

Las pechinas de San Hermenegildo: unos emblemas renacentistas en la Puerta de Córdoba

Antonio Martínez Molina
(Universidad de Sevilla)

1. Introducción¹

En el corazón del casco antiguo de la ciudad de Sevilla, en la actual plazuela Cristóbal Suárez de Ribera, se erige la iglesia de San Hermenegildo. Desde el siglo III y a lo largo del tiempo, los alrededores de la Puerta de Córdoba han sido un lugar de piedad y culto de santos mártires; así resulta que la Ilustre y Antigua Hermandad del Santo Rey Hermenegildo remonta sus orígenes al año 1248, bajo el reinado de Fernando III.² Hay constancia de que en el siglo XV los devotos celebraban torneos en honor del santo junto a una capilla. La Hermandad no solo mantuvo el culto en tal capilla, sino que fundó un hospital dedicado al Santo Rey, situado en la collación de San Julián. Tras la reducción de hospitales decretada en 1587, la institución asumió su gestión y transformó las instalaciones en dos viviendas destinadas a generar renta (Martínez Alcalde, 373). Atraídos por la santidad del lugar, así como por la creencia de que el príncipe visigodo había padecido su martirio en la propia Puerta de Córdoba, algunos sacerdotes y devotos se instalaron junto a la ermita de san Hermenegildo. Sin embargo, en la actualidad se considera que Hermenegildo halló su muerte en Tarragona, adonde se desplazó tras su destierro a Valencia (Vázquez de Parga Iglesias, 16). Sea como fuere, el número de devotos creció hasta el punto de que el duque de Alcalá, entonces Hermano Mayor y protector de la Hermandad, les concedió seis torres de la muralla, tres a cada lado del templo (Martínez Alcalde, 373). Cristóbal Suárez de Ribera,³ el entonces administrador de la Hermandad, sacerdote devotísimo del santo y propulsor de la gloria de san Hermenegildo (Ortiz de Zúñiga, 254), promovió estos trabajos a partir del año 1606, concluidos hacia el 1616.

La iglesia se estructura en una única nave, con acceso, actualmente, por el lado de la Epístola. El retablo mayor, descrito por Gestoso (1892, 290), está realizado en roble sin policromar y se organiza en tres cuerpos al estilo del siglo XVII, con medias columnas corintias, estriadas en espiral en el primer cuerpo y verticales en el segundo. Este alberga dos lienzos, *San Juan Bautista* y *Santas Justa y Rufina*, este último de época moderna, que flanquean la hornacina central con una escultura del titular atribuida a Martínez

¹ Esta publicación se ha desarrollado en el marco del proyecto “Poesía epigráfica. Vías en su transmisión en el occidente romano” (ref. PID 2023-151763-NA-I00), cuyo IP es A. Bolaños Herrera (UCM) y en el programa FPU, del que el autor es beneficiario mediante contrato (ref. FPU23/02585). No quisiera dejar pasar la oportunidad de expresar mi reconocimiento al mencionado Profesor, así como a la Dra. R. Carande Herrero (US) por las observaciones y sugerencias que han contribuido a la mejora de este estudio. Asimismo, extendiendo mi gratitud a la Junta de Gobierno de la Hermandad de San Hermenegildo y, en particular, a su Hermano Mayor, Don J. A. Romero Gómez, por proponerme la realización del presente trabajo.

² En el prólogo de la regla más antigua de la Hermandad se puede leer lo siguiente: “Y así quisieron en memoria de su nombre cuando perdida ya la recobraron de los Moros, instituir esta Hermandad, como parece por los papeles antiguos de ella. Los caballeros conquistadores asentados tras el Repartimiento fundan la hermandad en honor del santo Rey en la Puerta de Córdoba. Celebran justas y torneos en su honra en las tardes de la víspera del día del santo, en los terrenos desde esta Puerta hasta la Puerta del Sol.”

³ Para un mayor conocimiento de la figura de Cristóbal Suárez de Ribera en relación con el retrato pintado por Velázquez en 1620, véase Tiffany (2024). El artículo concluye que el retrato de Suárez de Ribera en la iglesia asegura su presencia continua en la vida ritual y visual de la cofradía, vinculándolo con la devoción a san Hermenegildo y con la liturgia eucarística. Su imagen, en diálogo con el retablo mayor, refuerza la sacralidad del templo y mantiene la memoria del fundador unida al sacrificio del santo.

Montañés. El cuerpo superior incluye tres pinturas: *San Leandro y Santa Florentina*⁴ y, en el centro, una alegoría en la que aparece el santo desdeñando los atributos regios ante la gloria del martirio. En el último, aparecen *San Pedro, San Pablo y la Anunciación*. En los ángulos del presbiterio, hay otros dos lienzos, con *San Leandro y San Isidoro*. En el muro derecho de la capilla mayor se encuentra el retrato de Cristóbal Suárez de Ribera. La cabecera se articula en torno al presbiterio, cubierto por una cúpula sobre pechinas, sin linterna.

