba*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.

6. Véase la edición de Rafael García Mahiques, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero, 1988.

7. Respecto al águila en los escudos de algunas ciudades de población indígena, véase Hans Roskamp, “La heráldica novohispana del siglo xvi”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, México, El Colegio de Michoacán/Conacyt, 2002, pp. 227-268.

águila sobre el nopal como escudo que acompaña a las personificaciones de la Nueva España y sobre todo como timbre del escudo de la ciudad de México.

La tradición del águila mirando al Sol fue otra imagen frecuente no sólo en los jeroglíficos fúnebres, como veremos, sino por ejemplo en la azulejería, tal como cita Jaime Cuadriello, del panel encontrado en el basamento de la reja de ingreso a la capilla doméstica del colegio de Tepotzotlán que representa al águila dirigiendo a sus polluelos hacia el Sol, simbolizando el “itinerario espiritual”.⁸

La cultura emblemática se manifestó también en la Nueva España en murales, lienzos, grabados, biombos y pintura al temple, por ejemplo. Pero es en las relaciones festivas donde se debe rastrear el impacto y desarrollo de la cultura emblemática en el virreinato, pues constituye el material fundamental para su estudio.⁹ Como señaló Víctor Mínguez, los emblemistas mexicanos no compusieron sus propios compendios de emblemas sino que fundamentalmente se dedicaron a utilizar los libros de emblemas traídos desde Europa para diseñar los jeroglíficos para las arquitecturas efímeras.¹⁰ En estas relaciones, tanto de monarcas como virreyes, prelados y hombres ilustres, se incluyeron jeroglíficos que recogían la imagen del águila, frecuentemente en el contexto de la renovación de sus plumas, el rapto de Ganimedes y su cualidad de mirar al Sol. Por ejemplo, en el arco de entrada del obispo Francisco de Aguiar y Seijas en 1683, se representó un águila guiando a sus polluelos hacia el Sol para simbolizar cómo el obispo iba a acabar con la idolatría al hacer que los novohispanos le siguieran, en la religión cristiana.¹¹ En los arcos de entrada de los virreyes marqués de Villena, en 1640, y Matías de Gálvez, en 1784, encontramos también jeroglíficos con águilas.¹²

De mayor interés resulta la entrada del virrey marqués de las Amarillas en 1756, pues en su arco diversos jeroglíficos tenían como tema el águila, divisa de los dos imperios, el español y el azteca. En él se incluyeron imágenes como el

8. Jaime Cuadriello, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, en J. Cuadriello *et al.*, *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Conaculta-Munal, 1994, p. 96.

9. Víctor Mínguez, “1747-1808: agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica”, en Pérez y Skinfill (eds.), *op. cit.*, p. 304.

10. Víctor Mínguez, “La emblemática novohispana”, en Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, México, El Colegio de Michoacán/Conacyt, 2002, p. 144.

11. Cuadriello, *op. cit.*, p. 101.

12. Véase José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía, 1991.

águila bicéfala en su nido para representar al marqués y a su esposa, las armas de México, el rapto de Ganimedes, el águila portando las armas de Júpiter y personificando al virrey como representante del monarca, el águila mirando al Sol, un águila volando en medio de la tempestad, un águila guiando a un aguilucho hacia el cielo. Éste puede constituir quizá el precedente más cercano, pues recordemos que fue durante el gobierno del virrey de las Amarillas cuando se realizaron las exequias de Bárbara de Braganza.¹³

El águila en las exequias reales hispánicas

Podemos citar varios ejemplos de exequias reales en que el águila es utilizada en los jeroglíficos para encarnar virtudes regias, conceptos políticos o a las propias personas reales. Por ejemplo, en la *Descripción de las honras fúnebres que se hicieron a la católica majestad de D. Phelippe quarto*, de Pedro de Monforte (Madrid, 1666), dos jeroglíficos fueron ejemplificados con águilas.¹⁴ En uno de ellos el águila coronada simbolizaba a la reina viuda; en el otro se representó la renovación de sus plumas para aludir a la idea de relevo dinástico.

Desde comienzos del siglo XVII encontramos una interesante asociación entre el águila y la reina, que observamos en diversas exequias dedicadas a las reinas de la casa de Austria. Por ejemplo, las exequias de la emperatriz María de Austria realizadas en el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid están enteramente dedicadas a destacar las virtudes de la reina austriaca a través del águila real y del águila bicéfala.¹⁵ En las exequias de Claudia Felize de Austria, emperatriz de Alemania y reina de Bohemia y Hungría, don José de Madrid, religioso capuchino de San Francisco, se encargó de realizar el epitafio ante el

13. Sobre este arco, véase *ibid.*, pp. 133-137.

14. Sobre estas exequias, véase, Ma. Adelaida Allo Manero, "Mensaje simbólico de los jeroglíficos de las exequias de Felipe IV", en *Arte funerario. Coloquio internacional de historia del arte*, B. de la Fuente y L. Noelle (comps.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, vol. I, pp. 217-229; Steven Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court: the Royal Exequies for Philip IV*, Colombia, University of Missouri Press, 1989, y Víctor Mínguez, *Los reyes solares*, Castellón, Universitat Jaume I, 2001, pp. 136-141.

15. *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la M. C. de la emperatriz doña María de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*, Madrid.

monarca Carlos II en 1676.¹⁶ En él, el vuelo del águila viene a simbolizar la elevación al cielo de la emperatriz Claudia, la mujer águila, a la que se parangona con la mujer del Apocalipsis como mujer fuerte.

Como ya hemos comentado, la Nueva España, territorio integrado en la monarquía hispánica, tampoco pudo escapar al dominio de la reina de las aves para representar a los monarcas, más aun cuando el animal tenía un papel destacado dentro del simbolismo prehispánico. El ave no sólo fue utilizada como enseña de la población indígena, pues también la encontramos en diversos catafalcos fúnebres, aunque por lo general como símbolo de la monarquía hispánica. Podemos registrar la aparición del águila en el catafalco de Carlos V levantado en el convento de San Francisco en 1559, en el de la Catedral de México en 1666 destinado a las exequias de Felipe IV, en el del mismo lugar para las honras fúnebres de Carlos II en 1701, con las armas de México, y en el de Baltasar Carlos, también en la Catedral de México, en el que la muerte del joven príncipe se simbolizó con el rapto de Ganímedes.¹⁷ En ellos el ave real fue utilizada para referirse a cualidades regias, a la gloria o ascensión al cielo del monarca, o como divisa y armas del emperador.

Pero no sólo fue utilizada esta ave para simbolizar las virtudes regias masculinas; también encontramos un precedente fúnebre en la ciudad de México para celebrar las cualidades de una reina. En 1697, el jesuita potosino Mathías de Ezquerria escribe la relación de las honras fúnebres dedicadas a la reina Mariana de Austria, con el título de *La imperial águila renovada para la inmortalidad de su nombre, en las fuentes de las lágrimas que tributó a su muerte despojo de su amor*.¹⁸ La relación está dedicada al monarca, Carlos II. Los funerales fueron ejecutados

16. *La aguila imperial elevada, epicedio sacro, que en las reales exequias de la serenísima señora Claudia Felize de Austria, emperatriz de Alemania, y Roma, Reyna de Bohemia y Ungria, celebradas de orden, y en presencia del rey nuestro señor Don Carlos Segundo, que Dios guarde, dixo El Reverendissim. P. Fr. Josef de Madrid*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1676.

17. Sobre las exequias reales en México, véase asimismo Víctor Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes*, Castellón, Universitat Jaume I/Diputación de Castellón, 1995.

