

EDAD DE ORO CANTABRIGENSE

ACTAS DEL VII CONGRESO
DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL
DEL SIGLO DE ORO (AISO)



(ROBINSON COLLEGE, CAMBRIDGE, 18-22 JULIO, 2005)



Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri

AISO

EDAD DE ORO CANTABRIGENSE

ACTAS DEL VII CONGRESO
DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL
DEL SIGLO DE ORO (AISO)

(Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)

Anthony Close
Editor

Con la colaboración de
Sandra M.^a Fernández Vales



Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri

AISO
2006

JUNTA DIRECTIVA 2005-2008:

Presidentes de honor:

Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid)
Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail)
Isaías Lerner (Graduate Center, CUNY)
Ignacio Arellano (Universidad de Navarra)
Trevor J. Dadson (Queen Mary's College, London)
Sagrario López Poza (Universidade da Coruña)

Junta Directiva 2005-2008:

Presidente

Anthony Close (Cambridge University)

Vicepresidentes

Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires)
Lia Schwartz-Lerner (Graduate Center, CUNY)

Tesorero

Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba)

Secretario

Manuel Ángel Candelas Colodrón (Universidade de Vigo)

Vocales

Michel Moner (Université de Toulouse-Le Mirail)
Jaime Fernández (Sophia University, Tokyo)
Begoña López Bueno (Universidad de Sevilla)
Beatriz Mariscal (El Colegio de México)
Isabel Pérez Cuenca (Universidad San Pablo CEU, Madrid)
Felipe Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha)
Mercedes Blanco (Université de Lille III)
Elizabeth B. Davis (The Ohio State University)
Carlos Romero Muñoz (Università di Venezia)

La publicación de estas Actas ha sido posible gracias al generoso patrocinio de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (España)

Edita:

AISO
<http://webs.uvigo.es/siglosdeoro>

Imagen en la cara de la cubierta: grabado de 1801 que muestra la fachada este de la biblioteca del Trinity College. Reproducida con permiso de la junta rectora de la Cambridge University Library (by permission of the Syndics of Cambridge University Library). Sigla: Views. X. 6, p. 223.

Imagen en el envés de la cubierta: plano del conjunto arquitectónico del Trinity College. Reproducido con permiso del colegio.

© 2006: Los autores. Cada uno de su trabajo.

© De esta edición: AISO.

Todos los derechos reservados. Queda prohibido reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información y transmitir parte alguna de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.– sin el permiso previo del titular de los derechos de propiedad intelectual.

ISBN: 84-8489-287-5

Depósito Legal: M-37.823-2006

Distribuye: Iberoamericana Editorial Vervuert

Telf.: (+34) 91 429 35 22 – Madrid

Impresión: Pedro Cid, S.A.

Telf.: (+34) 91 478 61 25 – Madrid

LA CULTURA EMBLEMÁTICA EN LA ENTRADA EN TOLEDO DE ISABEL DE VALOIS DE 1560

CARLOTA FERNÁNDEZ TRAVIESO
Universidade da Coruña

El 12 de febrero de 1560 Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, es fastuosamente recibida en la ciudad de Toledo. Desde Vargas (población cercana donde la reina durmió el día anterior) hasta su llegada al alcázar, la joven hija del rey francés Enrique II no dejó de ser acompañada por la justificada alegría de los toledanos, pues con este matrimonio se sellaba el tratado de Cateau-Cambrésis, que auguraba un largo periodo de paz que hizo ganar a la reina el sobrenombre de *Isabel de la Paz*.

El 17 de noviembre de 1558 la muerte de María Tudor, anterior esposa de Felipe II, precipitó el fin de la guerra. La amenaza para Francia había desaparecido al disolverse la unión entre España e Inglaterra y ya no tenía sentido continuar con una lucha que militarmente mostraba el equilibrio de fuerzas entre los Hausburgos y los Valois y que suponía el endeudamiento de ambas monarquías. Así, en abril de 1559 se firmó el citado tratado de Cateau-Cambrésis. Para el monarca español Inglaterra era muy importante, pues por su cercanía a los Países Bajos constituía un punto estratégico para la defensa de estos territorios. Felipe II intentó por todos los medios mantener la alianza angloimperial, incluso tanteó la posibilidad de un matrimonio con Isabel I; pero la reina inglesa no deseaba unirse a España y, perdida Inglaterra, Felipe II volvió los ojos hacia Francia y aceptó la propuesta de matrimonio con Isabel de Valois, ratificando el tratado de paz.