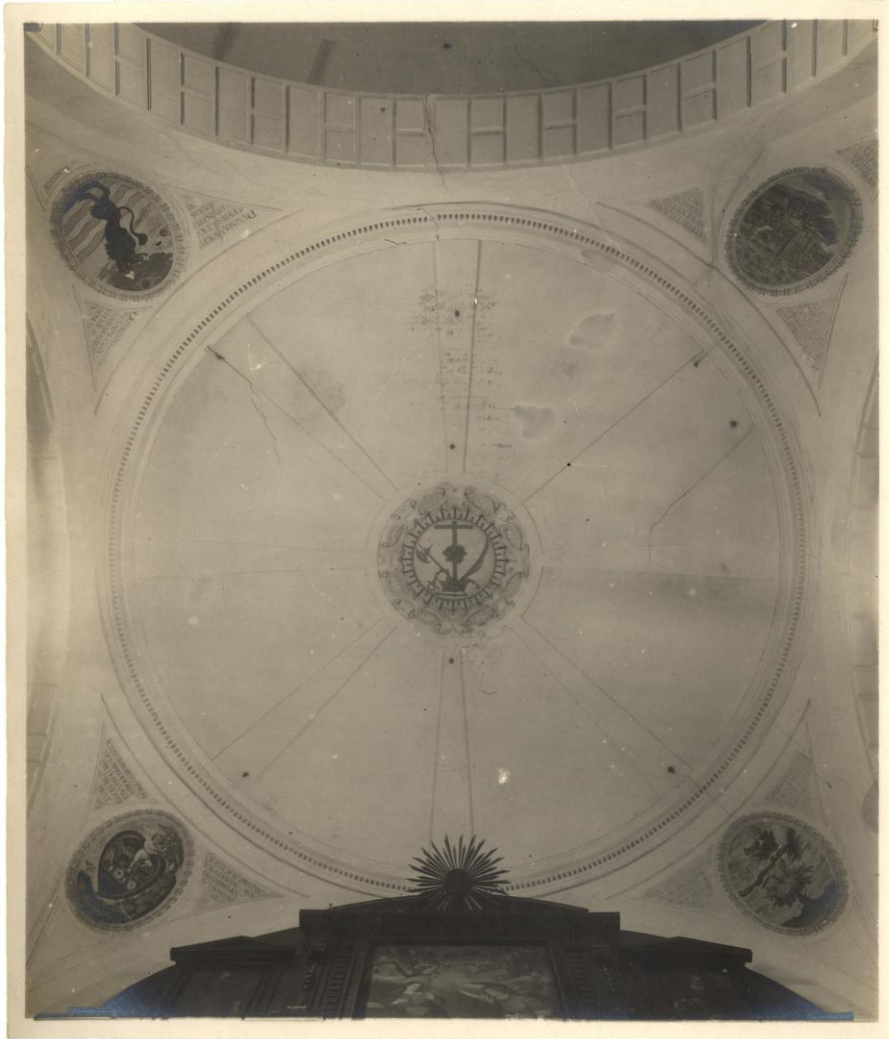


Figura 1. Fotografía de J. M. González-Nandín y Paúl, tomada en 1925, y proporcionada por la Fototeca de la Universidad de Sevilla.

Según García-Martínez (1994, 210), “las pechinas de la cúpula [están decoradas] con pinturas, que reflejan emblemas con inscripciones latinas, que aluden a la vida y virtudes del santo titular e igualmente en el centro del casquete cupular lucen sus armas.” El estudio de estos emblemas presenta una laguna: pues ninguna fuente bibliográfica, a excepción de la citada y Cornejo (2005, 232-233), los mencionan, ni ofrecen transcripción o interpretación alguna del texto latino. A esta carencia se añade la dificultad derivada de la intervención realizada en la década de 1950, que alteró la lectura de las inscripciones. En algunos fragmentos resulta hoy casi imposible reconstruir el texto original. Como

⁴ Si bien Gestoso identifica estas pinturas como *San Isidoro y Santa Gertrudis*, las crónicas relativas a la Hermandad las refieren como *San Leandro y Santa Florentina*, por lo que así lo hago constar en el cuerpo del presente artículo.

muestra la figura 1, todavía en el primer cuarto del siglo XX se conservaban restos de inscripción en la parte inferior de varias pechinas, actualmente perdidos. Las letras más deterioradas por el paso del tiempo no han podido restituirse, y los fragmentos legibles no presentan correspondencias con fuentes clásicas, patristicas, medievales y renacentistas que recoge la base de datos *Cross Database Searchtool* (CDS). Asimismo, la consulta del Archivo de la Hermandad, el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, y el Archivo Histórico Provincial de Sevilla no ha aportado documentación sobre la decoración de las pechinas.

