



Viam prud

Stabilien

Prud

Rom. g.

est. ad

tia Carnis mors

Prude

Prud

Cada vez más los estudios sobre la plástica del barroco español destacan la notable influencia que la Emblemática tuvo en las artes y la sociedad de la época, contribuyendo decisivamente a configurar una cultura visual «mezcla de doctrina y plasticidad»<sup>1</sup>, cuyos códigos significativos se amparaban en la más sólida erudición y hundían sus raíces en el saber de culturas antiguas adaptado a las ideas del humanismo cristiano.

Como es bien sabido, la publicación en 1531 del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato dio origen a un nuevo tipo de literatura de finalidad esencialmente moral y didáctica que, si bien en un primer momento fue monopolio de un pequeño círculo de eruditos humanistas, gracias a las traducciones y tratados en lengua vulgar se difundió y tuvo amplio desarrollo en los siglos XVI y XVII, gozando de gran popularidad en los ambientes intelectuales europeos. Los emblemas constituyeron obras de especial ingenio en la cultura de entonces y deben entenderse como síntesis visuales del pensamiento moral, religioso y político imperante en esas centurias<sup>2</sup>.

El tratado de Alciato alcanzaría unas 150 ediciones, incluyendo las traducciones a todas las lenguas de Europa, y —como indica Santiago Sebastián— no sólo determinó la evolución de la ciencia emblemática posterior, sino que además su lectura y grabados fueron decisivos en el desarrollo de las artes plásticas del Barroco, especialmente de la pintura<sup>3</sup>.

España no permaneció ajena al éxito de la obra de Andrea Alciato y de la literatura emblemática en general<sup>4</sup>. Es conocida la temprana recepción de Alciato entre nuestros humanistas y el interés que durante la primera mitad del siglo XVI despertó la emblemática en centros universitarios como Salamanca y Zaragoza, a los que se añadiría a mediados de la centuria Valencia, que desempeñó un papel destacado en la difusión de esa nueva forma de literatura gracias a la labor del humanista turolense Juan Lorenzo Palminero<sup>5</sup>. Además, el siglo XVII español contó con obras muy significativas de la emblemática<sup>6</sup>, entre cuyos principales representantes cabe mencionar a autores como Sebastián de Covarrubias Horozco, Diego de Saavedra Fajardo, Andrés Mendo, Juan de Solórzano Pereira, Alejandro Luzón de Millares o Francisco Nuñez de Cepeda<sup>7</sup>, quienes recogieron en sus tratados imágenes que, elaboradas generalmente en la centuria anterior, son capaces de explicar la mentalidad, ideas políticas y concepciones

religiosas de la España de la época.

Por otra parte, no faltan en los escritos artísticos españoles del barroco menciones a esa cultura visual derivada de la Emblemática. Así encontramos cómo Félix Lucio de Espinosa señala en su obra *El Pincel* que los grandes pensamientos se han explicado por la pintura mediante «símbolos, por emblemas, por jeroglíficos y empresas, que han sido en todos los siglos ingenioso desvelo de los doctos y estudio gustoso de los eruditos»<sup>8</sup>; o cómo Palomino en su *Museo Pictórico y Escala Óptica* nos habla de los elementos que componen un emblema y de lo que se debe entender por éste, a saber, «una metáfora significativa de algún documento moral por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas, o de otra ingeniosa y erudita representación, con mote o poema, claro, ingenioso o agudo»<sup>9</sup>.

Lo cierto es que, desde muy pronto, la fórmula de unir la palabra y la imagen se reveló como un recurso intelectual de enorme eficacia propagandística, de manera que los emblemas pasarían a formar parte de muchas manifestaciones de la cultura seiscentista y se convertirían en una importante fuente de inspiración para comitentes, mentores y artistas, que tenían fácil acceso a una copiosa literatura con repertorios ilustrados en los que encontrar imágenes metafóricas capaces de transmitir y codificar los mensajes y conceptos que deseaban se plasmasen en las obras.

González de Zárate ha señalado la profunda huella de la Emblemática en el arte español, afirmando que en el caso concreto de la pintura es una fuente que no se puede despreciar al analizar el sentido último de las obras, pues en ella se basarán muchas de las representaciones que tratan de engrandecer al Príncipe o ensalzar la figura de algún dignatario político o eclesiástico<sup>10</sup>. Un claro ejemplo de esto lo constituyen las pinturas que decoran el techo de la sala capitular del Ayuntamiento de Toledo en las que, en un tono conceptista y barroco, se desarrollaría un programa de exaltación del gobierno municipal. De ellas nos ocuparemos a continuación, tratando de desentrañar las claves emblemáticas que posibiliten una lectura adecuada de su contenido simbólico y ayuden a interpretar el complejo significado de lo que, sin duda, se concibió como un ciclo pictórico cargado de referencias eruditas y metáforas plásticas de finalidad eminentemente propagandística.

### LA REMODELACIÓN DE LA SALA CAPITULAR Y SU DECORACIÓN PICTÓRICA

Entre los años 1695 y 1703 se acometió una remodelación de las casas del ayuntamiento de la Ciudad Imperial que se centraría fundamentalmente en las torres, salas alta y baja, zaguán y caja de la escalera<sup>11</sup>, atendiéndose tanto a cuestiones estrictamente constructivas como a aspectos relativos al ornato de sus zonas más representativas. El inicio de estas obras vino determinado por la amenaza de ruina de la parte occidental del edificio, ya que desde hacía algunos años el muro de cerramiento de poniente venía sufriendo pequeños desplomes que con el tiempo se harían más alarmantes, hasta el punto de empezar a repercutir en las armaduras de la techumbre. Así las cosas, a finales de 1694 se vio la necesidad de demoler y levantar de nuevo la pared deteriorada<sup>12</sup>, pero lo que se inició como un trabajo concreto acabaría convirtiéndose en una remodelación prácticamente total del interior de la casa consistorial, siguiendo el proyecto presentado por Teodoro Ardemans<sup>13</sup>.

