

LA CONCURRENCIA DE LO SUBLIME Y LO GROTESCO COMO TÉCNICA PERSUASIVA EN LA FIESTA PÚBLICA ESPAÑOLA DE LA EDAD MODERNA

La Función de la fiesta pública como propaganda política y religiosa

En un curioso librito de Luis de Milán, titulado *El cortesano*, que espera un estudio y edición por lo interesante que es, pues no ha visto la luz, que yo sepa, desde 1874¹, encontramos algunos datos a nuestro modo de ver interesantes sobre diversiones cortesanas que fueron efímeras y que, gracias a él nos han llegado a través de los siglos. El caballero valenciano Luis de Milán es más conocido que por este libro por un tratado musical: *Libro de música de vihuela de mano, intitulado el Maestro* (1535). Escribió *El cortesano* imitando a Castiglione, aunque tiene poco que ver con la obra del italiano. Para nosotros ofrece el interés de que refleja con minuciosidad las costumbres y manera de vivir a comienzos del siglo XVI en una corte esplendorosa, la del real duque de Calabria, don Fernando de Aragón, príncipe de Taranto y la reina Germana de Foix, viuda del rey Fernando el Católico, y que fue primera esposa del duque². La corte a que nos referimos estaba en Valencia y por el libro desfilan personajes auténticos retratados con detalle, tanto en formas de vestir como de actuar. Las descripciones corresponden, sobre todo, a los entretenimientos, caza, fiestas, sa-raos, actividades lúdicas de los cortesanos.

El libro está dedicado a Felipe II, y confiesa su autor que lo ha compuesto instado por las damas para imitar al de Castiglione. Entre los aspectos que anuncia que va a tratar están los modos y avisos de hablar para saber burlar a modo de palacio y las actividades de la corte del real duque de Calabria y la reina Germana. Aclara que algunas de

1. En «Advertencia preliminar» de esta edición de Madrid, Imprenta y estereotipia de Aribau y C. (Sucesores de Rivadeneyra), 1874, con el título *Libro intitulado El Cortesano, compuesto por D. Luis de Milan. Libro de motes de damas y caballeros por el mismo*, los editores, que firman bajo las iniciales F. del V. y J.S.R., explican que la obra es tenida por los bibliófilos por uno de los libros más raros de nuestra antigua literatura, y pone las palabras de 1826 de Vicente Salvá sobre la obra comentando un ejemplar que considera rarísimo que perteneció a Gregorio Mayáns. En la introducción se indica que existen seis ejemplares [de 1561] entre las bibliotecas de Palacio, Nacional, Colombina y algún particular.

2. Después se casaría con doña Mencía de Mendoza, segunda marquesa de Zenete.

las personas que aparecen hablan en valenciano, porque así hablaban y desea ser fiel a la realidad.

Esta obra es una de las muestras más curiosas de 'escritura de lo efímero' y nos servirá para iniciar nuestro trayecto por el tema que nos hemos propuesto analizar.

Con frecuencia, las actividades de esta corte estaban destinadas a la ostentación de habilidades por parte de los cortesanos, que establecen una suerte de lidia, a veces física (caza) y a veces intelectual (con la poesía y la conversación) para ganar, según declaran, consideración ante las damas.

Entre las actividades que se organizan en la corte del duque, llama nuestra atención una *Montería de Troya* compuesta en coplas de pie quebrado por el propio Luis de Milán y que, a instancias de las damas, una vez convocada la corte, el autor lee ante ella. Describe, narra y pone palabras en boca del Rey de Troya, que desfila con sus damas y caballeros, vestidos con galas semejantes a las que usan sus oyentes, con símbolos (invenciones) a cual más conceptuoso. Los personajes son Elena de Troya, Trohilo y Policena, Héctor y Andrómaca, Corebo y Casandra, Eneas y Crehusa, su esposa, el rey Priamo y la reina Hécuba. El duque muestra gran admiración por lo lucido de esta «montería», y un caballero, Joan Fernández, le propone realizar al día siguiente por la noche, para competir con Luis de Milán, una máscara «contrahaciendo la montería». La máscara no puede realizarse en la fecha prevista, pues desean que sea lucida y requiere de más tiempo para prepararla. Un paje se ocupa de ello y dice:

...haremosla contrahecha al natural, cada uno de los troyanos en su propia figura, como por esta arte se puede hacer; y tras éstos, entrará una contramáscara de los más fuertes y valientes griegos, que sobre Troya estuvieron y la tomaron, y combatirán un torneo de pie, uno a uno, y serán: el rey Priamo, Troyano, con el rey Agamenón, griego, y Paris con el rey Menelao, porque robó a la reina Helena, su mujer; y Trohilo, troyano, con Ajax Thalomon, griego, y acabarán con una folla. [262].

Por fin se celebra la Máscara a que pondrán por título *Máscara de Malfarás*. Encabezan el desfile trompetas y clarines. Lo que más atrae y a lo que desean los espectadores poner más atención es a los motes e «invenciones». Para que pueda percibirse todo ello, al pasar ante el duque, está establecido que cada desfilante se parará el tiempo preciso para ser visto con detenimiento y esperará la orden del duque de que puede seguir el itinerario. Los lectores de hoy podemos «repre-

sentar mentalmente» la máscara porque el personaje *Malfarás* va describiendo al duque todo lo que merece ser tenido en cuenta, desde las descripciones de los vestidos, la simbología que encierran, los motes y las «invinciones» o atributos alusivos al mensaje que desean transmitir. Luchan griegos con troyanos y a veces no cesan al oír la trompeta (código establecido previamente para indicar cuándo debía finalizar el combate entre parejas) porque están entregados apasionadamente a la lucha. Entran finalmente Apolo y Syringa y varios músicos disfrazados que entonan muchos romances. La conversación que siguió a esta fiesta duró hasta el siguiente día (la máscara había empezado por la noche).

Mientras las fiestas se celebraban en el *hortus conclusus* de una corte y estaban destinadas a un público de muy semejante extracción social, la finalidad que predominó fue la de divertir, alegrar a cortesanos ociosos; prima el afán de 'demostración', alarde de ingenio, por parte de los nobles o por medio de unos criados artistas (poetas, músicos...) al preparar las «invinciones», al realizar los disfraces, al componer las poesías, en los ejercicios gimnástico-bélicos que siguen y en la conversación de que es seguido el espectáculo. Declaran con frecuencia que los fines son el halago de las damas, aunque sabemos que hay mucho de excusa fingida y que detrás de ello se esconde la competencia entre cortesanos por mostrar sus habilidades intelectuales y físicas con su intervención en este tipo de fiestas ante los demás y muy en especial ante su señor. No parece diferenciarse mucho de las lides de amor cortés en una sociedad medieval. La persuasión no era necesaria en el grado en que lo será en cuanto la fiesta se popularice y sea percibida como una magnífica vía de propaganda destinada a un público diverso y, muchas veces, descontento.

Los protagonistas de la fiesta y los modos de llevarla a cabo cambiarán notablemente cuando de la fiesta privada se pase a la pública, y precisamente esto será lo que nos haga meditar sobre el potencial que estas demostraciones tenían para captar voluntades y adhesión, para reforzar los lazos con el sistema, aun utilizando para ello métodos de persuasión sutiles; si era preciso, se condescendía con elementos aparentemente transgresores que, finalmente, acababan en apoteosis del sistema.

En España, el desarrollo de la fiesta pública, tal y como ahora aludimos a ella, se produjo con retraso respecto a países como Italia y Francia, y, consecuentemente, también el género que perpetuó su memoria para nosotros, las *relaciones*, de que luego hablaremos.