En este contexto, el presente artículo ofrece la primera edición y traducción del texto inédito conservado en la cúpula de la iglesia. Además, propone un comentario interpretativo que combina análisis textual e iconográfico, a la luz del género emblemático barroco y sus precedentes, con el propósito de esclarecer su sentido simbólico.

2. Comentario a la edición

La composición conserva dieciséis versos en dísticos elegíacos, aunque debió de contar originalmente con un número mayor, como atestigua la figura 1. La disposición que propongo sigue el hilo argumental en orden cronológico: en sentido horario, comenzando por la pechina situada a la derecha frente al altar mayor.

El poema abre con la llegada del catolicismo a Sevilla, y, con él, la feracidad de su campiña, fecunda tanto en frutos como en fe. Del cuarto verso se conserva únicamente la palabra *regius*, que encabeza el pentámetro dactílico; cabría suponer una alusión al propio Hermenegildo, fruto de la fecundidad espiritual en el reino godo. A continuación, se establece la identificación simbólica de la monarquía hispánica con el león. Esta imagen remite a la resurrección de Cristo, mencionada en los dos últimos versos conservados, ya que el dístico elegíaco anterior presenta lagunas. La composición incluye también una exhortación al lector cristiano en segunda persona, subrayando la importancia de la fe católica como garantía de la salvación. Seguidamente, el autor coloca una estrofa programática que enuncia el tema central: el desprecio de los bienes materiales en favor de la gloria divina. En el primer verso de este emblema aparece una voz en primera persona que, a partir del segundo, da paso a la tercera, mantenida en el resto del texto. La composición concluye con el martirio y la apoteosis de Hermenegildo, dirigiéndose directamente a los dos hermanos godos: uno logra rechazar la herejía arriana y el otro actúa como garante del catolicismo en el mundo terrenal.

3. Comentario

El diálogo entre texto e imagen remite al género de la emblemática, cultivado por intelectuales del siglo XVI y a lo largo de toda la Edad Moderna (González de Zárate, 25); este género se concibe como un medio de comunicación sapiencial y didáctica, en el que la interacción entre lo visual y lo textual construye un discurso simbólico. Lejos de constituir una mera ornamentación, el emblema combina doctrina y plasticidad con una finalidad didáctica característica de la cultura barroca (Maravall, 498).

La emblemática hunde sus raíces en el estudio de los jeroglíficos, iniciado por Horapolo del Nilo con sus *Hieroglyphica*. A comienzos del siglo XV, un monje griego llevó a Florencia un manuscrito griego atribuido a este sabio (Chastel, 104). La obra fue traducida al latín a inicios del siglo XVI y alcanzó amplia difusión en los círculos intelectuales europeos. En este contexto, Andrea Alciato publicó en 1531 su *Emblematum liber*, considerado el origen de la emblemática moderna; la obra se tradujo muy pronto a distintas lenguas europeas, como el alemán, el francés y el castellano. Entre las versiones españolas destacan las de Daza Pinciano (1549), Juan de Mal Lara (1568), Francisco

Sánchez (1573) y Diego López (1615). A estas traducciones se suman los repertorios en lengua española de varios humanistas: Juan de Borja (*Empresas morales*), Sebastián de Covarrubias (*Emblemas morales*), Juan de Horozco (*Emblemas morales*), Francisco de Guzmán (*Triumphos morales*) y Diego de Saavedra Fajardo (*Idea de un Príncipe político cristiano*).

Conviene, no obstante, distinguir entre jeroglífico y emblema. El primero posee un valor de aplicación más universal, mientras que el segundo propone una imagen personalizada con una finalidad didáctica más concreta (González de Zárate, 29). Además, el emblema suele seguir una estructura más o menos fija: *inscriptio* o lema –el alma del emblema–,⁵ *pictura* o *imago* –el cuerpo visual del emblema–, y *subscriptio* o *declaratio* –el texto explicativo, que generalmente adopta la forma de epigrama, aunque también puede ampliarse mediante una glosa aclaratoria (Peñasco González, 23-24).⁶