Una de las dependencias más afectadas por esta intervención fue la sala alta o sala capitular de invierno, que se reconstruyó casi por completo y en la que se centraron buena parte de los trabajos de ornamentación<sup>14</sup>. Esta sala era el escenario ordinario de la política municipal y como tal había de constituir el símbolo del poder que el ayuntamiento ejercía sobre la ciudad, por lo que debía adornarse con la magnificencia «que corresponde a su grandeza»<sup>15</sup>. De este modo, a la hora de acometer los trabajos decorativos de la sala se atendería no sólo a las necesidades específicas derivadas de su uso<sup>16</sup>, sino también a la utilización de recursos que contribuyesen a dotar al conjunto de solemnidad y cierta teatralidad efectista. Así, las paredes de la dependencia se tapizaron con terciopelo carmesí<sup>17</sup> y se dispuso un friso ornamental de yeso blanco en su parte superior<sup>18</sup>. Para la zona que habían de ocupar los miembros del concejo se mandó realizar una tarima corrida con balastrada<sup>19</sup>, varias colgaduras de color «pajiço y carmesí»<sup>20</sup>, y un dosel de terciopelo con el escudo de la ciudad que cubriría el asiento del corregidor<sup>21</sup>. Destinado al adorno de la capilla situada en uno de los extremos de la sala se encargó la hechura de un retablo y de una imagen de la Inmaculada Concepción con peana y trono<sup>22</sup>. Y, completando el conjunto, para decorar la bóveda esquifada que cubría el recinto se encomendó a José Jiménez Angel, el por entonces pintor de la Catedral<sup>23</sup>, la ejecución de una serie de pinturas, ajustándose el precio de éstas —y de la que debía realizar en el techo de la escalera principal— en un total de 4.724 reales<sup>24</sup>.

Lamentablemente no se conserva la escritura de concierto de estas pinturas, documento que hubiera sido de gran utilidad para conocer las condiciones impuestas al artista y las precisiones formales e iconográficas que determinarían su configuración final. Es claro, sin embargo, que frente a la posibilidad de realizar una composición pictórica unitaria que cubriese la bóveda en su totalidad, se prefirió la opción de disponer en ella cuatro grandes recuadros de esquinas mixtilíneas y perfilados por gruesas molduras enmarcando, a modo de cuadros encastrados, otras tantas pinturas murales en las que Jiménez Angel representó potentes figuras femeninas de carácter alegórico (fig. 1).

El artista adoptó un esquema compositivo muy similar en las cuatro pinturas, de manera que en todas se sitúa en primer término una cornisa de perspectiva fingida adornada con guirnaldas de frutas y, sentados en esa cornisa, dos ángeles que flanquean una tarjeta con citas bíblicas. Por encima se representa un fondo de celaje donde, apoyadas sobre nubes, aparecen las



Figura 1. José Jiménez Angel. Pinturas de la Sala Capitular. Ayuntamiento de Toledo.

figuras femeninas que portan en sus manos diferentes atributos y están acompañadas por parejas de ángeles o niños alados que ora las coronan, ora sujetan objetos emblemáticos o cintas con inscripciones. Las matronas son de formas rotundas y, a excepción de la que aparece sobre una nave con una disposición más sinuosa, todas ellas, aunque sentadas, están concebidas con solemne verticalidad, contrastando con las posturas más movidas de los niños alados, quienes con sus paños ondeantes infunden un mesurado dinamismo a la composición.

Las figuras femeninas están inspiradas, en mayor o menor medida, en modelos grabados por el holandés Hendrick Goltzius<sup>25</sup>, siendo esa utilización estampas a la hora de componer una constante en la trayectoria artística de José Jiménez Angel. Asimismo en estas obras resulta característico del estilo del pintor el gusto por los perfiles muy marcados en los rostros y su cuidada expresividad, la dureza en los pliegues de las telas, la utilización de efectos lumínicos que modelan las formas, así como el dibujo compacto que define volúmenes monumentales, realizado por un colorido potente pero matizado.

#### FUENTES EMBLEMÁTICAS DEL CICLO PICTÓRICO DE LA SALA CAPITULAR

Las pinturas que componen el ciclo que nos ocupa tienen un marcado carácter emblemático que nos habla de la influencia que a finales del siglo XVII tenía en Toledo la cultura simbólica, así como de la amplia erudición y preparación humanística del creador o creadores de este programa, conocedores de las obras de Alciato, Ripa, Saavedra Fajardo, Solórzano y otros emblemistas, con las que compusieron un discurso laudatorio cargado de referencias alegóricas y símbolos relacionados con la facultad de poder y el buen gobierno.

Sin duda, el contar con la escritura de concierto de este complejo ciclo de pinturas nos hubiese permitido conocer las intenciones iconográficas iniciales, facilitando la labor de dilucidar su verdadero significado, e incluso hubiera podido proporcionarnos los nombres de los responsables ideológicos del mismo. Pero ante su ya mencionada ausencia, tendremos que centrarnos en el análisis de las propias obras y de los elementos que en ellas aparecen representados, procurando hallar las claves que faciliten una correcta lectura del mensaje que con ellas se trató de expresar visualmente.

Parro se refirió a esas pinturas —cuya autoría atribuyó erróneamente a Carreño— señalando que representan «las virtudes cardinales con todos sus atributos»<sup>26</sup>. Sin embargo, tal interpretación plantea ciertos problemas al estudiar con

detenimiento las obras, pues si bien es presumible que el ciclo que componen se refera a virtudes relacionadas con el gobierno, los atributos que cada una de las figuras porta no corresponden de forma clara a la iconografía habitual de las alegorías de la Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, aunque tampoco parecen adecuarse con exactitud a los que tradicionalmente se utilizan en representaciones de otras virtudes concretas.