18. *La imperial águila renovada para la inmortalidad de su nombre, en las fuentes de las lágrimas que tributó a su muerte despojo de su amor, y singular argumento de su lealtad esta mexicana corte restituyendo otra vez de su lago la Águila que durmió en el Señor para que descansase en la lisonja pacífica de sus ondas pues despierta a la eternidad la Reyna Nuestra Señora D. Mariana de Austri cuyas fúnebres pompas executó el Exmo. Señor D. Juan de Ortega Montañés Obispo de la Santa Iglesia de Valladolid Virrey de esta Nueva España nombrando por Comisario de ellas Al Señor D. Miguel Calderón de la Barca del Consejo de su Majestad [...] Describelas el Hermano Mathias de Ezquerria*, México, Imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1697.

por orden del obispo y virrey don Juan de Montañés y en el texto se nos informa que el comisario fue don Miguel Calderón de la Barca y que las celebraciones tuvieron lugar en la Catedral de México.¹⁹ Don Manuel de Escalante, en su reconocimiento, señala que en la pira se comparaban las cualidades del ave con las prendas y virtudes de la reina, asociando al águila con la mujer fuerte, según el Libro de Proverbios, capítulos 30 y 31. Un título de mujer fuerte-águila también era adecuado para Mariana por pertenecer a la Casa de los Austrias y ser esposa de Felipe IV. Remite también Escalante a imágenes tradicionales de la reina de las aves cargando a sus polluelos a la espalda cuando se refiere a que Mariana cargó la propia monarquía y a su hijo, a que entre sus vástagos sólo elige al que puede mirar al Sol y a que los protege recibiendo en su pecho las flechas de los cazadores.

Todo el programa por tanto giró en torno a la idea de las lágrimas de la ciudad de México por la muerte de la reina y a la propia reina simbolizada en el águila y fue ideado por el propio Ezquerro. La pira, colocada bajo la cúpula del crucero, constaba de un primer cuerpo en forma de estrado de dos varas de altura con 14 gradas revestidas de alfombras. En las extremidades del estrado se colocaron cuatro obeliscos pintados de ébano y oro donde se puso gran número de hachas. En los cuatro lados del estrado se situaron 16 lienzos, cuatro en cada banda. Los lienzos tenían pintados jeroglíficos, símbolos y empresas con un programa que giraba en torno a la reina simbolizada en el águila imperial. De cada pintura descendían dos columnas con los órdenes dórico, jónico y salomónico. En los intercolumnios se colocaron las poesías que explicaban los lienzos.

El segundo cuerpo era ochavado adornado con una estrella iluminada por teas, ocho imperiales blandones y paños de terciopelo negro. Una gran tarja explicaba las honras que la ciudad dedicaba a su reina. El tercer cuerpo formaba un hexágono. Sobre él se situaban otros tres cuerpos en disminución que acababan en punta, coronados por un cobertor y almohada en lama dorada. Sobre

19. Tovar de Teresa afirma que no pudo localizar la relación de Mathías de Ezquerro (al que él llama Martín) y que tomó la referencia de la obra de Medina *La imprenta en México*, t. III. Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, primera parte, *Impresos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 364. Tampoco Francisco de la Maza ni Morales Folguera, *op. cit.*, recogen esta relación. Sí lo hace, aunque no analiza los jeroglíficos en profundidad, Adita Allo Manero, "Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica", tesis doctoral, Universidad de Córdoba, pp. 720-722. El ejemplar consultado se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y la Biblioteca de la Real Academia de la Historia cuenta con otro ejemplar.

todo ello se colocó una corona imperial con la urna. Adita Allo Manero considera que la arquitectura fue realizada por Pedro de Arrieta, quien en esos momentos era maestro mayor de Obras Reales, de la Catedral y de la Inquisición.²⁰

Pasa a continuación en la relación Mathías de Ezquerria a comentar el tema de los jeroglíficos, justificando el programa porque el águila fue siempre empresa imperial, como reina de las aves, además de que su plumaje simbolizaba lo fúnebre. Remite también a la costumbre de los funerales públicos romanos, en los que los sacerdotes soltaban un águila para simbolizar el alma del fallecido, que sufría su apoteosis, y que pasaba a aumentar el número de héroes en el firmamento. Destaca la utilización del águila como símbolo de Roma e incluso, con el cristianismo, como emblema de san Juan Evangelista. Más tarde, el águila, ahora bicéfala, pasó a ser la enseña del Sacro Imperio. El propio Ezquerria declaraba haber copiado los jeroglíficos de las exequias de Margarita de Austria e Isabel de Borbón en Milán.²¹

Los jeroglíficos mostraban todos ellos a un águila, frecuentemente combinada con elementos celestes, animales, personajes mitológicos y símbolos cristianos. Aunque no hemos profundizado en el análisis del programa, cosa que preparamos para otro trabajo, los jeroglíficos resultan de un gran interés pues en ellos encontramos unidos tres elementos simbólicos de la monarquía española de gran importancia: el sol, el león y el águila, tema que ha estudiado en diversas ocasiones el profesor Víctor Mínguez.²²

Por ejemplo, un lienzo representaba la majestad del Sol en el zodiaco y a Apolo conduciendo el carro. De las ruedas del carro una cadena dorada y negra ataba el pico de un águila coronada con la estrella de Venus. El mote: *Hac monstrante viam*. Otro mostraba al águila remontando el vuelo, y el Sol aparecía entre nubes. La sombra del águila se proyectaba en el suelo con el conocido Salmo de David: *Viam Aquilae in caelo*. El lienzo simbolizaba cómo el águila no deja rastro en su vuelo, pero su sombra mide al Sol. Otro lienzo mostraba el templo de Juno sostenido por columnas de jaspe negro. Entre estas últimas se divisaba un trono con un águila, entre cuyas alas ardía la llama del sepulcro. A pesar de que cuatro vientos, simbolizados por cuatro bocas, intentaban apagar la llama, sólo conseguían avivarla más. El mote: *Pugnantia profunt*. El epigrama que lo explicaba es de una gran belleza:

20. Allo Manero, "Exequias de la...", *op. cit.*, p. 722.

21. *Idem*.

22. Víctor Mínguez, "Leo fortis, rex fortis. El león y la monarquía hispánica", en Víctor Mínguez y Manuel Chust (eds.), *El Imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamé-*

Quanto mas de los vientos ultrajada,
 Tanto se ve la antorcha más lucida;
 Combatida estará, mas no apagada;
 Ajada de sus soplos, no rendida.
 No juzquez iace en humo desatada
 De esta antorcha Imperial la ilustre vida;
 Fue su vida de llama, no perece,
 Que si es su vida un soplo, a soplos crece.

Otro lienzo mostraba el río Meandro con un cisne en él, que festejaba su muerte ante la contemplación de un águila por encima de su cabeza que lo alzaba en el aire. El mote: *Divina sibi canit et orbi*. Otro representaba a una nave con forma de águila surcando el mar, cuyas alas estaban hinchidas como un velamen. El mote: *Vae, vae, vae*. Otro lienzo mostraba a un león coronado, sobre cuya cabeza volaba un águila con las garras atadas por serpientes, alimañas que el ave arrojaba sobre la cabeza del león. El mote: *Nil aptius, nil decentius*. En definitiva, aunque no encontramos apenas semejanzas iconográficas entre los jeroglíficos del catafalco de Mariana de Austria y el de Bárbara de Braganza, vemos sin embargo cómo más de cincuenta años antes el águila imperial —que no el Águila Mexicana— centra todo el programa iconográfico de la pira, personificando a la reina, destacando la importancia de este animal emblemático y significando cómo la muerte de ella representa renovación y paso a la vida eterna.

Las exequias de Bárbara de Braganza en la Catedral de México

El 18 y 19 de mayo de 1759 tuvieron lugar en la Catedral Metropolitana de México las reales exequias de la reina María Magdalena Bárbara de Portugal, o Bárbara de Braganza.²³ Esta soberana se casó con Fernando VI siendo apenas una adolescente, y aunque no fue mujer muy hermosa fue muy culta y amante

rica, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Véase también las obras citadas en las notas 1 y 14.

23. No sólo se realizaron exequias fúnebres en la ciudad de México: Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, Imprenta Universitaria (serie: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas), 1946, pp. 83-85, registra también las celebradas en la ciudad de Oaxaca y Morales Folguera, *op. cit.*, pp. 238-239, las de la ciudad de México y las de Oaxaca.

de las artes, en especial de la música. No consiguió dar herederos al monarca, pero esto no hizo mella en la buena relación que según las crónicas tuvo con el monarca. Tras una larga enfermedad, murió en 1758.²⁴

El autor anónimo de la relación mexicana, bajo el sugestivo título de *Tristes ayes de la Águila Mexicana* (fig. 3), publicada en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana en 1760, nos informa que fueron los comisarios de las pompas realizadas en la Catedral Metropolitana los licenciados don Joseph Rodríguez del Toro²⁵ y don Domingo Trespalcios, caballeros de las órdenes de Calatrava y Santiago, respectivamente, y oidores de la Real Audiencia. Era por entonces virrey el marqués de las Amarillas, quién vigiló con celo la organización de las exequias.