El empleo de la figura de Hermenegildo no es casual. Durante el reinado de Felipe II, se pone a punto la idea y representación de la monarquía española debido a distintas circunstancias: la reciente unificación de los reinos peninsulares; avatares en la sucesión que pusieron en crisis el mecanismo de la continuidad legítima, así como la difuminación de la identidad simbólica de la monarquía por la fusión de la monarquía española con la del Sacro Imperio (Cornejo 2000, 25-26). En este contexto, la propaganda regia se orientó hacia la afirmación de un poder de origen divino. Se consolidó así la idea de una *dinastía elegida*, de modo que se pone en relieve la figura del rey como vicario de Dios. Esto implica que su iconografía fuese similar a la de santos, o incluso dioses. En la convergencia de estos dos intereses de Felipe II –la exaltación de su linaje y la sacralidad de la Institución Monárquica– se inserta la figura de Hermenegildo (Cornejo 2000, 27). Según el discurso de Vázquez de Parga Iglesias (1973), fue el papa Gregorio Magno quien configuró la imagen del príncipe visigodo como héroe de la fe y defensor de la Iglesia católica frente a la arriana. En los relatos historiográficos precedentes aparecía como un mero usurpador que se rebeló contra su padre (Mihi Blázquez, 235). La crónica gregoriana transformó su figura en mártir de la ortodoxia, que con su muerte habría inspirado la conversión de su hermano Recaredo. De este modo, se convirtió en “dignísimo principio, y cabeza del linaje Real de España, por haber sido tan Cathólico y Religioso restaurador de la Fe Cathólica en sus Godos” (López Madera, fol. 32v). El vínculo entre el santo príncipe y la monarquía resultaba además útil para reforzar la idea de una unidad política peninsular heredera del antiguo reino visigodo (Cornejo 2000, 28). En esta línea se inscribe la labor de Ambrosio de Morales, cronista y colaborador de Felipe II, quien promovió la difusión del culto a San Hermenegildo en su *Crónica General de España* (Estal, 527).⁷ Morales continuó la obra de Florián de Ocampo, realizada bajo el auspicio del emperador Carlos V con una renovación metodológica que la ajustara a unos criterios de verdad más exigentes (Mihi Blázquez, 228). Esta nueva imagen del santo resultó ser referente para las artes plásticas y la literatura de la época: *La tragedia de san Hermenegildo* de Hernando de Ávila; *Tránsito de San Hermenegildo* de Alonso Vázquez

⁵ Así lo denominó Paolo Giovio en sus *Dialogo dell'imprese militari et amorose* (1555) y Juan de Horozco en sus *Emblemas morales* (1604).

⁶ Para un mayor conocimiento del género de la emblemática, así como sus principales precursores, las distintas fuentes, sus diversos significados y los elementos que lo pueden configurar recomiendo la consulta de la introducción a *Emblemas regio-políticos* de Juan de Solórzano, realizada por González de Zárate (1987), y la de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, realizada por Peñasco González (2017).

⁷ Es entonces cuando se restaura la Puerta de Córdoba (Mihi Blázquez, 233), ya que se consideraba el emplazamiento donde Hermenegildo sufrió su martirio (*uid. supra*). Además, en Sevilla, se erigieron otras instituciones dedicadas a su culto, como el Hospital de San Hermenegildo, o el colegio de los jesuitas. Sin embargo, no es solo en la ciudad hispalense donde se le rendía culto, sino en otras ciudades como Toledo, Zaragoza, Santiago, Ávila, Salamanca, Palencia... (Cornejo 2000, 28).

Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniae, Algarbiae, Indiae, Brasiliae, Legitimus Rex demonstratus; este libro defendía la necesidad de que Portugal se integrara plenamente en la corona española por derecho de conquista (Mínguez, 87-88). Así, desde los reyes de los reinos medievales, pasando por los Austrias y hasta los Borbones actuales el león ha estado vigente como símbolo político.

No obstante, el estudio más detallado de este símbolo se encuentra en Pierio Valeriano, quien le dedica el primer libro de sus *Hieroglyphica*. En diversos emblemas distingue entre las partes del animal: la delantera y la trasera. Al tratar la relación entre el sol y la tierra, Valeriano concluye: *sed enim ipsa leonis efigies utrumque referre uidetur hieroglyphicum, quippe quae anterioribus partibus Solem exscribit, posterioribus uero Terram* 1, 20, 3. De este modo, el león encarna una doble naturaleza: celestial en su parte frontal, donde se manifiesta su fuerza física (*est id illud hieroglyphicum, per anteriora leonis robur significare, propterea quod in eo animali membra illa robustiora sunt* PV 1, 4, 1); y terrenal en la trasera, que simboliza lo percedero. Esta dualidad se aprecia con claridad en el presente emblema.

La fiereza del león, asociada a Cristo, aparece ya en las Sagradas Escrituras, donde se vincula a su magnanimidad y fortaleza (*quanta enim illa sunt indicia magni animi, cum quis crucem suam tollit et Christum sequitur* PV 1, 2, 5): “Judá es un león agazapado, has vuelto de hacer presa, hijo mío; se agacha y se tumba como león o como leona, ¿quién se atreve a desafiarlo?” (Gn 49:9); “Fue un león con sus hazañas, un cachorro que ruge por la presa.” (1 Mac 3:4); “Pero uno de los ancianos me dijo: ‘Deja de llorar; pues ha vencido el león de la tribu de Judá, el retoño de David, y es capaz de abrir el libro y sus siete sellos.’” (Ap 5:5). Valeriano explica que la parte anterior del león se relaciona con la fortaleza y virtud propia de reyes, y, por extensión, con Cristo (PV 1, 31, 3). En cambio, los cuartos traseros, de naturaleza terrenal, representan la fugacidad e insidias. De este modo, el animal sintetiza en su cuerpo la doble condición de Cristo: divina y humana.