Así, comenzando la lectura del programa desde el fondo de la sala hacia la cabecera, encontramos que en la primera de las pinturas (fig. 2) se representa a una mujer coronada que sostiene una espada en alto con una de sus manos y en la otra porta una palma con tres coronas. Sentada sobre un trono de nubes, a sus pies se sitúan dos águilas y dos leones, estando flanqueada en su parte superior por dos niños alados, uno de los cuales porta un espejo con la inscripción: «Non resur/gent impii/ in iudicio/ Ps.I», «No prevalecerán



Figura 2. José Jiménez Angel. Virtud. Ayuntamiento de Toledo.

los impíos en juicio» (Ps. 1,5). Mientras que en la tarjeta que aparece en la cornisa de primer término se puede leer: «Huitid (sic, por humilia) respicit et alta/ a longe cognoscit/ Ps. 137», «Ve a los humildes, a los soberbios les conoce desde lejos» (Ps. 137, 6).

De los atributos que exhibe esta matrona, la palma es símbolo tradicional de victoria y Ripa dice de ella que «no se dobla por más que se someta a fuertes pesos, levantándose siempre»<sup>27</sup>, característica que este autor relaciona con la templanza pero que también podría estarlo con la fortaleza, y así lo interpreta Alciato en su emblema XXXVI —que tiene por mote: *Obdurandum adversus urgentia* (que se ha de resistir al apremio)— al utilizar la palmera como base de la imagen de que expresa la fortaleza frente a la adversidad<sup>28</sup>. En cuanto a la espada, ésta fue entendida desde la antigüedad como imagen de la justicia y con tal sentido la propone Saavedra en su empresa XXI<sup>29</sup>, pero a su vez puede significar fortaleza y de este modo la entiende Ripa al referirse a la «fortaleza y valor de cuerpo, unidas a la prudencia y virtudes del ánimo»<sup>30</sup>.

Por lo que respecta a los animales —águilas y leones— situados a los pies de la mujer, el águila era un antiguo símbolo de poder y victoria, del que Valeriano habla en sus jeroglíficos como imagen de la virtud por tratarse del único animal que puede volar mirando al sol, y al que la emblemática convertiría en una imagen de los poderosos<sup>31</sup>, siendo relacionado por Alciato con la fortaleza en su emblema XXXIII —cuyo lema reza: *Signa Fortium* (la divisa de los fuertes)— puesto que éste lleva «la ventaja en fuerza y valor entre las aves»<sup>32</sup>.

No menos es el león, animal que ya entre los egipcios se consideraba símbolo de fortaleza y en el que Plinio ve la suprema fortaleza en lo terreno<sup>33</sup>. Y si bien para autores como Alciato puede representar al guardián que vigila y custodia porque duerme con los ojos abiertos, según aparece en su emblema XV con el mote *Vigilantia et custodia*<sup>34</sup>, otros emblemistas —tales Camerarius, Horozco o Covarrubias— lo proponen como símbolo del gobernante que a todos ha de exceder en valor y fortaleza, mientras que Saavedra en su empresa XLV verá en él la imagen de Príncipe que siempre debe estar vigilante y comportarse con fortaleza<sup>35</sup>, lo cual puede aplicarse también al gobierno municipal.

Así pues, aunque en la pintura que nos ocupa la representación de la figura femenina no responda de forma precisa a las tradicionales descripciones iconográficas de la fortaleza, todos los atributos y elementos emblemáticos que la acompañan tienen —junto a otras posibles connotaciones— una clara relación con esa virtud, por lo que consideramos que el asunto de la composi-

ción ha de ser una *Alegoría de la Fortaleza* como virtud necesaria para la práctica del poder.

No podemos empero pasar por alto el hecho de que las inscripciones de las tarjetas parecen estar relacionadas con la justicia, especialmente el fragmento del salmo I. Pero justicia y fortaleza son consideradas virtudes hermanas y, además, respecto de la facultad de poder han de ir unidas, pues, según la interpretación de Juan de Torres en su *Philosophía moral de Príncipes*, la espada —a la que ya nos hemos referido como símbolo de fortaleza— es «expresión del poder ejecutivo que se deriva de la justicia»<sup>36</sup>. Por otra parte, la alusión a los humildes del salmo 137 acaso tenga que ver con la clemencia, dado que autores como Solórzano en su emblema XCIII utilizan al león como referencia al gobernante que supera en valor y fortaleza a todos, pero colocando junto a éste un vellocino para significar que ese valor ha de atemperarse con la clemencia<sup>37</sup>, idea que también aparece en emblemistas como Mendo cuando señala que «el cordero está mostrando mansedumbre, que se ha de juntar con la valentía del león; ésta ha de vencer, aquélla ha de perdonar»<sup>38</sup> o, con anterioridad, en Juan de Horozco para quien el león ha de considerarse atributo de la majestad del príncipe y el vellocino de su humanidad<sup>39</sup>. Así, en un buen gobernante la virtud de la clemencia ha de acompañar a la fortaleza, pero también a la justicia cuya alegoría se representa en el recuadro siguiente.

En efecto, en la pintura situada a continuación (fig. 3) aparece figurada una matrona sedente con una balanza en su mano derecha y una patena en la izquierda. A su lado revolotean tres niños alados, y mientras uno de ellos se dispone a ceñir en sus sienes una corona de flores, los otros dos sujetan un espejo. En la tarjeta que está a sus pies, sobre la cornisa, se recoge una cita bíblica que reza así: «Quocumque se vertit/ prudenter intelligit./ Prob.17», «Dondequiera que vaya conoce con prudencia» (Prov. 17,8); apareciendo otra inscripción en la cinta que rodea la balanza, donde se alcanza a leer: «Declinatit ad dexteram neo administ...».