La relación está repleta de referencias a textos y tradiciones clásicas, pero introduce una novedad con respecto a cualquier otra relación fúnebre en la que el águila como animal emblemático está presente. Gran parte del programa iconográfico gira en torno a la tristeza del Águila Mexicana:

Eligimos pues, para idea o assumpto metaphorico de estos elogios funerales a el águila Mexicana, Ave Real, que por su especie es muy propia para representar los gemidos, y ayes en que se hace visible el dolor, y por su regio carácter, y reales dotes, la mas apta para simbolizar quanto puede hallarse de ilustre, y memorable en una reina sabia. La congruencia de esta idea de parte de México es visible. La Aguila es la divisa, y blason del escudo de Armas de esta Imperial Ciudad, heredado del antiguo Imperio Mexicano.

Resulta significativo de la coyuntura social y política el uso de la tristeza del Águila Mexicana como asunto sobre el que va a girar una parte del programa iconográfico. Aunque ya hemos visto que existió un precedente, destacamos de nuevo que en aquel caso la protagonista era el águila imperial.

Hacia mediados del siglo XVIII el espíritu criollo reivindicaba en textos y lienzos el valor de la identidad nacional mexicana, un orgullo del ser mexicano

24. Sobre el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza, véase Antonio Bonet (coord.), *Un reinado bajo el signo de la paz: Fernando VI y Bárbara de Braganza*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2002.

25. José Rodríguez del Toro, junto con Félix Venancio Malo, fue también autor de la relación de las exequias de María Amalia de Sajonia en 1761, *Llanto de la fama: reales exequias de la serenísima señora Da. Amalia de Saxonía...*, México, Imprenta Nueva Antuerpiana de D. Cristóbal y D. Phelipe de Zúñiga y Ontiveros, 1761.



3. Autor anónimo, *Tristes ayes de la Águila Mexicana...*, portada, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1760, s.p.

que tendrá una gran influencia en la maduración de la idea de la autonomía de la Nueva España que finalmente incidirá en la consecución de la independencia de México. Como acertadamente afirmó Jaime Cuadriello, este texto “sirve para manifestar el ya entonces exacerbado sentimiento de grandeza novohispana”.²⁶ Víctor Mínguez también señaló cómo a lo largo de los siglos XVI y XVII, y sobre todo en el XVIII, “los eruditos criollos fabricaron, transformaron y reinterpretaron las imágenes emblemáticas buscando manifestar las raíces de su propia identidad cultural”.²⁷ Éste es quizá uno de los mejores ejemplos de ello, pues el águila imperial se transforma aquí en el Águila Mexicana.²⁸

El águila había sido ya desde el imperio azteca la enseña de los ejércitos indígenas. Tras la conquista, los nativos y criollos habían conservado en sus

26. Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 100.

27. Víctor Mínguez, “La emblemática novohispana”, *op. cit.*, p. 158.

28. Recordemos que encontramos otros precedentes de reivindicación de la identidad mexicana y de la historia prehispánica en la entrada del virrey Conde de Paredes en 1680, cuando se representó a emperadores aztecas, o el ya citado del marqués de las Amarillas en 1756.

estandartes a esta ave como su divisa y emblema de la ciudad de México, nacida con la visión del pueblo azteca en la laguna de un águila que devora a una serpiente. El ave había sido conservada en el timbre del escudo de la ciudad colonial a pesar de que Carlos V no lo había contemplado al dotarlo en 1523, y de que algunos virreyes intentaron suprimir el uso de tal emblema. A mediados del siglo XVIII, sin embargo, estaba totalmente asumido por los criollos como animal que los representaba y las autoridades lo toleraban e incluso lo usaban.²⁹ También durante ese siglo se produce una interesante simbiosis entre el águila azteca, la Virgen de Guadalupe y la mujer-águila de la visión de san Juan en el Apocalipsis. El resultado de esta poderosa imagen de la Virgen de Guadalupe sobre el águila y el nopal sintetizaba las devociones religiosas y el nacimiento de la conciencia patriótica nacional.

Pero no son sólo las lágrimas y los ayes o gemidos del Águila Mexicana —como manifestación de la tristeza de los mexicanos— el motivo de los 34 jeroglíficos que adornaron el túmulo. También lo fueron las virtudes del ave real como ejemplo para representar las virtudes morales, políticas y cristianas de la reina María Bárbara. Estas virtudes son las que conducen a la reina a la gloria y las que la hacen merecedora de la fama póstuma, como explican algunos lienzos. Otros jeroglíficos tienen como tema la tristeza de los súbditos españoles y portugueses por la muerte de su soberana. De especial belleza son aquellos referidos a la pena del monarca, Fernando VI, ante la muerte de su esposa.

El aparato del túmulo consistió en una arquitectura de 36 varas y media de alto, dividida en tres cuerpos y un remate. Su base era un zócalo dórico de planta cuadrada, abalaustrado, en cuyas esquinas se habían levantado cuatro resaltes en forma de obeliscos. Toda la arquitectura estaba pintada imitando piedras y materiales ricos; así, en su conjunto el catafalco imitaba el jaspe veteadado sobre campo rosado, destacando algunos elementos con otro jaspe más oscuro. El dorado fue utilizado para destacar los perfiles, filetes, capiteles, candeleros y la corona imperial que remataba la estructura. Una magnífica águila imperial estaba asentada sobre la corona culminando el catafalco. La imitación del mármol, el bronce y el carey servía para destacar otros elementos de la construcción, especialmente las esculturas. Una urna ocupaba el lugar central del primer cuerpo, sobre un pedestal de orden corintio, ornamentado con los escudos de España y Portugal. Sobre la tumba el habitual cojín sostenía el peso de las insignias reales. Toda la

29. Véase Enrique Florescano, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

máquina estaba adornada con más de seiscientas luces y, como hemos mencionado, con más de 50 poesías y 34 jeroglíficos, símbolos y emblemas.

Esta breve descripción del catafalco apenas nos permite hacernos una idea general de la máquina fúnebre y de la riqueza que los lienzos y adornos ofrecerían al público mexicano. En el texto se hace clara referencia a la existencia de una lámina grabada en la que se dibujaría la arquitectura, pero desgraciadamente no ha podido ser localizada. Ya Francisco de la Maza advertía en 1946 la desaparición de la lámina de los pocos ejemplares que se conservaban desde fecha temprana. Pero consideraba que el catafalco pudo haber sido reutilizado para las exequias de Fernando VI en 1762, pues presentaba los mismos cuatro resaltes en las esquinas de la arquitectura, la corona como remate, las doce estatuas y otros elementos similares, aunque muchos otros se modificaron.³⁰ Tampoco nos informa el autor de la relación del artista encargado de la obra, si bien nos dice que era uno de los mejores de la ciudad y que levantó el catafalco en dos meses. Francisco de la Maza cita la descripción de la pira realizada en el poema *Breve Elogio y Descripción del Real Túmulo en que se insinúan las principales partes y ornato de su Arquitectura...* que antecede a la relación. En él se dice del autor de la pira que es un indiano Apeles, que causa celos al mismo Fidias y burla a Praxíteles.³¹ Esto nos hace pensar que sería un pintor mestizo o criollo.

Todo el ornamento de la arquitectura estaba acompañado por numerosas poesías. Las cuatro primeras que la relación cita se encuentran en los lados de la urna, dos en latín y dos en castellano, y redundan en la idea de la reina Mariana como la Reina Sabia, señalando su amplia cultura y educación, los gemidos y los ayes del Águila Mexicana y las virtudes de la reina: la piedad, la fe y la caridad.

Los jeroglíficos de la pira

La relación narra con bastante detalle el contenido icónico y el significado de los 34 jeroglíficos, así como los motes y las poesías que los acompañan. A pesar de la minuciosa descripción de los primeros 22 jeroglíficos, no se nos indica dónde estaban situados; como nos dice el autor, “en la explanación de sus conceptos o sentencias no seguimos el orden con que se colocaron, sino el que deben guardar

30. De la Maza, *op. cit.*, p. 87.

31. *Ibid.*, p. 88.

entre sí las mismas poesías, según la graduación de sus poetas”. Sí sabemos que los 12 restantes se colocaron en los 4 frentes del zócalo de la urna.