El sol, por su parte, comparte una simbología análoga de divinidad y vigilancia. Horapolo (3, 1) lo relaciona con la divinidad por su carácter siempre atento, y la tradición cristiana lo identifica con Cristo. En los *Monumenta emblematum christianorum uirtutum* de Georgette de Montenay en 1571 (emblema 55), se habla sobre la verdadera virtud y la fe en Cristo, que no dependen de las apariencias, sino de la claridad moral y espiritual. Se compara a Cristo con el sol: *Christ vray soleil n'est iamais sans clarté*, como símbolo de guía espiritual y perfección moral.

Como se ha expuesto con anterioridad, debido a una creencia descendiente del poder real, el rey se identifica con el vicario de Dios en la tierra desde el medievo. En los *Emblemata politica* de Jacob Bruck Argenmundt en 1618 (emblema 12), dedicado a la firmeza del príncipe, aparece el sintagma *Phoebae lampadis*, que fácilmente se pone en relación con el texto que puede leerse tanto en la figura 1, como en la 3: *Phoebi* o *Phoebis*. La presencia de esta lámpara de Febo, como símbolo del sol, que se encuentra entre tinieblas, no se relaciona con el astro, sino con la realeza del príncipe infundada por Dios. En el presente emblema se conserva parcialmente el primer dístico elegíaco. La secuencia *Dum noua surgent [...] Phoebis* plantea problemas métricos, pues impide la cesura pentemímeros recurrente en todos hexámetros conservados. Por ello, no se ha incluido en la edición. La forma *Phoebis* es rara: solo se documenta en *Aenigmata* 60, 3 de Eusebius Abbas Wiremuthensis: *noctibus et Phoebis latitans tam foeda sepulchris*. Por ello, me decanto por la hipótesis de que se trate de *Phoebi* ante una palabra monosilábica iniciada por silbante. Sea como fuere, en el contexto de este emblema, podría aludir a los dos soles representados, uno en tinieblas y otro en claridad.

En el texto de Bruck aparece también la siguiente oración: *tectus nube licet radium exeruisse micantem / non queat* vv. 3-4. Aquí, el verbo *mico* ha adoptado una forma de



Figura 4. Fotografía proporcionada por la Ilustre y Antigua Hermandad del Santísimo Rey Mártir Hermenegildo.

En el centro de la composición se representa un corazón que alberga distintos elementos organizados en varios niveles. Esta figura, núcleo de la escena, actúa metonímicamente como representación del ser humano, concebido como la sede de sus pasiones, deseos y aspiraciones. En el primer nivel se distinguen esqueletos, clara alusión a la muerte inevitable, que recuerda al espectador la fugacidad de la existencia y la vanidad de las preocupaciones terrenales. El segundo nivel exhibe atributos regios — coronas, cetros y vestiduras—, símbolos del poder mundano y de la ambición que este despierta. En el tercero se disponen objetos de lujo, como piezas de vajilla, asociados a la



Figura 5. Emblema de la tercera centuria de los Emblemas Morales de Covarrubias.

riqueza material y a la vanidad. Sobre el corazón se encuentra un *putto* que, mostrando desdén hacia los contenidos del interior, dirige su atención hacia un árbol cercano, del cual recoge unas coronas que brotan como frutos de sus ramas. Este joven representa la virtud, y su gesto expresa el desprecio por los bienes terrenales y la búsqueda de la recompensa espiritual. Las coronas que toma del árbol pueden interpretarse como méritos, gracias o bendiciones celestiales, en contraste con

los bienes efímeros de la vida terrenal.

Vt germen geminum uernet terraque poloque, —|—/—|—/—|—/—|—|—~ DA^{6m}
tu, Hermenegilde, subis, tu, Recarede, manes. —|—|—|—|—|—|—~ DA^{5m}

Un sarmiento cortado de la feliz estirpe de los baltos,
 en lugar del jardincillo del poder nos trae el del paraíso.
 Para que una descendencia doble florezca en la tierra y en el cielo,
 tú, Hermenegildo, asciendes; tú, Recaredo, te quedas.

La imagen se organiza en dos escenas bien diferenciadas: la terrenal y la celestial. En la parte inferior se representa un árbol frondoso, identificado con la familia real visigoda.¹¹ Esto se deduce por la presencia de dos sarmientos (*surculus* v. 5) en la copa, haciendo alusión a Hermenegildo y a su hermano Recaredo. Uno de los brotes aparece cortado por una segur, en alusión al martirio del primero; el otro permanece íntegro, simbolizando la continuidad dinástica. Esto lo corrobora el último verso: *tu, Hermenegilde, subis, tu, Recarede, manes*. En la sección superior, un ángel conduce un carro triunfal tirado por cuatro caballos blancos que galopan sobre las nubes.¹² El carro transporta un brote del mismo árbol, rodeado por una aureola idéntica a la que circunscribe el hacha inferior. Siguiendo modelos de la iconografía clásica,¹³ la pintura representa así la apoteosis del príncipe visigodo: *pro regni areola fert paradisiacam*.