La balanza es símbolo manifiesto de la justicia y se presenta asociada a esta virtud desde iconografías antiguas, tanto paganas como cristianas. La que sujeta la matrona con la diestra está en perfecto equilibrio y así la presentan autores como Solórzano, quien en su emblema LXI establece un símil referido al príncipe —que bien podemos hacer extensivo al poder municipal—, señalando que, al igual que la balanza, aquél debe buscar un equilibrio escuchando en los conflictos a ambas partes con igual compostura de ánimo, y «tan sólo con verdadero equilibrio entre las partes su justicia será



Figura 3. José Jiménez Ángel. Virtud. Ayuntamiento de Toledo.

acertada y su fiel coincidirá con el divino»<sup>40</sup>. En cuanto a la patena que la figura femenina porta en la otra mano, para Ripa tal objeto puede ser uno de los atributos que se añade a la imagen de la justicia por ser ésta «cosa muy sagrada y de divina procedencia»<sup>41</sup>.

Este elemento aparece con profusión en el campo emblemático y su imagen fue muy utilizada por la plástica del barroco, adquiriendo significados diferentes según el contexto. Mas en el caso que nos ocupa quizás resulte apropiada la propuesta de Ripa quien ve en el espejo un atributo de la verdad pues su imagen no engaña al presentar las cosas como son. Señala este autor que «el espejo es bueno cuando devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se reflejan, siendo indicio la balanza de la misma igualdad y equivalencia»<sup>42</sup>. Y lo cierto es que verdad y justicia van, o deberían ir, unidas. Pero acaso también se adecúe la propuesta de Bruck,

emblemista de comienzos del XVII, que presenta el espejo como lugar donde se retratan las acciones<sup>43</sup>—¿tal vez aquéllas que la justicia ha de juzgar?—. Ello al margen de que pueda, a su vez, ser una alusión directa al poder municipal como «espejo-reflejo de justicia».

Así tenemos que en los dos primeros recuadros aparecen figuradas alegorías de la *Fortaleza* y la *Justicia*, virtudes que han de estar directamente relacionadas con la facultad de poder. Para configurar las imágenes de las matronas que las encarnan parece que Jiménez Ángel tomaría ideas de modelos que aparecen en estampas de Goltzius, tanto de la serie de las Nueve Musas como de las Cuatro Deidades, pues aunque no copia exactamente ninguna de ellas, si existen ciertas similitudes en la concepción rotunda de las figuras, en su disposición y en determinadas actitudes corporales o expresiones faciales<sup>44</sup>.

En el recuadro siguiente (fig. 4) está representada una mujer que guía una nave sobre movidas aguas y sujeta una gran cruz con la mano diestra. En su brazo izquierdo lleva una serpiente enrollada, y tras ella aparece el arco iris hacia el que dirige el rostro girando la cabeza. Dos niños alados la flanquean, portando uno de ellos un espejo y el otro una corona. En la parte inferior, sobre la cornisa, se sitúa la acostumbrada tarjeta con la inscripción: «Mea est fortitudo, per me Reges/ regnant; et Potentes decernunt iustitiam./ Prob.8», «Mía es la fuerza, por mi los reyes reinan y los magistrados administran la justicia» (Prov.8, 15).

La figura femenina de la pintura está directamente inspirada en la diosa Minerva que aparece en una estampa de Goltzius (fig. 5) perteneciente a la mencionada serie de las Cuatro Deidades, de la cual el pintor ha copiado con exactitud la postura, disposición de piernas, brazo derecho y cabeza, e incluso las facciones del rostro, modificando los atributos y vestiduras de la matrona —a la que ha despojado de los elementos alusivos a la guerra que lleva Minerva— y colocándola en una nave<sup>45</sup>.

El hecho de que sea precisamente la imagen de Minerva la elegida como modelo acaso responda a una búsqueda simbología, pues esta diosa lo es de la guerra —y como tal lucha para defender causas justas, a diferencia de Marte—, mas también lo es de la sabiduría, y hemos de tener presente que el capítulo octavo del Libro de los Proverbios, del que se ha tomado la cita escrita en la tarjeta de la cornisa, versa sobre el elogio de la sabiduría. Por lo tanto, estas referencias a la sabiduría, aunque sean indirectas, pueden servir como punto de partida para la comprensión del significado de la obra que nos ocupa. Pero, además, señala Ripa que la imagen

de la sabiduría verdadera ha de representarse levantada por encima de la tierra y mirando en dirección a una luz que sobre ella aparece y desciende hasta alcanzarle el rostro, «mostrándose de ese modo que el sabio tiene el corazón libre y exento de las pasiones terrenas, viéndose además iluminado por la divina gracia»<sup>46</sup>; y lo cierto es que ambas premisas están contempladas en esta pintura, dado que la figura representada no pisa la tierra y vuelve el rostro hacia la luz del arco iris, aunque no se sigan otras indicaciones de



Figura 4. José Jiménez Ángel. Virtud. Ayuntamiento de Toledo.

Ripa respecto de la personificación de la sabiduría tales el que ésta lleve una rama de olivo o que sea una mujer casi desnuda y con las manos alzadas.

Sin embargo, aparte de los aspectos relacionados con la sabiduría, otros elementos simbólicos acompañan a esta figura alegórica añadiendo matices a su carga conceptual y completan-

do su complejo significado. En principio aparece en una nave, motivo muy común dentro de la emblemática política por las significaciones que conlleva, y de la que ya hablaban Platón y Aristóteles como alegoría del Estado. Retomando esta idea, los tratadistas políticos del siglo XVII español consideraban que el Príncipe es el piloto que tiene la misión de guiar la nave del estado a puerto seguro mediante su gestión política, y en tal sentido utilizan esta imagen emblemática como Juan de Torres o Solózano<sup>47</sup>. Mas como estamos en el ayuntamiento, tomémosnos la licencia de cambiar la alusión al príncipe por una referencia al gobierno municipal y tendremos que el concejo es ese piloto que debe guiar su particular nave, la republica ciudadana, a buen puerto.



Figura 5. Hendrick Goltzius. Minerva, grabado de la serie de las Cuatro Deidades.