En España, durante la larga ausencia del monarca, las tensiones político sociales se habían agravado, especialmente, a consecuencia de la crisis económica provocada por la prolongación de los conflictos bélicos. Así, para dar nuevo lustre a la monarquía española, se trazó un recorrido a través de la geografía peninsular que llevó a los recién casados por Guadalajara, ciudad elegida para las nupcias españolas, Alcalá, Madrid y Toledo, ciudades que celebraron por todo lo alto la venida de los monarcas.

De la entrada solemne de Isabel de Valois a la urbe del Tajo guardamos memoria gracias a una *Relación* redactada por Álvaro Gómez de Castro, prestigioso humanista de la época que en aquel momento se hallaba vinculado a la universidad de Santa Catalina, a quien el ayuntamiento de Toledo le encargó la crónica oficial de la fiesta, «por parecerles que como persona que había tratado de ello podría decir con más verdad lo que allí pasó».¹ En esta *Relación festiva* el humanista manchego, respetando un orden topográfico que nos permite reconstruir el itinerario del cortejo

¹ Á. Gómez de Castro, *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reina nuestra señora doña Isabel, hija del rey Enrique II de Francia, cuando nuevamente entró en ella a celebrar las fiestas de sus felicísimas bodas con el rey don Filipo nuestro señor, segundo deste nombre*, Toledo, J. de Ayala, 1561.

real, realiza un minucioso ejercicio de *ekphrasis* acerca de lo sucedido aquel día. Su descripción es interrumpida por excursos interpretativos por medio de los cuales el autor de la relación hace gala de un amplio saber en el que resaltan sus conocimientos numismáticos y su dominio de las fuentes bíblicas y clásicas y de autores como San Agustín o Boccaccio. Utiliza Gómez un lenguaje y un estilo simples en consonancia con la intención de llegar a un amplio público. Junto a la pretensión de guardar memoria de las celebraciones de su tiempo y la intención de informar, descubrimos el objetivo de deleitar a sus destinatarios, pues, según el propio Gómez dice en el prólogo, «la declaración de las historias y fábulas, tan en particular como aquí va, se ha hecho porque todos puedan mejor gozar de ello, pues también a esta causa se ha escrito en vulgar». Trasciende, pues, la finalidad cronística de dar testimonio del acontecimiento y prima el fin didáctico.

Tal y como vemos en el recibimiento en Toledo a Isabel de Valois, era habitual la creación de un programa iconográfico que relacionara todos los actos festivos. Éstos, conjuntamente, transmitían un mensaje político de carácter propagandístico, que llegaba a la masa social que asistía al evento. A través de la fiesta pública se mostraba, pues, el poder y la magnificencia de la monarquía, se declaraba la lealtad de las ciudades a sus monarcas y se creaba la ilusión de unión de todos los estamentos sociales que participaban del evento. Era habitual que se levantasen aparatos efímeros hechos de madera, yeso y cartón piedra, que solían incluir representaciones alegóricas o jeroglíficas que necesitaban de cierta explicación, por lo que se solían acompañar de poemas y lemas, uniendo imagen y palabra y haciendo participar a la fiesta pública de la emblemática. Desde la segunda mitad del siglo XVI la fiesta pública fue, pues, el vehículo de transmisión de una viva y temprana cultura emblemática, que consiguió que el público se familiarizase con los códigos del género, incluso antes de que éste se manifestase en forma de libros de emblemas, que tardarían más de un cuarto de siglo en producirse en España. La relación de Gómez sobre la entrada en Toledo de Isabel de Valois es, pues, una temprana muestra de la utilización de los códigos emblemáticos en la fiesta pública, lo que hace que su programa iconográfico sea merecedor de una especial atención.