En la mitología griega se fijó un término en época helenística para hacer referencia a la divinización de distintos personajes: ἀποθέωσις. En su inicio, existía la confusión entre la ‘divinización’ y el ‘entierro’ (e.g. ἐκεῖνος μὲν οὖν ἀποθεοῦν Ἀλέξανδρον ἐβουλήθη, Τίμαιος δὲ μείζω ποιεῖ Τιμολέοντα τῶν ἐπιφανεστάτων θεῶν Plb. 12, 23, 4). No obstante, la creencia de que los hombres pueden tornarse dioses es anterior a la fijación del término (cf. τὸν δὲ ἴδεν Κάδμου θυγάτηρ, καλλίσφυρος Ἴνώ, / Λευκοθέη, ἥ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα, / νῦν δ’ ἄλως ἐν πελάγεσσι θεῶν ἔξ ἔμμορε τιμῆς. *Od.* 5, 333-335). Alejandro Magno, influido por los modelos faraónico y persa, fue el primero en recibir honores divinos en vida, pero la noción se consolida con la doctrina de Evémero, según el cual los dioses no fueron sino hombres divinizados (Wissowa, 184-188). En el mundo romano, Cicerón emplea el término con su doble sentido inicial (cf. *Fanum fieri uolo neque hoc mihi eripi potest. sepulcri similitudinem effugere non tam propter poenam legis studeo quam ut maxime adsequar ἀποθέωσιν. ad Att.* 12, 36). Sin embargo, la palabra más usada en latín fue *consecratio*, recurrente desde la divinización de Julio César por Augusto.

¹¹ Esta asociación se explicaría por la representación bíblica del árbol de Jesé, símbolo que expresa la genealogía de Jesús mediante la imagen de un árbol: “Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará.” (Is 11:1).

¹² Siguiendo la tradición bíblica, este carro podría identificarse con el que aparece para llevarse al profeta Elías. Sin embargo, a diferencia del carro bíblico –de fuego y tirado por caballos igualmente ígneos–, Elías sube al cielo antes de su muerte, mientras que Hermenegildo alcanza la gloria tras su martirio: “Mientras caminaban conversando, un carro de fuego con caballos de fuego se colocó entre ellos, y Elías subió al cielo en un remolino. Eliseo lo vio alejarse y clamaba: ‘¡Padre, padre mío, carro de Israel y su caballería!’ Luego Eliseo no lo vio más. Tomó sus vestidos y los desgarró.” (2 Re 2:11-12). En la *Biblia* se narran otras subidas al cielo, aunque sin mención del carro, como la de Enoc, primogénito de Caín, símbolo de la cercanía de Dios con su pueblo (Gn 5:24; Heb 11:5).

¹³ El interés por vincular Sevilla con la Antigüedad clásica se remonta al siglo XVI, aunque sus precedentes pueden rastrearse ya en el siglo XIII tras la expulsión de la población musulmana. Desde entonces aparecen referencias al pasado clásico de la ciudad en obras como *De rebus Hispaniae libri X* de Juan de Mariana o la *General estoria* de Alfonso X. No obstante, es en la *Historia de Sevilla*, redactada por Luis Peraza hacia 1535, donde esta voluntad se formula de manera contundente: la narración se abre con la creación bíblica del mundo y avanza hasta la época del autor, caracterizando a Sevilla como “imperial” y “cesárea” (Lleó Cañal, 209-220). La combinación de motivos bíblicos y grecolatinos se convertirá desde entonces en un rasgo recurrente, como atestiguan los emblemas de las pechinas.

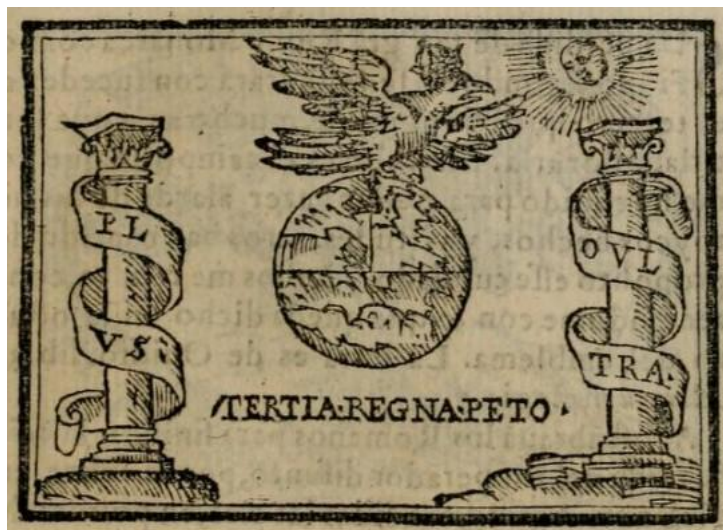


Figura 7. Emblema número 34 de la primera centuria de los *Emblemas Morales* de Covarrubias.