Marsden³, alude a la decepción de los acompañantes de Carlos V, que fueron comprobando, desde Villaviciosa (Asturias), donde desembarcó el príncipe en 1517, hasta Valladolid, la pobreza de los festejos con que se le agasajaba, casi todos de carácter popular – bailes, toros, etc. –. Lo más excelso que se le dedicó fue una entrada en procesión muy rígida, en Valladolid, bajo un palio nada ostentoso, que contrastaba con el esplendor de la vestimenta del príncipe, que dejó estupefactos a los que asistieron al desfile. Los días siguientes continuaron con danzas (la mayor parte tradicionales – la Morisca, las luchas entre en Invierno y el Verano o los Vicios contra las virtudes, etc. –), juegos de cañas y corridas de toros. Los acompañantes de Carlos, acostumbrados a los fastos flamencos, procedentes de la corte borgoñona, se sorprenden de la rudeza de los castellanos.

Durante los reinados de los dos primeros Austrias, las fiestas públicas no tuvieron mucha pujanza, aunque se empieza a ver un notable cambio de actitud a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y una de las mejores muestras es la celebración de la entrada en Toledo, en 1560, de la tercera esposa de Felipe II, Isabel de Valois, recién casada, que mereció perpetuar su memoria en varias relaciones.

No parece casualidad. El viaje que Felipe II había realizado por sus dominios europeos (fue hasta Flandes pasando por Italia), entre junio de 1548 y julio de 1551, y la subsiguiente relación minuciosa de los festejos que se celebraron en todas las ciudades para recibirlo, publicada en 1552 por Juan Cristóbal Calvete de Estrella⁴, tuvo que influir de alguna manera. No sólo porque muchos nobles lo acompañaron y aprendieron cómo debían realizarse los festejos, sino porque la relación de Calvete sirvió de modelo imitado largamente por ingenios provincianos que no habían tenido la ocasión de ver en vivo lo allí descrito⁵.

3. C. A. MARSDEN, «Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle», en JEAN JACQUOT, *Les Fêtes de la Renaissance*, II, «Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint», Paris, C.N.R.S., 1960, 389-411.

4. JUAN CRISTÓBAL CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo Viaje d'el muy alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras dela Baxa Alemaña*, Anuers, Martin Nucio, 1552.

5. La hermana del príncipe Felipe, María y su esposo Fernando quedaron de gobernantes de Castilla mientras él se reunía con su padre, ocupado en los serios problemas políticos del imperio. El motivo del viaje era que conociera los dominios de los Augsburgo y cada ciudad por donde pasaba se esmeró en preparar demostraciones festivas a cual más sutil e ingeniosa para mostrar a su príncipe pleitesía. Calvete de Estrella describe con minuciosidad los aparatos e invenciones y publicó su espléndido libro al

Las consecuencias del aumento de frecuencia en la celebración de fiestas públicas en España desencadenará hacia comienzos del siglo XVII, una viva competencia entre ciudades, organismos, gremios, órdenes religiosas por ostentar las habilidades que veíamos limitadas a los nobles en las fiestas cortesanas⁶. En sordina, se halla la causa principal del aumento de frecuencia en estas celebraciones. El interés de los validos que asumen el gobierno del imperio a partir de Felipe III en mantener al soberano distraído de las ocupaciones de gobernante, encontró en la fiesta pública, hasta ya entrado el siglo XVIII, y muy en especial en épocas en crisis, como el reinado de Carlos II, un magnífico instrumento de propaganda política y de transmisión de mensajes unos más subliminales que otros, como parapeto a los graves problemas políticos y sociales, como ya ha señalado José Antonio Maravall⁷

El ensalzamiento del sistema y el control social sobre la población según unos valores ideológicos propios de la Contrarreforma están en la esencia de todas estas manifestaciones festivas y se realizaban con unos fines claramente políticos que interesan de igual manera a la monarquía y a la iglesia. En una cultura urbana se incrustaban espacios y tiempos utópicos que suscitaban fantasías que ayudaban a alejar de la mente los problemas cotidianos⁸.