La entrada solemne de Isabel de Valois en Toledo se inicia hacia las diez de la mañana, hora en que la joven recién casada parte de Vargas para realizar un largo trayecto que tiene como escalas principales la plaza del ayuntamiento (símbolo del poder municipal), la iglesia mayor o catedral (símbolo del poder arzobispal) y el alcázar (símbolo del poder real), adonde llega ya anochecido. Cinco arcos triunfales, un altar a la antigua y el conjunto vegetal y arquitectónico del Huerto de las Hespérides jalonaban el recorrido de la joven soberana por la ciudad. De las manifestaciones festivas en las inmediaciones de la urbe destacan por su vistosidad y por la profusión de elementos iconográficos cuatro carros triunfales que por medio de sus protagonistas, Concordia, Venus, Febo y Juno, simbolizaban los cuatro ingredientes principales que en un matrimonio debe haber: acuerdo para que surja el matrimonio, amor, procreación y protección divina.

Avanzando hacia la entrada de la ciudad, en la Puerta de Visagra, la reina encontró un primer gran arco que había sido proyectado por Gómez al que le corresponde el nº 1 (véase fig. 1) en el plano de la ciudad que tenemos junto a estas líneas. En la puerta del segundo muro de la ciudad, junto con la herrería, la comitiva encontró un segundo arco, al que le corresponde el nº 2. Algo más adelante, con el nº 3, estaba un tercer arco dedicado, fundamentalmente, al río Tajo. En la plazuela de San Vicente, junto a la Inquisición, señalado con el nº 4, se hallaba un altar a la antigua en el que se abandonaba la mitología como fuente de erudición, con la pretensión de erigir a los actuales reyes de España como salvaguardas de la religión. El tema mitológico se retomaba de nuevo delante de las casas del Conde Orgaz con el denominado huerto de las Hespérides, al que le corresponde el nº 5. Ya de camino a la catedral, la comitiva se encontró con una gran figura de bulto, nº 6 de nuestro plano, que representaba a España triunfante ofreciendo a su majestad las riquezas del nuevo mundo, representadas por la india cautiva que se hallaba a sus pies. El nº 7 indica la situación del cuarto arco triunfal, en la catedral, delante de la puerta del Perdón. Éste había sido construido con anterioridad para el día que el arzobispo J. Martínez Silíceo recibió el capelo de cardenal, sacándose de nuevo tras añadirle las armas reales y cambiar sus letras. De camino



Fig. 1.

ya a Zocodover, con el nº 8, se encontraba una figura representando a Lucrecia que expulsaba vino y a la entrada a la plaza, nº 9, estaba un último arco triunfal, que había sido costado por los sederos, uno de los gremios económicamente más poderosos de la ciudad, que con este arco agradecían a los monarcas los beneficios obtenidos gracias a la paz lograda. Despedían a la reina tres grandes figuras de Hércules, Caco y Gerión, nº 10, que la dejaban en compañía de la familia real que la aguardaba en el alcázar.

El programa de esta fiesta en honor de Isabel de Valois establece un hilo argumental sólido a través de la repetición de una serie de motivos y la red de relaciones que se ha ido creando entre ellos. El objetivo central del programa de esta fiesta es mostrar, en nombre de toda España,

el agradecimiento de Toledo a los monarcas cuya unión ha traído la paz. Ya antes de la llegada a la ciudad, aparece la Concordia en su carro como el principal ingrediente del matrimonio, pues éste surge «de la conformidad que hay entre las personas que se han de casar». En este carro tirado por cornejas viaja, además, Mercurio que, con su caduceo, es un símbolo habitual de la paz, apareciendo como tal en los *Hieroglyphica* de Valeriano o en *Immagini degli dei de gl'antichi* de Cartari.² Como vemos en la imagen que ilustra el texto de Cartari (Venecia, 1571), Mercurio con su caduceo constituye un símbolo de paz, por lo que junto a él encontramos a la diosa de la paz, de la que destacamos la corona y los ramos de olivo que se encuentran a sus pies, pues esta planta se reutilizará, también, como símbolo de paz en numerosas ocasiones (véase fig. 2).