Según la *Encyclopædia Britannica*, al no considerarse *apotheosis* la encarnación de la divinidad monoteísta, los cristianos rechazan la aplicación del término al culto de Cristo. Prudencio, poeta cristiano del siglo V, adopta como título *Apotheosis* en un poema suyo en el que defiende opiniones hoy en día consideradas ortodoxas sobre la persona de Cristo. Así, el culto católico distingue formalmente la *δουλεία* (*dulia*), propia de los santos, de la *λατρεία* (*latría*), reservada a Dios. En la

emblemática, Covarrubias (1, 34) representa la apoteosis de Felipe II a la manera clásica: “Acostumbraban los romanos, para significar la deificación del emperador difunto, poner sobre un globo un águila, tendidas las alas en postura de querer volar.” En el cuerpo pictórico del emblema figura un águila coronada que alza el vuelo con el orbe entre sus garras. La apoteosis se refleja también en la pintura barroca: únicamente dos cuadros son las que tratan esta iconografía (Cornejo 2005, 233-235). Una es la *Apotesosis de San Hermenegildo*, de Francisco Herrera el Viejo, y la otra, el *Triunfo de San Hermenegildo*, de su hijo homónimo. En ambos casos aparecen representados la apoteosis y triunfo del santo, que culminan con la coronación de su gloria. De este modo, queda representado el tema del Rey en la Gloria (Cornejo 2005, 235-238), que en nuestro emblema no se desvincula en ningún caso de su martirio.

Otro símbolo empleado aquí es el del árbol como familia real. Según Cornejo (2005, 233), se puede sintetizar el significado del emblema diciendo que Hermenegildo ha sido podado del árbol de la monarquía terrenal, pero ahora reina desde el cielo, mientras que Recaredo es la rama que garantiza la continuidad del linaje real hispano. Los símbolos del árbol y el carro triunfal son, a menudo, puestos en relación con la representación simbólica de Hermenegildo. En la *Tragedia de San Hermenegildo* se ponen las siguientes palabras en boca de un ángel: “Generosa ciudad, pueblo escogido, / no derribe de un golpe por el suelo, / el bárbaro insolente y descreído, / tu esperanza vital con mortal yelo; / que, si el real pimpollo ves caído, / cayendo en tierra sube al alto cielo / y, al riego de su sangre, reberdeçen / otros renuevos que del tronco creçen. / Que en virtud de esta sangre generosa, / que el sevillano suelo riega y baña [...]” (Quintanadueñas, 810). Al igual que en nuestro emblema, el árbol representa la monarquía regia, así como la apoteosis de Hermenegildo, sin dejar pasar la ocasión de señalar la ciudad hispalense como pueblo escogido (*uid.* emblema 1). No es casual, por tanto, que el primer hexámetro de la inscripción esté compuesto encerrado por el sintagma *surculus recisus*, haciendo alusión a Hermenegildo –mencionado en el pentámetro que cierra este emblema, junto a la aparición de Recaredo, que permanece en la tierra.

Un elemento de especial interés es la mención a los *Balthi* que realiza el autor del texto. Esta referencia, de notable rareza, se documenta únicamente en Jordanes, *Getica* 42: *Tertia uero sede super mare Ponticum iam humaniores et, ut superius diximus, prudentiores effecti, diuisi per familias populi, Vesegothae familiae Balthorum,*

Ostrogothae praeclaris Amalis seruibant. Jordanes, autor del siglo VI, ofrece en su *De origine actibusque Getarum* la fuente principal para la genealogía gótica, junto con la *Historia Gothorum* de Isidoro de Sevilla. La inclusión de este detalle demuestra el alto nivel cultural del autor de las pechinas, que revela un conocimiento profundo de la historiografía y literatura tardo antigua.

4. Conclusiones

El estudio de las pechinas de la iglesia de San Hermenegildo permite recuperar un testimonio excepcional de la cultura visual y simbólica sevillana del primer tercio del siglo XVII. Se trata de un programa iconográfico y epigráfico inédito, cuya edición y comentario contribuyen a esclarecer no solo la función catequética del templo, sino también el modo en que la figura del santo visigodo fue reinterpretada en el marco de la monarquía confesional hispánica.