Dirigir, encauzar, controlar podemos decir que son los objetivos políticos y religiosos, y, ¿cómo no? el medro personal de quienes organizan la fiesta, que esperan ver reconocidos sus esfuerzos en la jerarquía estamental, tanto en las fiestas costosas celebradas en lugares destacados del Imperio como en los remedos provincianos pobres. Iglesia y Estado, aliados, lograrán fortaleza y beneficios.

La fiesta sirve, entre otros objetivos, de aglutinante de intenciones. Una variedad de estamentos trabajan para lograr una empresa mu-

año siguiente de la vuelta del príncipe a España. Esta obra sirvió de inspiración para que las ciudades españolas imitaran a las europeas en estos festejos y fue para muchos un primer acercamiento a lo que luego se vincularía con el género emblemático.

6. Aunque no todos los críticos están de acuerdo, Marsden encuentra que una de las diferencias entre las fiestas que se celebran en otros lugares de Europa y España es la participación activa del pueblo (recordemos que él se refiere a las fiestas del siglo XVI sólo). En España, según él, la expresión espontánea popular hacia el soberano en las entradas era generalizada y sólo cambió precisamente a finales del siglo XVI.

7. *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 482-3.

8. ANTONIO BONET CORREA, «La fiesta Barroca como práctica del poder», *Diwan*, 516, Zaragoza, 1979, 53-86.

chas veces considerada como un reto imposible de cumplir en el poco tiempo de que se dispone: nobles, funcionarios, clero órdenes religiosas, artistas, artesanos, menestrales... Unos como actores y otros como espectadores participan. En la gestación y realización de los distintos actos, intervienen una variedad de estamentos y oficios muy variados, desde los patrocinadores y gestores, que realizan las labores que mejor saben hacer (económicas, de protocolo y etiqueta, adquisición de reses para las corridas de toros, disposición de lugares para jugar a cañas o sortija, etc.) hasta los que ponen al servicio de la fiesta sus conocimientos eruditos y el dominio de enciclopedias o paraenciclopedias de símbolos, libros de emblemas, etc. para elaborar el programa iconográfico o el sermón. Otros, realizan materialmente los aparatos de arte efímero o juegos como el estafermo, (artistas, artesanos, gremios), músicos, escritores que confeccionan bien los epigramas o motes para jeroglíficos, arcos, etc. o villancicos o romances para cantar. Otros participan bailando, o interpretando música, arreglan y adornan las calles. Tan sólo en algunas ocasiones se trae a artífices foráneos para estas labores. Hay una, sin embargo, en que suele recurrirse a un profesional forastero: los fuegos artificiales.

El conjunto de actos constituía un sistema de relaciones simbólicas: los significados religiosos se entrelazaban con los históricos y creaban una alegoría jurídica y política, un retrato ideal de la sociedad. Se lograba una función doble: por una parte, eran una reiteración ritual de los vínculos que unían al rey o a la Iglesia con súbditos o feligreses. La doble relación en cualquier caso: señor-vasallos y la del pueblo consigo mismo se realizaba en los dos casos. La función capital era la fusión de las clases, los grupos y las jerarquías. Cada una podía ser protagonista de una parte de la fiesta, aunque predominaran los actos en que los nobles eran las estrellas. El ceremonial creaba la ilusión de estar unidos todos los estamentos, como ocurría con el corral de comedias, pero no hay que olvidar que si bien estaban juntos, también estaban «debidamente repartidos, según su condición económica, su sexo o su categoría social»⁹ De transmitir este mensaje se ocupa muy bien la etiqueta, con la disposición rigurosa de jerarquías en comitivas y cortejos que fijan visualmente en el espectador qué lugar ocupa cada uno de los que interviene en el rango social.

9. AURORA EGIDO, «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza», en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, p. 12.