Empero el mejor piloto no es el más temerario, sino el que conoce las artes de la navegación, del correcto gobierno; así lo entiende Pérez de Herrera al señalar que quien guía la nave del estado siempre debe actuar con prudencia en su gestión política<sup>48</sup>. Y uno de los atributos de la prudencia es

la sierpe —tomándose tal simbolismo de san Mateo 10,16: «sed prudentes como serpientes»—, lo cual hace comprensible la presencia de una serpiente enrollada en uno de los brazos de la matrona, precisamente aquél con el que dirige la nave. Aunque no debemos olvidar que en la alegoría religiosa medieval también la figura de la sabiduría lleva algunas veces una serpiente.

Por otra parte, el emblemista Mendo utiliza la imagen de la nave en un mar tormentoso —y en la pintura que nos ocupa las aguas no están en absoluto en calma— para referirse al gobierno y la virtud de la templanza, apuntando: «el medio para conseguir las virtudes, es moderar las pasiones. Reprima el príncipe los ímpetus de la ira, porque no se descubran sus afectos con indecencia»<sup>49</sup>. Y si la templanza es necesaria en el gobierno del Príncipe, no menos ha de serlo para el gobierno municipal.

¿Estamos, pues, ante una imagen de la Sabiduría, de la Prudencia o de la Templanza? Ciertamente son más numerosos los elementos que hacen pensar en la Sabiduría, y hacia tal interpretación de la figura femenina nos inclinamos, aunque en realidad las alusiones a las tres virtudes en relación con la facultad de gobierno no tienen porqué ser excluyentes, e incluso en el caso de las dos primeras pueden resultar complementarias ya que suele entenderse la prudencia como «la sabiduría en acción».

También el espejo que porta uno de los niños alados es un símbolo de la prudencia para autores como Ripa —según ya hemos indicado—, mientras que otros como Zárraga ven en él una referencia al gobierno y la templanza<sup>50</sup>. Pero no sólo, pues, como apuntábamos más arriba, el espejo es un elemento emblemático usado a menudo en el barroco y con diferentes significaciones. Una de ellas es la que propone Saavedra en su empresa XXXIII como imagen del príncipe —o del gobernante—, señalando: «espejo público en quien se mira el mundo... No solamente por sí mismo se representa el Príncipe espejo de sus vasallos, también por su estado...; y así en él se ha de ver la religión, la justicia, la benignidad y las demás virtudes dignas del imperio»<sup>51</sup>. Esta misma idea aparece en el emblema XXVIII de Solórzano al apuntarse en él que el gobernante ha de ser ejemplo de virtud para su pueblo y «espejo limpio donde no se puedan adherir los vicios»<sup>52</sup>. Así interpretado, el espejo aludiría a las virtudes de quien ejerce el gobierno, que deben reflejarse en el pueblo y servirle de referente y modelo; en este sentido, no está de más recordar aquí que los antiguos consideraban que la sabiduría era la mayor virtud, de la cual derivaban las restantes.

En cuanto a la cruz que sostiene la matrona, acaso pueda

tratarse de una referencia a la labor del buen gobernante, ya que en el emblema X de Solórzano se presenta una cruz sobre un ara<sup>53</sup> bajo la probable inspiración de Saavedra, quien comparaba la función del príncipe a la de un altar e indicaba que igual que «siempre están abiertas las puertas de los templos, deben estarlo las de los príncipes», pues éstos «son vicarios de Dios y aras a las cuales acude el pueblo en sus ruegos y necesidades»<sup>54</sup>, algo perfectamente aplicable al gobierno municipal.

Y llegamos así a la pintura del último de los recuadros de la sala capitular (fig. 6), en la que aparece representada una mujer guiando un carro tirado por dos caballos blancos. Ésta lleva la imagen del sol en la palma de su mano diestra, mientras con el brazo izquierdo sostiene una columna rematada con un globo. Los niños alados que la flanquean portan cintas en las que, con cierta dificultad, se alcanza a leer: «Prudentia servabitte (sic). Prob.II», «La Prudencia te conservará» (Prov.II, 11), en la de la izquierda, y «Prudentia carnis mors est. Ad Rom.2 (sic)», «El conocimiento de la carne es muerte» (Rom.VIII, 7), en la otra. En cuanto a la tarjeta de la parte inferior, contiene la siguiente inscripción: «Non in persuasibus humanae sa/pientiae verbis, sed in ostensione/ spiritus et virtutis./ Ad Corint.», «No fueron palabras persuasivas de sabiduría humana, sino demostración de espíritu y virtud» (I Cor.2,4).

El significado de esta composición se presenta, una vez más, complejo de dilucidar. En principio cabe destacar que en las inscripciones de las cintas hay una directa mención a la prudencia, siendo ésta la virtud esencial de todo gobernante según señalan autores como Saavedra o Gracián. Sin embargo, no aparece figurado ninguno de los atributos característicos de la personificación de esa virtud, ya que el sol es símbolo de la verdad, como puede serlo también el globo, mientras que la columna lo es de la fortaleza y la constancia. Por otra parte, autores como Solórzano en su emblema XXIII identifican al sol con el príncipe<sup>55</sup>, interpretación que era común en la literatura emblemática política del XVII español en referencia a que la luz del poder virtuoso del príncipe, o en su caso el gobernante, ilumina a todo su pueblo por igual.

Con todo, el carro tirado por dos caballos sí tiene relación con la prudencia, pues tal es la imagen que utiliza Saavedra en su empresa LXIV —cuyo lema reza *Resolver i executar*— en relación con el gobierno y la celeridad «prudente» en la ejecución de las resoluciones<sup>56</sup>. A su vez, para los emblemistas el carro significa a menudo la idea de triunfo y gloria, y con este sentido lo presenta Solórzano



Figura 6. José Jiménez Ángel. Virtud. Ayuntamiento de Toledo.

en su emblema VI, donde aparece el príncipe-gobernante sobre un carro como expresión de triunfo<sup>57</sup>. Asimismo, con el caballo suele aludirse al buen gobernante, hasta el punto de que para Saavedra este animal explicaba el ideal político de quien ejerce el poder, pues en su empresa XX señalaba: «menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor, fijo siempre el príncipe en los estribos de la prudencia»<sup>58</sup>. Además, para Saavedra el freno y las riendas —elementos ambos que, en la pintura que nos ocupa, aparecen en manos de la matrona que guía el carro— significan el gobierno por leyes, según queda reflejado en su empresa XXI en cuyo lema leemos: Regit et corrigit (gobierna y corrige)<sup>59</sup>.