Los cuatro emblemas analizados revelan la confluencia de tres tradiciones: la emblemática humanista heredera de Alciato, la iconografía barroca, y la exaltación política de la *Sacra Monarquía* impulsada bajo Felipe II. En este contexto, los dísticos latinos no son meros adornos eruditos, sino parte esencial de un discurso moral y doctrinal. En ellos se condensan temas claves de la espiritualidad barroca —la *uanitas*, el *contemptus mundi*, la apoteosis y el triunfo del mártir— que encuentran su correlato visual en las pinturas de las pechinas. El texto latino, de cuidada factura métrica y léxica, demuestra el alto nivel cultural del autor, conocedor de la tradición clásica y patristica, así como de la historiografía visigoda. La mención explícita a la *stirps Balthorum* y la contraposición entre Hermenegildo y Recaredo muestran la voluntad de integrar la genealogía gótica en la narrativa providencial de la monarquía hispana. Así, el santo aparece simultáneamente como mártir, príncipe y símbolo de continuidad dinástica.

En conjunto, las pechinas conforman un complejo programa de significación donde texto e imagen articulan una teología política del martirio y de la realeza. La Sevilla barroca —representada en el primer emblema como nueva Tarteso fecundada por el río purpúreo— se erige así en escenario privilegiado de la glorificación del santo, modelo de fidelidad a la fe católica.

Obras citadas

- Alciato, Andrea. *Emblematum liber*. Lyon: Guillaume Rouillé, 1548.
- Bruck Argenmundt, Jacob. *Emblemata Politica*. München: Staatsbibliothek München, 1618.
- Chastel, André. *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- Cornejo, Francisco J. “Felipe II, San Hermenegildo y la imagen de la «Sacra Monarquía».” *Boletín del Museo del Prado* 18(36) (2000): 25-38.
- . *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: la ‘Sacra Monarquía’*. Sevilla: Fundación El Monte, 2005.
- Covarrubias, Sebastián de/Peñasco González, Sandra María ed. *Emblemas morales*. A Coruña: SIELAE & Society for Emblem Studies, 2017.
- Estal, Juan Manuel del. “Culto de Felipe II a San Hermenegildo.” *La ciudad de Dios* 74 (1961), 523-552.
- García Gutiérrez, Pedro Francisco/Martínez Carbajo, Agustín Francisco. *Iglesias de Sevilla*. Madrid: El Avapiés, 1994.

- Gestoso y Pérez, José. *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad.* Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1892. 3 vols.
- González de Zárate, Jesús María. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano.* Madrid: Ediciones Tuero, 1987.
- Henkel, Arthur & Schöne, Albrecht. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart: J.B. Metzlersche, 2013.
- Horapolo/González de Zárate, Jesús María ed. *Hieroglyphica.* Madrid: Akal, 1991.
- Lleó Cañal, Vicente. *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano.* Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- López Madera, Gregorio. *Excelencias de la monarchia y reyno de España.* Valladolid: Martín de Córdoba, 1597.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco.* Madrid: Ariel, 1975.
- Martínez Alcalde, Juan. *Anales histórico-artísticos de las hermandades de gloria de Sevilla.* Sevilla: Consejo de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2011. 3 vols.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino. “El escudo.” En *Símbolos de España.* Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000. 17-225.
- Mihi Blázquez, Ana María “Un icono para la monarquía hispana: el tratamiento de Hermenegildo en la *Crónica General de España* de Ambrosio de Morales.” *Libros de la corte* 28(16) (2024): 225-244.
- Mínguez, Víctor. “*Leo fortis, rex fortis.* El león y la monarquía hispánica.” En Mínguez, Víctor/Chust, Manuel eds. *El imperio sublevado.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. 57-69.
- Montenay, Georgette de. *Monumenta emblematum christainorum uirtutum.* Fráncfort del Meno: Johann Carl Unckel, 1619, [1ª ed. 1571].
- Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen sus más principales memorias desde el año 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y León, hasta el de 1671 en que la Católica Iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado.* Madrid: Imprenta Real, 1796. 4 vols.
- Quintanadueñas, Antonio de. *Santos de la ciudad de Sevilla y su arzobispado: Fiestas que su Santa Iglesia celebra.* Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes, 2007 [1ª ed. 1637].
- Rodríguez Moya, Inmaculada. “Los reyes santos.” En Mínguez, Víctor ed. *Visiones de la monarquía hispánica.* Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2007. 133-169.
- Rollenhagen, Gabriel. *Selectorum emblematum centuria secunda.* Utrecht: Imprenta de Crispijn van de Passe, 1613.
- Tiffany, Tanya J. (2024). “*Cristóbal Suárez de Ribera* de Velázquez y el retrato eclesiástico en el círculo de Francisco Pacheco.” *Atlante. Revue d'études romanes* 20 (2024): 1-32.
- Valeriano, Pierio/Talavera Estesos, Francisco José ed. *Jeroglíficos. Prólogo general y Libros I-V.* Alcañiz-Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.
- Vázquez de Parga Iglesias, Luis. *San Hermenegildo ante las fuentes históricas.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1973.
- Wissowa, Georg. *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft.* Stuttgart: J. B. Metzlerscher Verlag, 1894.