Para conseguir la máxima eficacia, las intenciones, sin embargo, debían quedar veladas y ese es el reto a la inteligencia de quienes idean una fiesta pública. Para ello usarán lo que el Conde Emmanuel Tesauro¹⁰, en *Il cannocchiale aristotelico* califica de argumento metafórico, el más ingenioso, peregrino, agudo y admirable parto de nuestro entendimiento.

Los códigos sígnicos, múltiples y preñados de diferentes lecturas se adaptaban, según a qué público fueran destinados los mensajes, con su variado repertorio de recursos para ser eficaces en la forma de mover los resortes psicológicos predominantes en uno u otro grupo. A medida que esta sociedad, rígidamente estamental, se siente más amenazada por nuevos grupos de presión, sobre todo económica, las manifestaciones en que se utilizan mensajes subliminales de distinto cariz se hacen más frecuentes.

Lo mismo sucede con las amenazas relacionadas con la religión. La Iglesia Católica precisa de la fiesta pública para enardecer los ánimos del espectador y reafirmar en unas ideas a quien presencia un espectáculo en que se ha utilizado tanta sutileza intelectual.

A ello ayudan signos externos propios de una cultura en que lo visual era capital. Saavedra Fajardo, en la empresa XXXI de sus *Empresas Políticas* advierte al príncipe:

Lo precioso y brillante en el arreo de la persona causa admiración y respeto, porque el pueblo se deja llevar de lo exterior, no consultándose menos el corazón con los ojos que con el entendimiento. [...] la nobleza y lucimiento de la familia, las guardias de naciones confidentes, el lustre y grandeza de la Corte y las demás ostentaciones públicas, *acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad.*

Las relaciones y su función

Para acercarnos al fenómeno de la fiesta pública, dependemos de las relaciones escritas, material frágil y muchas veces efímero, que espera ser mejor estudiado. Sabemos que en muchas ocasiones se realizan por encargo, para que quede perpetua memoria y acta de los esfuerzos

10. EMANUELE TESAURO, *Cannocchiale aristotelico, esto es, antejo de larga vista, o idea de la Agudeza, e ingeniosa locución, que sirve a toda Arte Oratoria, Lapidaria, y Symbolica, examinada con los principios del Divino Aristoteles...* Traducido al español por el R. P. M. Fr. Miguel de Sequeyros,.... 2 vols. En Madrid, por Antonio Marín, 1741.

de organismos, entidades, nobles, particulares, gremios, etc. que participaron en los gastos, de modo que puedan en algún momento dado resarcirse de ello con favores o prebendas¹¹. Sobre todo, a partir del reinado de Felipe II, en que comenzó a desarrollarse mucho el género corográfico que consistía en la descripción de villas y ciudades, ensalzando a sus gentes y cualquier acontecimiento que en ellas se celebrara¹².

A su vez, aunque no fuera su primera intención, este género a caballo entre la crónica histórica o periodística y que ofrece variedades estilísticas enormes según quién toma la pluma para describir los hechos, sirvió para difundir, más allá de los límites geográficos del escenario de la fiesta, los procedimientos que se seguían en su montaje y así se produjo un proceso de realimentación por el cual, ciudades que nunca habían presenciado un festejo de determinadas características, tenían en las relaciones un modelo a seguir y unas fuentes en donde inspirarse. La emulación servía de acicate para fomentar la competencia entre las ciudades, lo mismo que se hacía entre las propias monarquías en festejos reales, como los de las bodas, que durante mucho tiempo intentaron emular y superar las de Francesco de Medici y Bianca Cappello¹³. Otra utilidad política derivada de las relaciones es la dimensión didáctica que adquieren al hacer exégesis de los complicados programas en que participan la alegoría, la mitología y códigos simbólicos poco accesibles.