Tenemos de nuevo presente la idea del buen gobierno. Y con esta pintura acaso se quiera simbolizar cómo la prudencia preside la actuación del gobierno municipal que, por medio de las leyes, lleva las riendas de la política y dirige los des-

tinios de la ciudad con constancia y verdad, atemperando su autoridad con el freno de la clemencia, pues —según indican emblemistas como Solórzano<sup>60</sup>— al igual que la luz del sol, el gobernante debe iluminar con su bondad a todos sus súbditos sin herirles, actuando sin rigor ni intransigencia, con verdad y claridad —ya que la verdad es amiga de la luz y muestra todo tal cual es—, y haciendo que su poder virtuoso llegue a todos los rincones de sus dominios. Sólo así alcanzará el triunfo y la gloria.

En definitiva, todo parece apuntar a que las pinturas que adornan los cuatro recuadros del techo de la sala capitular constituyen un ciclo alusivo a las virtudes que presiden el gobierno de la república ciudadana, con el que, probablemente, se intentaría poner de relieve que la Fortaleza y la Justicia alientan la política municipal, y que el destino de los ciudadanos se rige con Sabiduría y Templanza, pero también con Prudencia y Verdad, amén de que los gobernantes posean otras muchas virtudes necesarias para ejercer adecuadamente la facultad de poder —tales como clemencia, constancia, generosidad y un largo etcétera— de las que no faltan imágenes simbólicas en las obras. Sin duda, el conjunto obedece a un programa ideado por algún mentor o mentores vinculados al Ayuntamiento que, a través de estas representaciones concebidas como metáforas visuales cargadas de referencias de carácter emblemático, buscarían exaltar los valores del buen gobierno de la Ciudad Imperial.

## NOTAS

\* Parte de este estudio está incluido en el trabajo que presentamos como Ponencia en el *V Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli*.

<sup>1</sup> MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco*. Madrid, 1980, p. 502.

<sup>2</sup> La literatura emblemática aparece ilustrada con el grabado de una imagen a la que acompañan un lema o mote y un epigrama, habitualmente escrito en verso y en latín. El lema, que suele coronar la estampa, cifra con un sentido enigmático el contenido de la ilustración —normalmente de asunto mitológico o religioso—, mientras que el epigrama insiste en el significado didáctico y moral de la imagen, completándolo.

<sup>3</sup> Vid. SEBASTIÁN LÓPEZ, S. Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica. *Goya*, 1985, n° 187-188, p. 2.

<sup>4</sup> En relación con este asunto, véase: PRAZ, M. *Studi sul Concettismo*, I. Milán, 1934; BEAUDOUX, G. *Alciat en Espagne* (tesis inédita). París: Biblioteca del Instituto de Estudios Hispánicos, 1957; GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 45-48.

<sup>5</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S. Origen y difusión de la emblemática..., cit., pp. 3-4.

<sup>6</sup> Sobre esta cuestión véase: SÁNCHEZ PÉREZ, A. *La literatura emblemática española, siglos XVI y XVII*. Madrid: Segel, 1970.

<sup>7</sup> Las obras de estos autores consituyen textos clásicos de la emblemática española del siglo XVII. Recordamos a continuación los títulos de sus respectivos tratados: COVARRUBIAS HOROZCO, S. de *Emblemas Morales*. Madrid, 1610; SAAVEDRA FAJARDO, D. *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien empresas*. Múnich, 1640; MENDO, A. *Príncipe perfecto y Ministros ajustados. Documentos políticos y morales*. Lyon, 1642; SOLÓRZANO PEREIRA, J. de *Emblemata centum, regio-política*. Madrid, 1653; LUZÓN DE MILLARES, A. *Idea política Veri Christiani sive Ars Oblibionis, Isagogica ad artem Memoriae*. Bruselas, 1665; NUÑEZ DE