Las virtudes de la reina

Las cualidades del águila recogidas en los numerosos textos de autores antiguos desde Aristóteles, hasta los autores cristianos y los bestiarios medievales, son las que sirven al autor para ejemplificar las virtudes de la reina. No sólo sirvieron estos textos en cuanto a la narración de dichas cualidades y para aclarar su significado cristiano o pagano, sino también como fuente icónica para componer los diversos jeroglíficos.

Así por ejemplo, para representar la paciencia, la más heroica de las virtudes según el autor, puesto que la reina soportó todas las incomodidades de su enfermedad, se tradujo en la imagen de un águila coronada sostenida en el aire, con el escudo que le protege el pecho traspasado por algunas flechas que desde la tierra le lanzan unos cazadores. Un verso de la Eneida sirve como mote y explica la imagen: *Nec vulnera terrent*.³²

Para representar la fortaleza se dibujó a un águila coronada en vuelo sobre una montaña despejada, mientras otras aves huyen y caen en medio de una tempestad. Con ello se comparaba también a la reina con el laurel, como árbol que se libra de los rayos, pues la reina se libró también de los dardos de la enfermedad. La constancia y la paciencia, virtudes derivadas de su fortaleza, se ejemplifican con esta misma propiedad del águila de no verse afectada por los rayos, razón por la cual es la encargada de portar los de Júpiter. Para representar estas virtudes se dibujó un torreón sobre un monte aguantando la embestida de los relámpagos; a sus pies, un águila, sentada a la sombra de un laurel, no se asusta por la fuerza de la tempestad. De nuevo es un verso de la Eneida el utilizado como mote: *Potuit, que plurima virtus esse fuit*.³³

El águila fue asociada, en los textos de la Antigüedad, a Zeus-Júpiter como su atributo; en otras ocasiones incluso identificándose con él. Zeus había recibido los rayos de los cíclopes al liberarlos del Tártaro, obteniendo así el dominio sobre el cielo y sobre los dioses y los hombres como rey. Ambos atributos del dios, el águila y los rayos, servían para identificarle. El águila, además, según Plinio, era la única ave que jamás había sido aniquilada por los rayos y por tanto

32. Virgilio, *Eneida*, Barcelona, Planeta, 2000, lib. XI, línea 643: “heridas no le espantan”.

33. *Ibidem*, línea 312: “valentía cuanta gastarse pudo se ha gastado”.

la única que podría portar las armas de Júpiter.³⁴ Así la muestra Juan de Borja en el emblema citado líneas arriba. Otros autores antiguos, como Virgilio y Ovidio, y medievales, como Tomás de Cantimpré y Vincent de Beauvais, recogieron también esta cualidad del ave.³⁵ Una divisa semejante dedicó Girolamo Ruscelli al rey Segismundo I de Polonia: un águila con un ramo de laurel en el pico y flanqueada por cuatro rayos, para significar la tranquilidad de ánimo para enfrentarse a las dificultades, pues disfruta de la protección divina.³⁶ El laurel, como el águila, también tenía la cualidad de proteger contra los rayos, según autores como Plinio, Suetonio o Piero Valeriano.³⁷

Otro lienzo volvía a redundar sobre esta idea de la constancia como virtud heroica que la reina había demostrado al soportar los embates de la larga enfermedad. De nuevo se destacaba la cualidad del águila de conservar la serenidad en medio de tempestades y se dibujó para ello a los cuatro elementos horrorosamente alterados: una tormenta que había destrozado árboles y plantas. En un trozo de mar se observaba un barco naufragando, pero en medio del jeroglífico se pintó un águila entronizada sobre un tronco de olivo majestuosamente serena. Este árbol venía a significar la paz con la que de manera heroica soportó la reina los embates de la enfermedad.³⁸

Para señalar las virtudes cristianas de la reina se destacan las cualidades del águila como real pájaro por su fuerza, majestad, velocidad y elevación de vuelo. Al compararse ese magnífico vuelo del águila con el curso de la vida de la reina, quien practicó la piedad y las virtudes cristianas, se indicaba a los españoles el camino del cielo. Para ello se dibujó en el lienzo un águila en vuelo hacia el cielo, cuyo camino estaba iluminado por estrellas. Abajo, una figura que representaba a España observaba con un antejo ese fenómeno de la piedad cristiana. El mote: *Viam Aquiliae in caelo* (Proverbios, 30).

Una de las tradiciones más famosas de esta ave servirá para ejemplificar la lucha contra el pecado. Así, se hace referencia a la aversión que el ave sentía por la serpiente, el animal más “vil, alevoso, atrevido, astuto y sangriento”. Por ello es frecuente encontrar representaciones del águila sosteniendo a una serpiente en el pico, imagen que, como dice el cronista, utilizaron como estandarte los

34. Plinio, *Historia natural*, Madrid, Gredos, 1995-2000, lib. X, p. 4.

35. Véase García Arranz, *Ornitología...*, *op. cit.*, pp. 73-78.

36. *Ibid.*, p. 161.

37. *Idem.*

38. El olivo como símbolo de la paz lo cita ya Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985.

mexicanos prehispánicos y que formó parte también del escudo de armas de la Imperial Ciudad de México. El águila atacando a la serpiente tenía también una larga tradición en la cultura occidental, desde Homero, Aristóteles, Nicandro de Colofón, Plinio, Claudio Eliano, Virgilio y Horacio, hasta llegar a la etapa medieval como símbolo de la lucha de Cristo o de los cristianos contra el pecado.³⁹

Esta facultad del águila resultaba muy apropiada para simbolizar la piedad y el corazón cristiano que ha de luchar durante toda su vida contra todos los pecados y vicios, simbolizados en la serpiente. La reina María Bárbara se destacó también como un águila vigilando en su palacio y en sus sirvientes a aquellos que cometieran pecados o tuvieran vicios para reconvenirlos. Se representó en el jeroglífico, para ilustrarlo, un elevado monte con un pequeño jardín en su cima, defendido por un muro de jaspe. Por el muro se precipitaban muchas serpientes de varias especies huyendo de la presencia de un águila, que vigilaba el pequeño huerto e impedía el paso de cualquier animal enemigo.

La virtud de la justicia se representó en un lienzo del zócalo. Para ello se aludía a la cualidad del águila de administrar los rayos a Júpiter y la representación del Príncipe Justo como un águila con una corona en el pico y un rayo en la garra con el mote: *Cuique suum*, imagen que nos recuerda la divisa empleada por Carlos V, recogida por Ruscelli y que citamos anteriormente. También es representativa de la justicia la tradición según la cual el águila rechaza de su nido a los polluelos que no pueden mirar directamente al Sol, o la constante persecución de serpientes y víboras. En el lienzo se quiso representar por tanto al águila ejercitando un acto de justicia, en concreto contra la Muerte, pues quitarle la vida a un príncipe es el acto más injusto que ésta comete. Para ello se pintó un sepulcro sobre cuya lápida estaba sentada la Muerte, armada con peto y morrión, con las alas arrojadas en tierra. Un águila en pleno vuelo robaba a la Muerte el arco y las flechas, dejándola desarmada para que no pudiera profanar ni la majestad ni a ningún otro monarca español.

Aunque no se trata de virtudes en sí, algunos jeroglíficos señalan hechos dignos de alabanza de la vida de la reina. Por ejemplo, uno de los jeroglíficos del zócalo destaca la protección de la reina a las jóvenes españolas y pone como símil la relación entre el águila y la paloma, pues, aunque algunos escritores antiguos las señalaban como aves antagónicas, la primera protegía en ocasiones a la segunda. Para simbolizar este amparo brindado a las monjas españolas con la fundación de conventos, sobre todo el de la Visitación de Madrid, se dibujó en

39. García Arranz, *Ornitología...*, *op. cit.*, pp. 166-169, y *Bestiario medieval*, *op. cit.*, pp. 73-78.

la tarja un convento situado en lo alto de un monte, que sólo mantenía abierta su cúpula. Hacia la cúpula se acercaba en vuelo un águila coronada con las alas extendidas, bajo las cuales algunas palomas se refugiaban. Así se simbolizaba cómo la reina había patrocinado a las jóvenes para ingresar en la clausura.