La mayor parte de las relaciones destinan su atención a narrar el proceso seguido en la puesta en escena de la fiesta, y ofrecen las muchas muestras de literatura efímera (poemas, motes, laberintos, juegos poético-visuales...). La descripción de los aparatos en que se sublima a la realeza o a la Iglesia son también parte esencial del contenido. Muy pocas, en cambio, se detienen en otro género de festejos

11. A ellos alude con mucha frecuencia, por ejemplo Diego de Colmenares en su *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y compendio de las Historias de Castilla*, de 1637. Puede verse en la edición de Segovia, Academia de Historia y Arte de San Quirce, 1984, 3 vols. El segundo es especialmente rico en este tipo de relatos.

12. El mejor trabajo sobre el género corográfico se debe al historiador Richard L. Kagan, que presentó una magnífica ponencia sobre el tema en el III congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, en Toulouse, del 6-10 de julio de 1993. Aparecerá publicado en las actas con el título «La Corografía en Castilla: género, historia, nación».

13. LEO SCHRADER, «Les fêtes du mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello», J. JACQUOT, *op. cit.*, II, pp. 107 y ss.

grotescos que por lo común formaban parte de la propia fiesta, aunque fuera de carácter serio. Sin embargo, con mucha frecuencia, salvo en las exequias o géneros luctuosos, a la fiesta grave y seria sigue otra de carácter cómico y jocoso, como la mojiganga o máscara. Los espectadores son los mismos, pero los mensajes suelen diferir y constituyen estas demostraciones como una relajación de la tensión acumulada por la asistencia a desfiles o procesiones solemnes, misas y otros actos religiosos. En cualquier caso, las mojigangas, que suelen ser el *contractum* de las máscaras, desfiles, cabalgatas de nobles, tienen una finalidad muy semejante a la de los actos serios y no son más que el reverso de la moneda, como intentaremos probar luego.

La razón que dan algunos relacioneros para no incluir en las relaciones las mojigangas es por la cantidad de personajes que salían disfrazados, como declara el autor del relato manuscrito de las fiestas que Toledo celebró en 1555 por la boda de Felipe II con María Tudor y la vuelta de Inglaterra al catolicismo. Asegura que todo lo que describe es porque lo vio con mucho detenimiento, pero que hubo otras cosas y «disfraces de reír que como era tanto, no es posible poderse todo particularmente poner.»¹⁴.

Entre las diferencias que establece J. A. Maravall entre «fiesta por contemplación» y «fiesta por participación»¹⁵ la mojiganga es una diversión participativa, y por ello los mecanismos persuasivos presentan diferencias con respecto a la fiesta de contemplación, que suscita el asombro, el temor, la pasividad del espectador.

No vamos a analizar los muchos significados de *mojiganga* aquí, primero porque ya lo han hecho otros mejor¹⁶. Nos limitaremos a tomar de las muchas definiciones y variedades la que interesa para la fiesta pública (llamada también mojiganga parateatral) y en la medida en que sirve para probar lo que deseamos: que fue utilizada con una finalidad suasoria por los estamentos elevados de la sociedad (Estado e Iglesia) por la mayor facilidad que proporcionaba para llegar a una variedad más amplia de público.

14. JENARO ALENDA Y MIRA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1903, p. 52.

15. «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en JOSÉ MARÍA DIEZ BORQUE, (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Hispanoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 71-96.

16. CATALINA BUEZO, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993.

Una constante en las primeras de que hay noticia, mezcladas con formas carnalescas, es la parodia de divertimentos palatinos, ritos y ceremonias serias: los torneos y cabalgatas caballerescas, de las sortijas, del *ballet de cour*, episodios mitológicos o bíblicos, actos estudiantiles como la imposición de grado, etc.; es decir, de los 'conceptos que se sublimaban en los géneros de fiesta graves. Es una contrarréplica bufa de lo sublime'

Frente a la idea común (y no hay que negar que muchas veces sería así) de que la mojiganga era un desfile de personajes disfrazados, la mayor parte de las veces de animales, dispuestos sin un orden ni intención deliberada, el análisis de los pocos testimonios que nos quedan bien descritos (no sólo aludidos) en algunas *Relaciones Festivas* nos hace pensar que, al igual que algunas mascaradas graves descritas en libros como el de Calvete de Estrella y en relaciones de fiestas, la mojiganga callejera sufre un proceso de «creación» semejante, aunque sea más rudimentario y no disponga de un mentor tan versado en retórica como los contratados por Ayuntamientos o Cabildos para una entrada de persona real, unas exequias o una fiesta de canonización.