Para justificar el uso de la corneja representando la concordia Gómez menciona la medalla Faustina Augusta y la Miscelánea de Policiano, fuentes a las que también aluden Valeriano y Cartari al hablar de este símbolo. En el arco de puerta de Visagra aparece, también, la Concordia, representada, según Gómez, como se podía ver en algunas monedas antiguas, con una corneja y una cornucopia en las manos, de un modo similar al de este grabado que ilustra la obra de Cartari (Venecia, 1571), donde vemos a la concordia con esa cornucopia y la corneja, aunque en este caso ésta está a sus pies y no en sus manos (véase fig. 3). Cabe destacar la presencia en el arco de Puerta de Visagra de la pintura titulada *Pax Principum*, en el que una mujer con un ramo de olivo y un caduceo en las manos echa de la tierra a la Discordia, a Belona y a las Furias. En el segundo arco, en el segundo muro de la ciudad, junto a la herrería, encontramos las inscripciones *Nec pacis Nec amori* para indicar, según señala Gómez, que ni la paz, ni el amor de estos casados tenía fin. Aparece la paz una vez más en el arco que se apoya sobre la puerta del Perdón de la catedral de Toledo, siendo representada con una cornucopia, como la que antes vimos, y una hoz con la que siega la cizaña que crece entre el trigo. El último de los arcos, ofrecido a la reina por el gremio de los sederos de la ciudad, también alude a la concordia entre las dos grandes potencias cristianas, apareciendo Francia y España tendiéndose la mano, y una divisa cuyo mote es «Perpetuidad de Concordia», en la que la diosa Iris sostenía en su mano un arco iris que a cada extremo tenía un lirio. Esta divisa, además de un juego con el blasón de Francia, la flor de lis o lirio, supone una curiosa amalgama de fuentes de las diferentes tradiciones culturales: por una parte esta divisa se inspira en los clásicos al aparecer en ella un personaje mitológico; por otra parte están presentes las fuentes bíblicas, pues, según se dice en el *Génesis*, Dios puso este arco en el cielo como señal de que no destruiría más el mundo con agua; y, finalmente, se recurre a la tradición popular, pues según «los naturales dicen» donde termina el arco iris crece un lirio. Así, a través de estas tres tradiciones culturales sintetizadas se pretende transmitir la esperanza generalizada en que esa paz, que es uno de los motivos centrales de este programa iconográfico, sea eterna, como el pacto hecho con Dios en el *Génesis*.

El agradecimiento a los monarcas por haber traído la paz con su unión conlleva una exaltación de la monarquía que se concreta en el realce de las virtudes de los reyes españoles. Por un lado, se insiste, especialmente, en aquellas virtudes que hacen de Felipe II un gran gobernante: se habla de la justicia, de la liberalidad, de la capacidad de persuasión, la maña, la benignidad, prudencia, mansedumbre y religión del monarca. Por ejemplo, para representar la capacidad de persuasión del rey español se utiliza la figura del Hércules gálico, un conocido motivo clásico que se convirtió en un lugar común acerca de la elocuencia. Como podemos ver en la imagen adjunta (que pertenece a la edición de 1621), Alciato, ya en 1531, había utilizado este motivo, que se empleó, incluso, en frescos que adornaron notables bibliotecas como la del monasterio del Escorial (véase fig. 4). Por

² La obra de G. P. Valeriano, *Hieroglyphica seu de sacris aegyptiorum literas commentarii*, cuya primera edición era de 1556, Basilea, y que gozó de múltiples reediciones, era el libro de cabecera para quienes tenían que montar un festejo en el que los símbolos y alegorías debían estar presentes. Para este trabajo he utilizado la edición de Venecia, 1625. La primera edición de este tratado mitográfico, *Le immagini con la spositione de i dei de gli antichi, raccolte per Vincenzo Cartari*, que parece haber determinado en gran medida la iconografía pagana a partir de la segunda mitad del siglo XVI fue la de F. Marcolini, Venecia, 1556. Utilizo la edición de C. Volpi, Roma, Edizioni de Luca, 1996.