Todas estas virtudes y hechos dignos de elogio quedan resumidos en el último jeroglífico del zócalo, en el que se afirma que la virtud se sostiene por las tres virtudes divinas, la fe, la esperanza y la caridad. Estas virtudes teologales son la raíz de cualquier otra virtud y todas las tuvo la reina, citándose ejemplos en el que se demuestra que practicó las tres. Y este trío se simboliza en una sola acción, que es el tema del jeroglífico: la capacidad del águila de remontarse hasta el cielo, sostenerse en él por largo tiempo y mirar fijamente al Sol, sin que sus rayos la debiliten o molesten a la vista. De nuevo un emblema de Borja puede ejemplificar perfectamente este jeroglífico (fig. 4). La fe sería la vista inmóvil y fija en la misma fuente de luz, la esperanza, el vuelo elevado y recto hacia el cielo, y la caridad, el amor del águila hacia el Sol, que es tan ardiente que la obliga a arrojarle violentamente al agua. El mote no puede ser más oportuno: *Solem videt, evolat, ardet* de Angelo Policiano.

Esta cualidad del águila de mirar directamente al Sol fue también glosada por los autores antiguos, como Aristóteles, Plinio y Claudio Eliano, y cristianos como Ambrosio de Milán, Agustín de Hipona o Isidoro de Sevilla, este último profusamente repetido en los bestiarios. En general, venía a simbolizar la vida contemplativa y el ejercicio de las virtudes cristianas y de la devoción.⁴⁰ La imagen además fue muy utilizada como emblema o como empresa y divisa en toda Europa.

La Gloria y la ascensión a los cielos

Un grupo importante de jeroglíficos se dedica a la gloria póstuma de la reina Mariana, su ascensión a los cielos, merecida por las virtudes cristianas que en vida demostró. Esta ascensión, representada en el vuelo hacia el cielo del águila, tiene una clara vinculación con el ritual de los funerales de los emperadores, que llegaba a su clímax con la apoteosis simbolizada por el vuelo del águila, animal que según algunas fuentes —Dión Casio y Herodiano— se soltaba en el momento de encender la pira.⁴¹ Son frecuentes en el catafalco las representacio-

40. García Arranz, *Ornitología...*, *op. cit.*, pp. 176-182.

41. Javier Arce ha estudiado el ritual de los funerales públicos de los emperadores en *Funus imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, Alianza, 1990.

EMPRESAS MORALES. 13



4. Juan de Borja, *Empresas morales* (1a. ed., Bruselas, 1680), Carmen Bravo-Villasante (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española (Colección Facsimilar 7), 1981, p. 13.

nes de ascensiones al cielo, mientras la figura de la Muerte —figura ineludible en un túmulo barroco— observa impotente que ni ella es capaz de acabar con la gloria de los virtuosos y excelentes. En estos jeroglíficos presenta el autor una mayor originalidad, si bien basado siempre en la autoridad antigua. La composición iconográfica es en ellos más audaz.

Así, por ejemplo, el tercer jeroglífico representaba al águila celestial, reconocida por llevar en el pico una corona de estrellas, en un círculo de luces, en el momento en que está siendo arrancada de su trono para cederlo al águila española, que abandona el solio sobre los dos mundos para ocupar el solio celeste. De este modo se venía a significar que el águila española, la reina, abandonaba su trono temporal, pero para ir a ocupar un trono celestial. Para representar el ascenso de la reina a los cielos se recurrió a la iconografía del rapto de Ganimedes, como símbolo también del ascenso al cielo de los príncipes de la antigüedad a lomos del águila. La Muerte, con el arco y las flechas arrojadas al suelo, observaba impotente el rapto. El mote de nuevo es un verso de Virgilio: *Evexit*

ad athera virtus.⁴² Es decir, sólo ascienden al cielo los de origen divino, aquéllos a los que Júpiter (Dios) amó, o los que por la virtud se subliman. Encontramos un precedente de esta imagen, en un túmulo mexicano: se trata del jeroglífico de las exequias de Baltasar Carlos en la Catedral de México, en el que se representa el rapto de Ganimedes, adoptando el monarca el papel del muchacho y la ciudad de México el del águila.

Otro jeroglífico ahondaba en este tema al representar en el cielo un carro triunfal tirado por pavos reales, donde se situaba entronizada un águila real con corona y cetro, con el pecho traspasado por una flecha. Esta imagen podría remitir también a Juno, diosa que se solía representar sentada en un carro tirado por pavos reales.⁴³ La Muerte le observaba desde la tierra, con las flechas y el arco arrojados al suelo. En el carro ondeaba una banderola con la inscripción: *Servat post fata coronam*. Todo el jeroglífico giraba en torno a la idea de que sólo la virtud supera a la muerte, idea que el autor ejemplifica con otra tradición en torno al águila: es la única ave que al fallecer se sitúa en lo alto de una montaña, simbolizando su excelencia y su elevación por encima de otras aves, pues ni la muerte puede anular su majestad.

La ascensión al cielo de la reina también se representó con un águila remontándose al cielo, mientras es perseguida por la Muerte que, sobre un macilento y alado caballo, la va asaetando. Pero la muerte no sólo es la ascensión a los cielos, sino también la renovación de la reina. El autor comenta esta propiedad de renovación del ave citando a varios autores antiguos y el famoso Salmo 103 de David: *Renovabitur ut Aquilae juvenus tua*.⁴⁴ Se representa esta propiedad de renovación —la de los justos en su vertiente cristiana— con el dibujo de la Muerte vestida de pescadora lanzando una red al río para cazar a un águila que renovaba sus plumas en él, y así el águila escapaba a la muerte levantándose de las aguas como si renaciese de ellas. Así la reina se renovaba continuamente con sus virtudes cristianas, con la piedad y con la penitencia,

42. Virgilio, *Eneida*, *op. cit.*, lib. VI: “Esto pudieron sólo unos pocos, de divino origen, favoritos de Jove, o que a la altura *con fervida virtud se sublimaban*”.

43. La iconografía del carro tirado por pavos reales que acompañan a Juno podemos observarla en el ciclo de grandes lienzos de María de Médicis pintados por Pedro Pablo Rubens para el palacio de Luxemburgo. En concreto, en la obra *Encuentro de María de Médicis y Enrique IV* (1622-1625, Museo del Louvre, París) donde la reina francesa aparece precisamente como la diosa. Juno resultaba muy apropiada para representar de forma simbólica a las reinas, pues era la soberana de los dioses, además de la diosa del matrimonio.

44. Salmos, 103: “renuévese tu juventud cual el águila”.

y la muerte fue su última transformación pues le permitió librarse del peso del cuerpo.

Esta cualidad del águila que mediante su ascensión hasta el Sol quemaba sus plumas, para luego arrojarse violentamente al agua y mutar así su plumaje, fue también recogida por los textos antiguos, y de forma completa en *El fisiólogo*, y es también una idea muy frecuente en la emblemática.⁴⁵ Los autores cristianos la adoptaron para hacer alusión a la penitencia o al bautismo. La ascensión al cielo es la búsqueda del Sol de justicia, que es Jesucristo. En la emblemática hispánica podemos destacar el citado emblema de Juan de Borja aparecido en *Empresas morales* o el grabado por Pedro Rodríguez de Monforte, que reproduce uno de los jeroglíficos del túmulo levantado por la muerte de Felipe IV en el convento de la Encarnación de Madrid citado anteriormente, en que el águila pierde sus plumas (fig. 5). El emblema está acompañado además por el mismo mote que el jeroglífico de María Bárbara de Braganza.

La Fama póstuma

Derivados del tema de la gloria y ascensión, encontramos otros jeroglíficos que aluden a la fama tras la muerte y a la conmemoración. Así, se hace referencia a la tradición egipcia de anotar los días en que morían sus héroes o reyes para declararlos infaustos. El autor opina que España debía hacer lo mismo en agosto por ser el mes en que murió la reina. Se representó en el jeroglífico la constelación del águila que comenzaba a ocultarse cuando se descubre la de Leo, justo en agosto. Todo esto lo observaba España con un anteojo desde un observatorio. El soneto aclaraba el dibujo:

De adusto Agosto la estación ardiente
Del Rey Planeta rayos dilatada,
Quando a el Aguila reina sepultaba
Un ocaso mortal, pero luciente.
 Si Aguila Celestial, Astro clemente,
La vida de dos Mundos animaba,
Solo en Agosto, que su luz colmaba
 Debió tal Reyna mejorar de Oriente.
No llore España de la Parca enojos,

45. García Arranz, *Ornitología...*, *op. cit.*, pp. 194-202 y *El fisiólogo*, Barcelona, Obelisco, 2002, p. VIII.



5. Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras fúnebres que se hicieron a la católica majestad de D. Phelippe quarto*, Madrid, 1666, en Steven Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court: the Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 151.