El Padre Josef Francisco de Isla, en la *Descripción de la Máscara o Mogiganga que hicieron los jóvenes Teólogos en la ciudad de Salamanca, con motivo de la Canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Koska*¹⁷, manifiesta al comienzo de su relato de lo ocurrido el 16 de julio su opinión sobre el carácter deliberativo de la mojiganga:

Suele ser error vulgar que la «Mogiganga» es mojiganga, y que dejará de ser tal si se la quiere arreglar a método y disposición de figuras, en cuya confusión desordenada se quiere hacer consistir el distintivo entre mojigangas y procesiones. ¡Raro modo de discurrir! Como si no pudiera haber orden aun en el mismo desorden, y como si el «ordinate inordinata» no fuera un adagio casi de tantas canas como la lengua latina. Si la «Mogiganga» consiste en un agregado de figuras ridículas y diferentes, todos los días de mercado hay «Mojiganga» en la plaza; y si se quiere decir que consiste en que estas figuras vayan unas tras las otras, apenas habría sarta de azotados que no fuese mojiganga. *Consiste, pues, en un mixto de burlesco y serio, con método, disposición y orden, arreglado todo a un fin y en seguimiento de una idea discreta, chistosa y oportuna.*

En los primeros años del reinado de Felipe IV, entre 1621 y 1640 el número de fiestas aumentó sobremanera, y de forma especial la participación del público en festejos urbanos organizados con frecuencia

17. Madrid, Antonio de Espinosa, 1787.

por los gremios¹⁸. Las mojigangas a expensas de autoridades, nobles, caballeros y miembros de la realeza solían acabar en las casas de los nobles o en palacio; las estudiantiles, probablemente en los colegios y universidades; las gremiales en los locales de las corporaciones, y las eclesiásticas en los templos y conventos. Con frecuencia se encaminan hacia una plaza pública que sirviera de coso taurino y allí es donde la mezcla de estamentos se hace más evidente.

Deleito y Piñuela alude, entre las fiestas que tuvieron lugar en 1637 a varias mojigangas, en especial una municipal el martes de Carnestolendas. «Dividíase en cuadrillas, y había en ella pasos procesionales, como en Semana Santa. Los enmascarados llevaban graciosos motes al estilo de la época». Desfilan ante el rey y hubo cierto escándalo por lo atrevido de algunos disfraces, que, además de imitar a figuras característica de la sátira de siempre, incluían a órdenes militares, jesuitas, cardenales...¹⁹ Otro foco importante se creó en torno al nacimiento de Carlos II en 1661²⁰.

Felipe V prohibió las mascaradas bufas y máscaras en 1716, incluso en domicilios particulares, bajo multa de 1.000 ducados. En 1745 se repiten las prohibiciones, lo que indica que no se cumplen. Y, aunque Fernando VI no levantó las prohibiciones de su padre, entre los festejos de su coronación en Madrid, en 1746 hubo una mojiganga²¹.

Lo sublime y lo grotesco como símbolos

Las diversas representaciones iconográficas que configuraban los aparatos fúnebres o los de entradas o cualquier otra ceremonia participaban de los tres elementos básicos que establecía la Retórica clásica de Cicerón y Quintiliano: enseñar (*docere*), deleitar (*delectare*) y convencer (*movere*) y requerían de los pasos retóricos obligados: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*. Para pergeñar el programa se valían sus au-

18. CATALINA BUEZO, *op. cit.*, p. 41.

19. DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 1988, p. 220. Da como referencia la *Gaceta* de 1637 publicada por RODRIGUEZ VILLA (*La corte y la monarquía de España*), pp. 109-110].