- CEPEDA, F. *Idea del Buen Pastor, copiada por los Santos Doctores, representada en Empresas Sacras*. Lyon, 1682.
- <sup>8</sup> LUCIO DE ESPINOSA, F. *El pincel cuyus glorias*. Madrid, 1681, s.f.
- <sup>9</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.A. *Museo pictórico y escala óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado (1715-1724)*. Edición de Aguilar, Madrid, 1988, p. 104.
- <sup>10</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. La tradición emblemática en la Valencia de 1640. *Traza y Baza*, VIII
- <sup>11</sup> Sobre esta remodelación del edificio, véase: REVENGA DOMÍNGUEZ, P. Intervención de Teodoro Ardemans en las obras del Ayuntamiento de Toledo. *Academia*, 1993, n° 76, pp. 351-387 y DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J. *La casa del Ayuntamiento de Toledo. Historia de un edificio*. Toledo: Ayuntamiento, 1994.
- <sup>12</sup> En el año 1694, ante el progresivo deterioro del muro, los comisarios del ayuntamiento pidieron informes a los arquitectos toledanos Juan Muñoz de Villegas y Pedro González, indicando este último que, dada la mala calidad de la fábrica y el desplome que sufriría, unido a factores como la humedad y cercanía de un terraplén, existía el riesgo de que se hundiesen la pared y la armadura de la sala alta, añadiendo que los apuntalados exteriores no bastaban para sostener el muro y que la única solución posible era derribarlo y volverlo a construir. Vid. Archivo Municipal de Toledo (AMT). Caja s.n. «Obras Ayuntamiento, 1690-1799», s.f.
- <sup>13</sup> Vid. REVENGA DOMÍNGUEZ, P. Intervención de Teodoro Ardemans..., cit., pp. 357-359.
- <sup>14</sup> AMT. Caja s.n. «Obras Ayuntamiento, 1690-1799». Leg. «Autos tocantes al (ilegible) de la casa de los ayuntamientos de la sala alta de ellos», s.f.
- <sup>15</sup> Vid. SÁNCHEZ SORIA, J. *Libro que contiene el prudente gobierno de la Imperial Toledo y las cortes ceremonias con que le exerce*. Toledo, 1635. Edición del Conde de Cedillo, Toledo, 1912, p. 37.
- <sup>16</sup> De planta rectangular, en el interior de esta sala se distinguían claramente tres ámbitos, a saber: el «espacio político», reservado en exclusiva a los gobernantes del municipio, que quedaba sobreelevado por medio de una tarima corrida y separado del resto de la sala por una barandilla; el «espacio público», zona intermedia donde podían situarse diferentes personas que no pertenecían al concejo y los ciudadanos para asistir a ciertos actos celebrados a puerta abierta; y el «espacio sagrado» que se abría en el extremo opuesto al político con una pequeña capilla —también elevada sobre dos gradas—, en la que se celebraba misa antes de comenzar las sesiones del ayuntamiento, ya fueran ordinarias o extraordinarias. Cfr. en ARANDA PÉREZ, F. J. *Poder municipal y oligarquías urbanas en Toledo en el siglo XVII*. Madrid: Universidad Complutense, 1992, p. 96.
- <sup>17</sup> A tal efecto, en octubre de 1695 se concertaba con Diego Santos, maestro del arte de la seda y vecino de Toledo, la entrega de 200 varas de terciopelo en tela y tinte de cochinilla. Vid. AMT. Caja s.n. «Obras Ayuntamiento, 1690-1799». Leg. «Obligación de terciopelo de 4 de octubre de 1695», s.f.
- <sup>18</sup> Vid. PARRO, S.R. *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los más célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad II*. Toledo, 1857, p. 538; MARÍAS, F. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, IV. Madrid: CSIC, 1986, p. 11 y DÍAZ FERNÁNDEZ, A.J.: *La casa del Ayuntamiento de Toledo...*, cit., p. 112.
- <sup>19</sup> La hechura de la tarima y barandillas se encargó al carpintero Juan Gómez y el darlas color al dorador Manuel Gómez. Vid. AMT. Manuscrito n° 158. «Libro de cuentas de obras de las casas consistoriales», fols. 21 y 133.
- <sup>20</sup> La entrega de estas colgaduras se concertó con el maestro sedero Francisco Sánchez. Vid. AMT. Manuscrito n° 158. «Libro de cuentas de obras de las casas consistoriales», fol. 56.
- <sup>21</sup> Actualmente en el escudo de la ciudad aparece el aguila imperial con las armas de Castilla, flanqueada por los emperadores entronizados. Sin embargo, en el Libro de las Ceremonias de Sánchez de Soria se describe el que sería el escudo en el siglo XVII, apuntándose que en él aparecían «unas figuras reales de emperador con su estoque y cetro y, sobre estas armas, la Virgen María, Nuestra Señora, con su preciosísimo y santísimo Hijo en los brazos». Vid. SÁNCHEZ SORIA, J. *Libro que contiene el prudente gobierno...*, cit., p. 38.
- <sup>22</sup> La fábrica del retablo e imagen de la Virgen se concertó con el escultor Ignacio Alonso, encargándose el dorado y estofado de ambas obras al dorador Juan Alonso. Vid. AMT. CAJA s.n. «Obras ayuntamiento, 1690-1799». Leg. «Cuentas de la obra y gastos hechos en las casas de los ayuntamientos de esta ciudad, desde 5 de abril de 1695 asta 14 de junio de 1700», s.f.
- <sup>23</sup> Para más información sobre este pintor, véase: REVENGA DOMÍNGUEZ, P. *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 90-148.
- <sup>24</sup> AMT. Caja s.n. «Obras Ayuntamiento 1690-1799». Leg. «Cuentas de la obra y gastos hechos en las cassas de los Ayuntamientos de esta ciudad desde el 5 de abril de 1695 asta 14 de junio de 1700», s.f.; AMT. Manuscrito n° 158. «Libro de cuentas de obras de las casas consistoriales», fol. 68.
- <sup>25</sup> Vid. REVENGA DOMÍNGUEZ, P. *Pintura y pintores toledanos...*, cit., p. 114.
- <sup>26</sup> PARRO, S.R. *Toledo en la mano...*, cit., II, p. 538.
- <sup>27</sup> RIPA, C.: *Iconología (1603)*. Seguimos la edición de Akal, Madrid, 1987, tomo II, p. 353.
- <sup>28</sup> ALCIATO, A.: *Emblemas (1531)*. Edición de Santiago Sebastián, Madrid: Akal, 1985, p. 70.
- <sup>29</sup> SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Idea de un Príncipe político-cristiano representada en cien empresas (1642)*. Edición de Vicente García Diego, Madrid, 1958, T.I, pp. 194-195.
- <sup>30</sup> RIPA, C. *Iconología*, cit., I, p. 440.
- <sup>31</sup> Vid. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco. *Goya*, 1985, n° 187-188, pp. 60-61.
- <sup>32</sup> ALCIATO, A. *Emblemas*, cit., p. 67.
- <sup>33</sup> Cfr. en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. Las claves emblemáticas en la lectura..., cit., p. 62.
- <sup>34</sup> ALCIATO, A. *Emblemas*, cit., p. 46.
- <sup>35</sup> SAAVEDRA FAJARDO D. *Idea de un Príncipe...*, cit., T.II, pp. 182-183.
- <sup>36</sup> TORRES, J. de. *Philosophía moral de Príncipes (1598)*. Seguimos la edición de Burgos (1602), L.VII, cap.III, p. 329.
- <sup>37</sup> SOLÓRZANO, J. de. *Emblemas regio-políticos*. Edición a cargo de J. M. González de Zárate, Madrid: Tuero, 1987, p. 206.
- <sup>38</sup> MENDO, A. *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales*. Lyon, 1662. pp. 37-38.
- <sup>39</sup> HOROZCO, J. de. *Emblemas morales*. Segovia, 1589, L.I, p. 14.
- <sup>40</sup> *Idem ut supra*, p. 129.
- <sup>41</sup> RIPA, C. *Iconología*, cit., T.II, p. 11.
- <sup>42</sup> *Idem ut supra*, pp. 392-393.
- <sup>43</sup> BRUCK, J. *Les Emblemes Moraux et Militaires*. Estrasburgo, 1616. Em-

blema XIX.