Ni al cielo insulte con fatal querella,
 Que apaga de su luz los rayos rojos;
 Bárbara no murió; pues su luz bella,
 Quando al Cielo la hurtó de nuestros ojos,
 Ocaso tuvo, sí, pero de Estrella.

También para conservar la memoria y las cenizas de los monarcas, los antiguos levantaban panteones y mausoleos, estatuas y urnas funerarias. Pero considera el autor que estos monumentos son más percederos que esparcir las cenizas por todo el orbe gracias al soplo de la fama. Es el Águila Mexicana la encargada de esparcir las de la reina para perpetuar así mejor su memoria, y por ello se dibujó en un lienzo a un águila sacando de una urna con el pico un pomo donde estaban depositadas las cenizas, y lo trasladaba a las manos de la Fama, entronizada sobre un arco iris.

La fama póstuma ha sido perseguida siempre por los mortales, pero a ésta sólo se llega por el ejercicio de las virtudes, morales, políticas o cristianas. Por ello las virtudes heroicas que doña María Bárbara demostró en vida le garantizaban la inmortalidad de su nombre. Para representar esta fama imperecedera que se esparce por todo el orbe se compara con un rosa que “levanta sus olorosos humos al cielo”. Por ello se pintó en el jeroglífico una rosa dentro de un vallado de espinos, rota por el golpe de una segur. De la flor exhalaba un ligero humo que se introducía en un alambique pendiente de las garras de un águila, destilando a la vez una nueva rosa.

Los hombres han perseguido siempre la fama póstuma, a veces mediante acciones heroicas; los poetas también aspiraban a la inmortalidad a través de sus obras. La Fama además tiene una cualidad y es que cuando comienza es pequeña, y crece y se robustece conforme avanza. Esta idea fue la que inspiró otro lienzo en el que se pretendía perpetuar la memoria de la reina Mariana para darle una segunda vida. Se dibujó para ello a la Muerte intentando tapar con una lápida un clarín, atributo de la Fama, mientras un águila intenta arrebatárselo. El mote, *Viresque acquirit eundo*, remite a un pasaje de la Eneida, en el que Virgilio comenta esta cualidad de la Fama: “Vive de movimiento, crece andando: Débil, medrosa empieza, luego se irgue.”⁴⁶

Tanto portugueses como españoles levantaron monumentos para recordar los dos acontecimientos principales de la vida de la reina. Los portugueses, para rememorar su nacimiento, levantaron el convento de San Francisco en Mafra. Para conmemorar su muerte se levantó en España el convento de Religiosas de Vírgenes de la Visitación de Madrid, donde además la reina dispuso que se conservaran sus restos. Estos dos templos hacían inmortal el nombre de la reina. Para aludir a este concepto se dibujaron en un lienzo del zócalo de la urna dos templos colocados bajo dos horizontes, oriente y poniente; en el primero se representó la Aurora y en el segundo el ocaso. Dividía ambos horizontes un monte cuya cima presentaba un águila que parecía mirar a la vez ambos templos. El mote: *Solem certissima signa sequuntur*.⁴⁷

Para eternizar la memoria de quienes se merecieron la veneración de los siglos, esculpieron también las antiguas estatuas, como las célebres de Fidas, o las que el senado mandaba realizar de los héroes. Uno de los jeroglíficos del

46. Virgilio, *Eneida*, op. cit., lib. IV.

47. Virgilio, *Geórgicas*, Madrid, Cátedra, 1994, línea 439: “Da otras señas el sol, ya cuando surge del mar o en él se pone, y son certísimas por igual las del orto y las que exhibe a la hora en que se encienden las estrellas”.

zócalo presentaba precisamente el taller de Fidias con gran número de estatuas, unas acabadas y otras no. El escultor estaba dibujado con el buril suspendido en el aire mientras esculpía una figura al contemplar en el aire a un águila cuyas garras sostenían una lápida con el nombre de la reina inscrito, como ofreciéndole a Fidias el mármol para que lo trabajara.

Las lágrimas del rey

Varios jeroglíficos simbolizan la tristeza del rey, Fernando VI, ante la muerte de su esposa. En ellos y en la descripción de los jeroglíficos se intenta reflejar la ternura del sentimiento conyugal y la profunda tristeza por la pérdida de uno de los esposos. El autor escribe sobre el sentimiento que inunda a dos amantes que comparten la alegría, la tristeza o el dolor. Así, Fernando VI profesaba un gran amor a su esposa y su luz se había visto eclipsada por su muerte, aunque no sabía bien si su melancolía era causada por su propia decadencia o por el fallecimiento de la reina. En el jeroglífico se pintó un Sol eclipsado, con una mitad oscura y otra iluminada. De esta mitad salía una copiosa lluvia hacia la tierra, en la que un águila ciega lloraba abundantemente. El mote: *Lentus non deficit humor*, extraído de las *Geórgicas* de Virgilio.⁴⁸

La muerte de la reina supuso para el monarca una pérdida aun más dolorosa porque murió sin haberle dado un heredero; incluso ni siquiera en vida se quejó el monarca de esta falta. Para demostrar el dolor por la pérdida y además sin un heredero, el autor utiliza una cualidad del águila macho que según él recogen Plinio y otros naturalistas. Esta águila macho prorrumpe en violentos llantos y demostraciones de dolor cuando su pareja muere sin dejarle polluelos: vuela en continuados y violentos giros, ataca a todas las serpientes o aves que reconoce en su vuelo, luego vuelve a su nido para llorar su viudez, finalmente se ausenta y se va a otro monte para no volver jamás a su antiguo hogar. Para ilustrar este hecho se dibujó a la Muerte, con traje de cazadora, al disparar al águila hembra, que aparecía moribunda sobre un peñasco de un monte. En la cima del monte se veía un ciprés, y sobre sus ramas el águila macho, contemplando la muerte de su esposa sin sucesión y llorando sin consuelo.

La pérdida se simboliza de manera muy hermosa en uno de los jeroglíficos del zócalo. Para ello se recurre a las tradiciones mexicanas que cuentan la exis-

48. Virgilio, *Geórgicas*, *op. cit.*, lib. I, línea 290: “las noches con sus húmedos relentes que ablandan tallos”.

tencia de un águila bicéfala, descubierta en Oaxaca durante el reinado de Felipe V (1722 o 1723), aunque según el autor los científicos de la Ilustración la desmentían. El águila bicéfala le sirve al autor para simbolizar el amor conyugal, pues, como se dice en el Génesis: *Erunt duo in carne una*. Así, el águila bicéfala representaba al monarca Fernando VI y a María Bárbara unidos conyugalmente, y, aunque la muerte cortara una de las cabezas, todavía viviría el águila con la otra. Para ilustrar esta idea se pintó en el jeroglífico la figura de la Muerte descargando un golpe de guadaña en una de las cabezas de un águila bicéfala sobre dos mundos.

Las lágrimas y la lealtad de México

Para representar el dolor de la ciudad de México se recurre a lo largo de toda la relación a la imagen llorosa del Águila Mexicana. Uno de los primeros jeroglíficos dedicados a este tema se presenta con referencia a la pira de Memnón, muerto a manos de Aquiles en la guerra de Troya. Se cita un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en que la madre de Memnón,⁴⁹ la Aurora, suplica a Júpiter que le conceda un honor a su hijo para suavizar sus propias heridas. Éste le concede que de las cenizas de la pira surjan pájaros llamados Memnónides, que entablan una lucha entre sí y que todos los años viajan desde Etiopía a Frigia para llorar la muerte del héroe. Esta fábula le sirve al autor para justificar la antigüedad de los gemidos de las aves para solemnizar las exequias. Así, para la muerte de la reina de las aves, la reina-águila, el Águila Mexicana, debía convocar a todas las aves para que con lastimosos gemidos lamentasen la muerte de la reina, humedeciendo las cenizas con sus lágrimas y arrojándose contra su sepulcro. Aves que en sus virtudes ejemplificaban las de la reina, como la mansedumbre de la paloma, la prudencia de la cigüeña, la nobleza de espíritu de la garza, la majestad del pavo real, la inocencia del cisne, la música del ruiseñor, la compasión del pelícano, etc., compendiadas todas ellas en las nobles cualidades del Ave del Paraíso, ave que nunca toca la tierra, así como la reina nunca se dejó llevar por las riquezas materiales.