Fig. 2.

otra parte, los monarcas españoles son alabados por las virtudes de su matrimonio: amor, lealtad y sucesión y son considerados un «matrimonio heroico», en el que se combinan las gracias de Venus con las Virtudes de Mercurio. Esta unión de las figura de Venus y Mercurio que Gómez justifica mencionando a Plutarco y a Vitruvio, es aludida, también, en la obra de Cartari.

En varias ocasiones (con la esparraguera sobre la cabeza de Himeneo o con el pan cubierto con espinas y hojas de encina que lleva uno de los muchachos con que se representa la pompa nupcial) se pone de relieve la dualidad presente en el matrimonio, lleno de pesadumbres, que, sin embargo, se pasan con la esperanza del dulce fruto, que son los hijos. La representación de



Fig. 3.



Fig. 4.

la pompa nupcial se hace siguiendo las indicaciones de Julio Pólux, mientras que la costumbre de los beocios de coronar a sus mujeres con una esparraguera que aquí lleva Himeneo se recoge, también, en Valeriano. En el largo excursus de Cartari sobre Juno podemos ver a este Himeneo, dios de las bodas, vinculado a la protectora de los matrimonios, cuya aparición en su carro triunfal parece inspirarse también en esta obra.

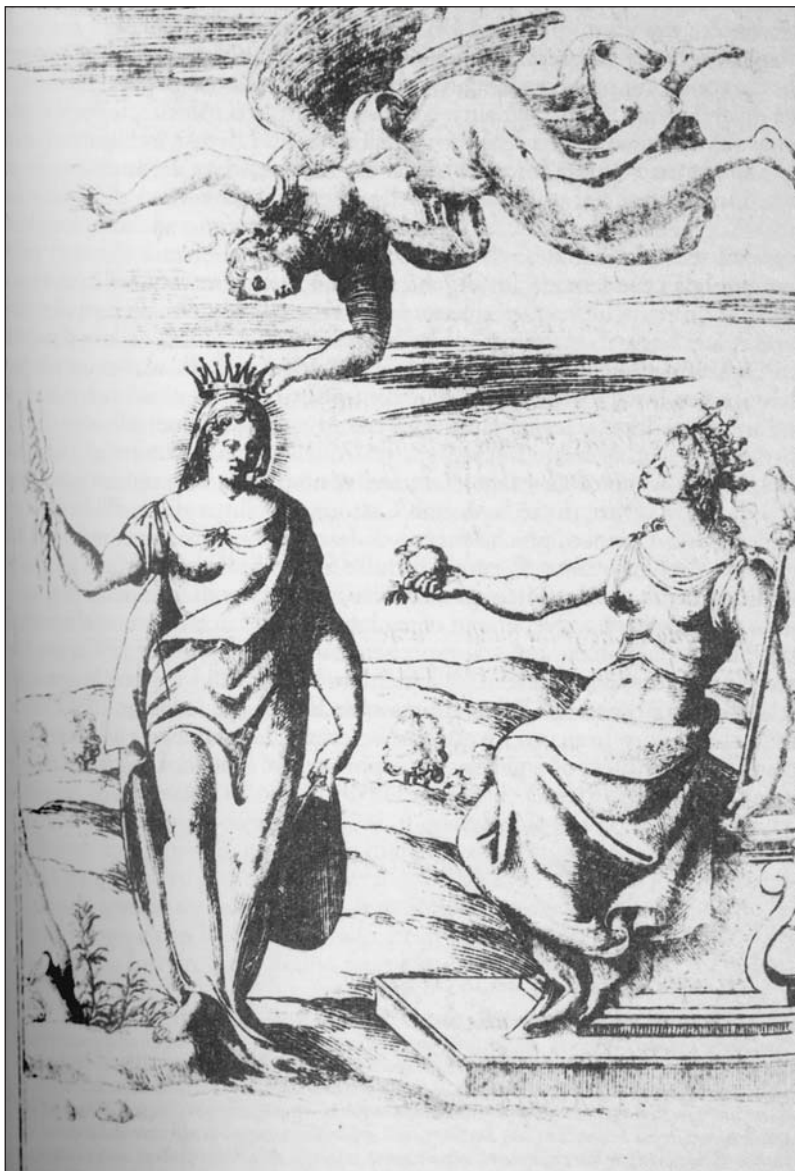


Fig. 5.