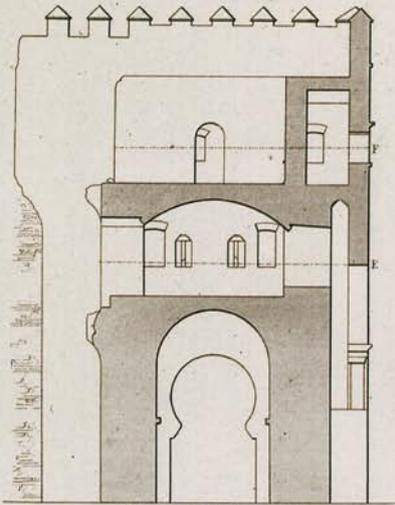
- <sup>44</sup> Sobre esta cuestión véase, REVENGA DOMÍNGUEZ, P. *Pintura y pintores toledanos...*, cit., pp. 118-119 y figs. 14-15.
- <sup>45</sup> *Idem ut supra*, p. 119 y figs. 16-18.
- <sup>46</sup> RIPA, C. *Iconología*, cit., T.II, p. 281.
- <sup>47</sup> Véase, respectivamente: TORRES DE, J. de. *Philosophía moral de Príncipes*, cit., L.VII, cap. XV, p. 378 y SOLÓRZANO, J. de. *Emblemas regio-políticos*, cit., p. 64.
- <sup>48</sup> PÉREZ DE HERRERA, C. *Proverbios morales y consejos christianos... adornada con trece emblemas y sus estampas muy curiosas, apropiadas a sus asuntos*. Madrid, 1618. Emblema E.
- <sup>49</sup> MENDO, A. *Príncipe perfecto...*, cit., Emblema 20.
- <sup>50</sup> ZÁRRAGA, F. de. *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado*. Burgos, 1684, pp. 186-187.
- <sup>51</sup> SAAVEDRA FAJARDO D. *Idea de un Príncipe...*, cit., T.I, p. 201.
- <sup>52</sup> SOLÓRZANO, J. de. *Emblemas regio-políticos*, cit., pp. 67-68.
- <sup>53</sup> *Idem ut supra*, p. 51.
- <sup>54</sup> SAAVEDRA FAJARDO D. *Idea de un Príncipe...*, cit., T.II, pp. 132-133.
- <sup>55</sup> SOLÓRZANO, J. de. *Emblemas regio-políticos*, cit., p. 134.
- <sup>56</sup> SAAVEDRA FAJARDO D. *Idea de un Príncipe...*, cit., T.II, pp. 181-182.
- <sup>57</sup> SOLÓRZANO, J. de. *Emblemas regio-políticos*, cit., p. 104.
- <sup>58</sup> SAAVEDRA FAJARDO D. *Idea de un Príncipe...*, cit., T.I, p. 189.
- <sup>59</sup> *Idem ut supra*, pp. 189-190.
- <sup>60</sup> SOLÓRZANO, J. de. *Emblemas regio-políticos*, cit., pp. 134 y 139.

MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA.  
PROVINCIA DE TOLEDO.

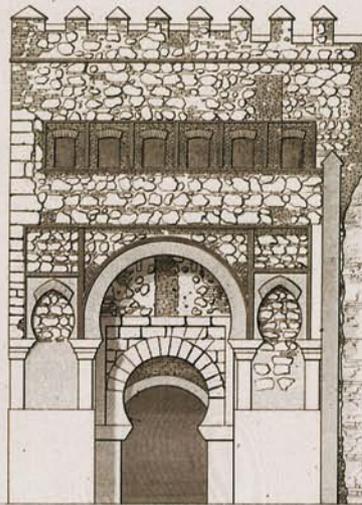
ARTE MAHOMETANO.

ESTILO MAURITANO.

CONSTRUCCIONES MILITARES.

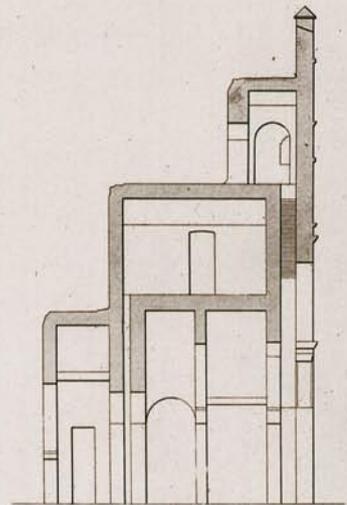


Seccion por la linea C D

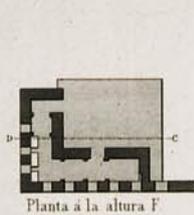


Fachada principal

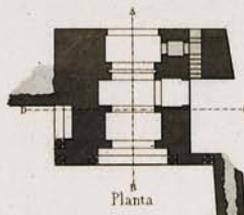
1 Mtro  
2 Pies



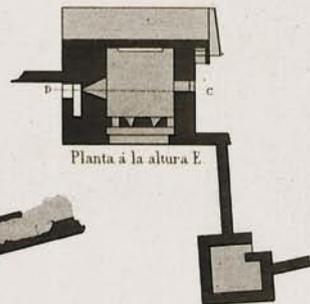
Seccion por la linea A B



Planta á la altura F



Planta



Planta á la altura E

1 Mtro  
2 Pies