El pincel delineó esta idea al representar en el lienzo un sepulcro, con las armas de España y Portugal grabadas, y un águila, con las alas extendidas y suspendida en el aire, que lo cubría. En lo alto una tropa de aves, volando en círculos sobre el sepulcro, seguía al compás los gemidos del águila. El mote está

49. Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza, 1998, lib. XIII.

tomado de la *Metamorfosis* de Ovidio: *Aliisque dolens, sit causa dolendi*, y se vincula con la transformación de Dedalión en gavián.⁵⁰

El siguiente jeroglífico continúa el tema de las lágrimas, pero ahora se hace una defensa de las locuciones hiperbólicas o expresiones exageradas, para justificar que el Águila Mexicana pidiese llorar al mismo cielo, con los cien ojos del Pavón Celeste, constelación netamente americana, para mostrar la tristeza por la muerte de la reina. Para ello se dibujó en el lienzo un gran pavo en un cielo sereno y oscuro, del que caía un copioso rocío, que bebía por los ojos un águila suspendida en el aire. El águila sostenía en sus garras una pequeña urna, en la que caían unos pequeños hilos de agua de rocío. La acompañaba el mote de las *Metamorfosis* de Ovidio: *Est honor et lacrymis* y una octava que explicaba el lienzo.⁵¹

También en el zócalo se colocó un jeroglífico alusivo a la tristeza del Águila Mexicana para simbolizar el sentimiento de América. Con tal fin, se alude al ocaso de los astros o planetas, que no es muerte sino tránsito, así como tampoco es muerte sino paso a la vida inmortal la de los justos; y, para representar el fallecimiento de la reina, ningún ejemplo mejor que el ocaso del Sol. De este modo en el jeroglífico se pintó sobre la cima de un elevado monte un águila contemplando con ojos llorosos al Sol, casi ya en su ocaso. En el horizonte opuesto se podía ver el Sol en el oriente en su Aurora. Unas liras explicaban el dibujo:

Aguila Mexicana,
Que con sedientos ojos
Bebes tristes despojos
De esa luz que se pone tan temprana;
No estragos llores de la noche fria,
Que el sol no muere, quando muere el dia.

Vuelve los ojos, mira
Desde esse erguido monte
El opuesto Orizonte,

50. Ovidio, *Metamorfosis*, *op. cit.*, lib. XI, línea 345: “y dolido se convierte en motivo de dolor para los demás”.

51. *Ibidem*, lib. X, línea 501: “También hay ornato en sus lágrimas”, verso de la transformación de Mirra en el árbol con su mismo nombre. La perfumada resina destilada del árbol forma sus lágrimas.

Donde en cunas de luz, la luz respira,
Verás al Dueño que tu Imperio llora,
El mismo que fue Sol, y ya es Aurora.

Pero, a pesar de las copiosas lágrimas que derramó el águila imperial, ellas no fueron suficientes para demostrar la inmensa tristeza de los súbditos mexicanos. Por ello convocó el águila a los cisnes, para que la acompañaran en su dolor con el triste canto que entonan cuando van a morir. En las exequias celebradas en el convento de la Encarnación por la muerte de Felipe IV, encontramos un jeroglífico similar, el 3, donde vemos un cisne muerto —Felipe IV— junto a un arpa, mientras otro le observa desde el agua.⁵² Recoge la tradición de que el canto del cisne es más bello cuando se acerca su muerte. En la tarja se representaron las riberas de un río en el que un águila animaba a cantar a algunos cisnes, teniendo entre sus garras una lira con la que dirigía el canto.

Para hacer referencia a la lealtad de los súbditos mexicanos, el autor de la relación alude a dos leyendas: la de una joven tracia narrada en la *Historia* de Plinio⁵³ y la del águila de Pirro, que cuenta cómo las águilas que ambos cuidaron se precipitaron tras su muerte en la hoguera. Así, el Águila Mexicana se ha de sacrificar entre el catafalco de la reina; para simbolizar esto, se dibujó en un jeroglífico del zócalo una alta pira envuelta en fuego, con cenizas en la parte superior dentro de una corona imperial. Un águila en pleno vuelo se arrojaba violentamente hacia la hoguera.

En este mismo zócalo se redonda en la idea de la lealtad de los súbditos mexicanos que habían abandonado sus viejos cultos paganos por el culto a la majestad real mediante el tributo y la adoración a sus monarcas. Estos últimos, por su piedad y vida ejemplar, pueden alcanzar un trono más alto. Para representar esta idea se dibujó a un águila con las alas extendidas, abiertas las garras y erizadas las plumas, impidiendo el paso a unas fieras que intentan arrojar contra un altar, donde se estaban quemando unos corazones. De nuevo un mote de la Eneida aclaraba el significado del lienzo: *Manent immota tuorum / Fata tibi*.⁵⁴

52. Véase Orso, *op. cit.*, pp. 83-84.

53. Plinio, *op. cit.*, p. 5.

54. Virgilio, *Eneida*, *op. cit.*, lib. I, línea 257: “incomovibles son para ti los hados de los tuyos”, frase que Zeus dirige a su hija Venus, quejosa del maltrato de que es objeto Eneas, para decirle que todos los males no van a cambiar el destino del héroe.

Las lágrimas de los súbditos

Uno de los jeroglíficos está dedicado a la tristeza de los súbditos portugueses; para ello se pintó un sol naciendo del mar y un águila bebiendo sus primeras luces; la otra mitad representaba a un sol en el ocaso, “sobre cuya tumba extendía la Muerte negras sombras”. Con ello se quería expresar que la reina viviría siempre en la memoria de sus súbditos portugueses, renaciendo en sus corazones.

Para representar el gran destrozo que la muerte de la reina supuso en la monarquía española y en sus súbditos, se pintó en uno de los lienzos del zócalo un nido de águila sobre un escarpado risco, casi destrozado por un dragón y cuyos polluelos se arrojaban al vacío. Se demostraba con esta imagen la orfandad de los súbditos españoles, a quienes la reina trató como una madre. El mote de nuevo era un verso de la Eneida: *Non jam mater alit*.⁵⁵

La Muerte

Hemos visto en diversos jeroglíficos representada, a la figura de la Muerte; otros muchos tienen sin embargo a ésta como tema principal. Uno de los primeros hace referencia al curso de la vida como muerte. Para ello se dibujó a un águila volando hacia la cumbre de un monte con una espada atravesándole el pecho. El mote es un verso de la *Metamorfosis* de Ovidio: *In cursuque meus dolor est*.⁵⁶

En el zócalo se hacía referencia también a la fugacidad de la vida poniendo como ejemplo la concepción de los antiguos de que la vida es un finísimo hilo, muy frágil, manejado por las tres Parcas. Átropos es la encargada de cortarlo, y así ésta cortó el hilo de oro del que estaban pendientes dos mundos, España y América. Sin embargo, lo que fue un gran dolor para los súbditos fue un gran beneficio para la reina porque su espíritu vivía prisionero de la cárcel del cuerpo y de las cadenas de oro de la corona. Se dibujó esta idea mediante la imagen de dos mundos en forma de dos globos, ceñidos por una corona, de los que pendía un cadena de oro que aprisionaba a un águila elevada en el aire. El águila con las alas extendidas miraba directamente a un sol en el cenit. A su lado la muerte abría con ambas manos una tijera, en plena acción de cortar las cadenas que mantenían prisionera al águila.

55. Virgilio, *Eneida*, *op. cit.*, lib. XI, línea 71: “mas de la madre tierra ya no liba la savia y el vigor”, lamento que lanza Eneas mientras realiza el funeral de Palas.