En la imagen de la izquierda (Venecia, 1571) vemos a Juno representada con su cetro y su corona y acompañada por Iris, tal y como la describe Gómez (véase fig. 5). Otro atributo que llevaba la mujer de Júpiter era un yugo con el que se identifica a Juno como protectora de las mujeres casadas. Así, en la imagen de la derecha (Venecia, 1647), vemos a Juno con ese yugo a sus pies que representaba la unión entre marido y mujer, la unión conyugal (véase fig. 6). Dada la necesidad de que las reinas proporcionasen a la corona sucesores que garantizaran la permanencia de sus casas a lo largo del tiempo, la preocupación por el tema de la procreación parece natural, siendo motivo reiterado en la mayor parte de los programas de recibimientos a reinas. La



Fig. 6.

importancia de esta cuestión en el programa iconográfico que aquí estudiamos se pone de relieve gracias a la repetición de motivos que aluden a ella: ya antes de entrar a la ciudad aparece Febo en su carro, «porque, hecho el matrimonio juntamente con la afición de los novios, luego, se sigue la generación, para efeto que se instituyó, en lo cual (según Aristóteles) tiene mucha parte el sol». En el arco de Puerta de Visagra, el lugar preeminente que ocupa el Genio de la ciudad de Toledo, ángel que según San Agustín y los filósofos platónicos cuidaba de la fertilidad de los campos y las personas, es un índice de la importancia del tema. También en el Huerto de las Hespérides, gracias a dos pinturas de inspiración mitológica que decoran el espacio, se hace, de nuevo alusión a la fecundidad: en el lienzo de *El amor que está arando*, el dios Amor amenaza a Júpiter (que aparece en forma de toro raptando a Europa) con utilizarlo como animal de labranza si no da hijos a Isabel y en *La tierra que concibe*, inspirándose en unos versos de Virgilio y en una moneda de Cómodo, se alude a la fecundidad que se da cuando por medio de la lluvia se mezclan cielo y tierra.

Además de realzar las virtudes que los monarcas españoles poseen, a lo largo del programa, se proponen varios paradigmas de virtudes a imitar por la joven Isabel. En este sentido aparece Isabel la Católica, a la que se representa de un modo similar al de esta alegoría de la mansedumbre, la religión y la justicia, que aparece en unos emblemas de 1562 que se debieron inspirar en este programa iconográfico.³ La pintura que se describe en el Huerto de las Hespérides refleja a

³ S. López Poza, «Emblemas españoles en Toledo en 1562», en S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. I Simposio Internacional. La Coruña, Septiembre 1994*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, págs. 129-74.

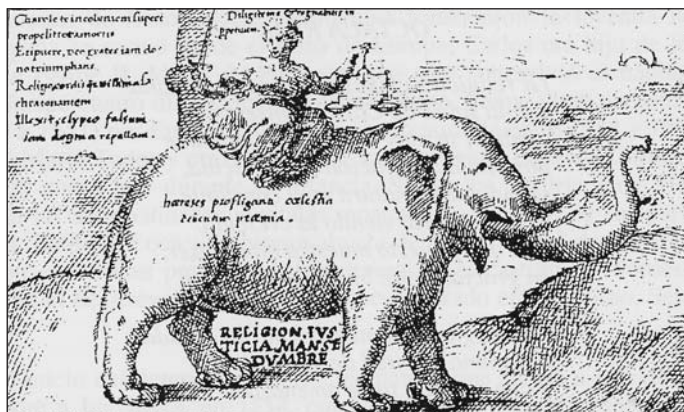


Fig. 7.

la reina Isabel la Católica, sobre un elefante que, como en una moneda de Severo, simboliza la eternidad, la eternidad de la fama de esta reina, alcanzada gracias a sus virtudes que se representan con jeroglíficos descritos por Valeriano: la mansedumbre, que representa el elefante que entre sus piernas tiene unas ovejas que pacen (única diferencia con la imagen que aquí presentamos, donde faltarían estos animales); la religión, aludida por la adoración a la luna que el elefante hace levantando su trompa y la justicia, simbolizada por la espada y la balanza (véase fig. 7).