56. Ovidio, *Metamorfosis*, *op. cit.*, lib. XII, línea 508: “y mi dolor sigue su curso”. En referencia a los lamentos de la madre de Políxena, que va a ser sacrificada.

Esculturas y otros ornatos

En los intercolumnios del frente se colocaron otros ornatos, como dos medallones con los escudos de armas de España y Portugal, en el lugar que según el cronista debieran haber ocupado dos lienzos en los que se representaban dos momentos de un episodio de la vida de la reina en que demostró una gran clemencia: estando de caza junto al rey se hirió a una paloma a la que la reina socorrió; una vez sanada ésta, la dejó en libertad. Dichos lienzos no fueron finalmente colocados, pues la altura habría impedido su visión.

Se adornó también el túmulo con 12 esculturas simétricamente dispuestas, 8 de ellas en el primer cuerpo acompañadas de poesías. Las restantes 4 en el segundo sin poesías, pues la altura impedía su lectura. La altura también dificultaba la comprensión de su significado, por lo que simplemente se representó en su rostro el dolor por la muerte de la reina. Las del primer cuerpo eran cuatro reyes y cuatro reinas que, según se relata en las *Metamorfosis* de Ovidio, se transformaron en ave, animal que portan en su mano derecha para ser reconocidas. En la mano izquierda cargaban un escudo en el que se había inscrito una décima explicando el asunto y un mote.

En primer lugar, encontramos a Júpiter que se transformó en águila en el episodio del rapto de Ganímedes, estableciendo un símil con la reina que fue arrebatada por el Cielo. A continuación Cicno, rey de Liguria, transformado en Cisne por la tristeza de la muerte de Faetón. La metamorfosis de Filomela es el tema de la siguiente estatua, narrando el autor el episodio del libro de Ovidio en que junto a su hermana se vengan de Tereo matando a su hijo. No especifica el autor latino en qué ave se transforma, pero el cronista nos dice que en ruiseñor, mientras que Progne, en golondrina.⁵⁷ No podía faltar entre las estatuas la del ave Fénix (supuesta reina de Asia), pájaro que representa la inmortalidad, justificando su presencia porque el animal acompañaba al Águila Mexicana en su dolor por la muerte de la reina. La estatua de Pico, rey de los latinos transformado en pájaro carpintero por el despecho de Circe; la estatua de Niso, rey de Creta convertido en halcón por la intriga de su propia hija Escila, enamorada de Mínos; la estatua de Semiramis, reina de Nínive, convertida en paloma tras la muerte, para que su pueblo la adorara, y la estatua de Escila, hija de Niso, convertida también en ave, completan el adorno escultórico de la pira.

57. Filomela es ruiseñor en la tradición romana y golondrina en la griega.

Remataba toda la estructura una corona dorada sobre la que se situaba un águila de gran tamaño, que en este caso tanto representaba a la ciudad de México como recordaba la apoteosis imperial,⁵⁸ pues el águila ascendería a los cielos a la reina, simbolizada en la corona.

Todos estos jeroglíficos y estatuas eran al fin y al cabo el vestido que cubría toda la fábrica, mediante el que se expresaba la tristeza de la América. Unos jeroglíficos que, como un plumaje oscuro, la cubrían, estableciendo un símil con una antigua costumbre mexicana que consistía en usar como traje fúnebre o de luto un tejido de plumas de las aves más funestas, sobre todo de las oscuras plumas del águila. Durante tres días estuvo expuesta al público la pira con sus jeroglíficos, para que todo el pueblo pudiera admirarla y renovar su sentimiento de tristeza.

Destaca en toda la relación de los adornos y en su descripción, así como en la explicación de los jeroglíficos, el profundo conocimiento de las fuentes clásicas y cristianas que tenía el cronista, así como de las tradiciones mexicanas en torno al ave. Todos los jeroglíficos están explicados al detalle narrando las tradiciones antiguas que les dan sentido, desde egipcias hasta griegas y romanas, y los comentarios de la patrística cristiana: san Jerónimo, san Agustín, san Epifanio. Están acompañados todos ellos de motes, bien procedentes de textos cristianos —los menos—, como el Salmo de David o las Lamentaciones de Job, o bien más frecuentemente de versos clásicos. En concreto, los versos extraídos de la *Eneida* y las *Geórgicas* de Virgilio, y de las *Metamorfosis* de Ovidio son los más abundantes. Por lo tanto, el cronista y el autor del programa son profundos conocedores de la literatura clásica, y también grandes latinistas. Pero no sólo se demuestra su conocimiento de las fuentes y la literatura clásica en los motes, sino también en otras muchas explicaciones y poemas a lo largo de la relación, como poemas de Claudiano, Lucano, Silio Itálico, etc., textos de Séneca y Plutarco, y explicaciones de las propiedades del águila a través de la *Historia natural* de Plinio y otras obras semejantes.

También conoce el cronista, miembro de la orden jesuita (relacionado de alguna manera con Portugal), la importancia de la emblemática como fuente iconográfica, pues cita en una ocasión la importancia de Alciato al respecto, en referencia a los dos lienzos dedicados a un episodio de la vida de la reina, donde quizá se pueda censurar el uso de la figura humana: “Ni parece digna de censura

58. Víctor Mínguez, “El espectáculo del poder. Fiesta e iconografía monárquica en la Nueva España”, *Tribuna Americana*, núm. 4, 2004, p. 194.

la producción de figura humana en estos Símbolos, ya porque son historiales, especies de Emblemas que son del gusto del día en algunas Naciones eximamente cultas, autorizados con no pocos ejemplares de Alciato, y otros humanistas”, puesto que la reina venía a simbolizar la Clemencia o Misericordia, y la Paloma la Inocencia agraviada, algo que según el autor permiten las leyes del arte simbólico. De ello podríamos deducir que conocía la obra de Núñez de Cepeda en la que se intentaba aclarar la diferencia entre un emblema y una empresa, y cómo el primero puede contener la figura humana mientras que el segundo no.⁵⁹ Cita también a Piero Valeriano y cita alguna que otra empresa, como la de Carlos V.

El autor es también un gran conocedor de la literatura barroca y del Siglo de Oro español, pues a menudo cita versos de Lope de Vega, de Garcilaso y del poeta portugués Francisco Manuel. E incluso las letras de la Ilustración, pues llega a citar a Feijoo. Aun así, a veces resultan excesivas las explicaciones, algunas de las cuales ni siquiera se justifican por el tema que se está tratando o por la explicación del jeroglífico, resultando ser un texto de gran erudición.

Toda la relación, por tanto, gira en torno a las cualidades tradicionales del águila o a su comportamiento, desarrolladas fundamentalmente en jeroglíficos cuyo tema son las virtudes de la reina y donde se recurre a los textos clásicos, los bestiarios, los libros de emblemas e incluso la experiencia observable. La iconografía, aunque desde luego no contamos con grabados de los lienzos, es aquí menos original, pues algunas de las imágenes derivan de otros emblemas muy utilizados en los libros relativos a ellos o en el arte efímero. Más originales son las composiciones que tratan sobre la Gloria y la Fama póstuma, o más aún las que nos hablan de las lágrimas del rey, de los súbditos y en especial de los mexicanos, representados a través del águila imperial mexicana. La figura de la Muerte es inevitable en un túmulo barroco y por lo tanto lógicamente una de las grandes protagonistas junto al águila-reina.

Este texto demuestra por tanto la perduración e importancia, a mediados del siglo XVIII, de las tradiciones simbólicas egipcias, clásicas, medievales y cristianas de la reina de las aves, y de la iconografía de esta ave para representar virtudes regias. Sobre todo explica la forma en que el pueblo mexicano, a mediados del siglo XVIII, se siente representado por el Águila Mexicana a la hora de expresar la tristeza por la muerte de su reina. También señala cómo, de ser estandarte indígena, el águila ha pasado a representar a todo el pueblo mexicano. Por eso

59. Véase García Mahiques, *op. cit.*, p. 6.

se comprende bien que este símbolo llegue a ser emblema de los insurgentes a principios del siglo XIX y luego de la nación ya independiente. Constituye por tanto no sólo una relación fúnebre sino también un texto reivindicativo de la identidad mexicana, donde el águila es su orgulloso estandarte, que demuestra a través de sus grandes virtudes la grandeza del pueblo mexicano. ❀