El hecho de encontrar entre los modelos a seguir a los antecesores de los monarcas españoles, constituye, además, una alabanza al linaje del que procede Felipe II. Esta forma de alabanza reaparecerá en el altar a la antigua que decoraba el entorno de la casa de la Inquisición, al proponer de nuevo a los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, como ejemplo para los reyes actuales, pues ellos, como creadores del Santo Oficio, son el paradigma de los protectores de la religión.

La salvaguarda de la religión se dibuja poco a poco como uno de los temas claves de este programa iconográfico. El asunto se introduce por primera vez en el segundo de los arcos con la pintura de fraguas de Vulcano. La fragua en la que se hacían las armas contra los franceses, simbolizando la paz entre las dos grandes naciones cristianas, está desierta. Ahora deben, pues, concentrarse los esfuerzos comunes en la lucha contra el infiel, contra los que los ayudantes de Vulcano fabrican armas. Este motivo introducido aquí se irá ampliando hasta erigir a los monarcas españoles como protectores de la religión. Además, de en el citado altar a la antigua, en el arco de la puerta del perdón aparece la Fe coceando a Mahoma y a Lutero y se le prometen premios celestiales a los destructores de las herejías. En el arco ofrecido por el gremio de sederos de la ciudad, ocupan un lugar preeminente cuatro figuras femeninas que representan a Francia, España, Grecia y África y que traen de nuevo a colación este tema, al pedir Grecia ayuda a las dos potencias cristianas reconciliadas contra el invasor otomano, representado por esa África vestida a lo moro.

La transmisión de todas estas ideas se hace, como podemos observar, a través de una serie de representaciones alegóricas o jeroglíficas que decoran las construcciones efímeras levantadas para este recibimiento. La creación de este complejo programa iconográfico parece, pues, apoyarse en el conocimiento de la numismática, las fuentes bíblicas y autores como San Agustín o Boccaccio, pero sobre todo en el dominio de autores clásicos como Virgilio, Ovidio, Homero o Plutarco entre otros muchos. Además de estos autores griegos y latinos, los *Hieroglyphica* de Valeriano o *Immagini degli dei de gl'antichi* de Cartari, a pesar de no ser nunca mencionadas, parecen haber sido instrumentos de gran peso a la hora de pergeñar el programa iconográfico de esta fiesta. Estas representaciones alegóricas o jeroglíficas del programa iconográfico de la fiesta tributada en Toledo en honor a Isabel de Valois necesitaban de cierta explicación, por lo que se hacían acompañar de un título o mote y en muchos casos de unos versos en latín o griego. Estos versos son en algunas

ocasiones tomados de autores clásicos como Virgilio, Ovidio o Eurípides, otros han debido ser creados para la ocasión. Se unen, así, imagen y palabra, encontrándose las dos partes principales en todo subgénero de emblema, cuerpo y alma (imagen y concepto), que hacen de este programa iconográfico un importante precedente de la literatura de emblemas que tardaría aún unos treinta años en aparecer en España con la publicación de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (1589), que es el primer libro de emblemas impreso en España, pues las *Empresas morales* de Juan de Borja, de 1581, se editaron en Praga y carecían, como empresas que eran, de epígrama.

Destaca en la relación de Gómez la ausencia de referencias a Alciato, iniciador del género de los libros de emblemas con la publicación en 1531 de su *Emblematum liber*. Esta ausencia de referencias nos lleva a cuestionarnos, como hace E. Cordero de Ciria,⁴ la influencia temprana, con carácter de monopolio del juriconsulto italiano en la difusión del género, haciéndose patente, gracias a estudios como éste, la importancia de la fiesta pública, a través de la cual se introdujo a los españoles en el hábito de asociar imagen con palabra explicativa, mucho antes de que en España se editasen libros de emblemas.⁵

⁴ E. Cordero de Ciria, «Importancia de la fiesta pública y las relaciones en la divulgación de la cultura emblemática», en S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *La Fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, págs. 67-76.

⁵ Para mayor información sobre los distintos aspectos de este trabajo remito a los interesados a mi edición y estudio de la relación de Alvar Gómez, que en estos momentos se haya en prensa.