20. *Ibidem*, pp. 241-2.

21. Carlos V y Felipe II habían emitido disposiciones semejantes anteriormente, según CATALINA BUEZO, que en p. 40, n. 16, *op. cit.*, remite a su trabajo *El carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1992, p. 31.

tores de las reglas, códigos y sistemas utilizados para configurar el discurso retórico. Si se analizan algunos de los programas se verá que el proceso de elaboración se asemeja mucho al de los sermones, que se componían de acuerdo con las rígidas normas de la elocuencia sagrada.

La metáfora en forma de agudeza y el juego de la analogía puede decirse que son las figuras esenciales de todo programa festivo barroco. La visión directa es sustituida por una visión refleja. La capacidad de un autor para crear relaciones y establecer correspondencias, es decir, para crear *conceptos*, es lo que le hace ser AGUDO, pero la calidad de los conceptos variaba mucho, según la capacidad de quien realizaba las analogías.

Tesauro al ofrecer la «Difinición, y essencia de todos los otros Symbolos en hecho», en su *Cannocchiale aristotelico*, da una larga lista: la 'señal', o concepto por medio de algún acto corporal, ocultamente representado, el 'baile', que significa con el gesto y movimiento los afectos interiores, los 'juegos de a caballo' (a los que considera también metáforas de actos militares y que aluden a erudición, fábula, misterio, ya sea desde un punto de vista ridículo o serio), 'las máscaras' (que representan un concepto por medio de hábitos y semblantes diversos, es decir, disfraces). En éstas también apunta la posibilidad de que sean tratadas de forma seria o caprichosa y ridícula, contrahaciendo los semblantes o representando cosas desproporcionadas o imaginarias. Siguen la 'tragedia, la comedia, la pintura y la escultura, las máquinas teatrales, los jeroglíficos, las armas gentileschas, los trofeos, las insignias de honor, las empresas, emblemas, reversos de medallas'... Entre los símbolos que más nos interesan están los que él (o mejor dicho, su traductor al español) denomina, las 'figuras ingeniosas' (alegorías). Éstas, según él, son metáforas de *Hipothiposi*, que representan a la vista algún sujeto invisible y abstracto por medio de cuerpos humanos, como de la virtud, de los vicios, de las ciencias, de las pasiones, o imágenes que representan el tiempo, como las cuatro estaciones, la eternidad, o representando el lugar, como las cuatro partes del mundo o las Provincias en figura de mujeres. Con ellas se adornan bien las casas o los aparatos de arte efímero, con ingeniosas alusiones, unas graves, y otras ridículas, en las cuales inventivas se debe buscar la popularidad, esto es, que sean inteligibles a los ingenios medianos, después de alguna reflexión, sin ayuda de intérprete, ayudándolas con 'motes agudos', que sirven de luz y de viveza.

Cualquier fiesta nos proporciona material abundante en torno al

uso de estas prácticas y los símbolos y la agudeza son usados para lograr una 'persuasión', que no procede, como el convencimiento, solo horizontalmente, a lo largo de una cadena lógica de razonamiento, sino en vertical, con sustituciones paradigmáticas, connotativas, a través de similitudes y metáforas que poseen lo que falta al razonamiento lógico: la fuerza visualizante, el poder de crear mundos ausentes y de representarlos espacialmente, de forma que se fijan en calidad de emblemas estables.

En las exequias a la reina Isabel de Valois, cuyo programa diseñó el que fue maestro de Cervantes, sacerdote y catedrático de buenas letras Juan López de Hoyos, y al que se debe también la relación impresa de los hechos, se realizaron, entre otras cosas, varios lienzos que formaban parte del programa. Dos de ellos son descritos así por López de Hoyos²²:

Huuo otros dos lienzos bien grandes, en los quales se comprehendio gran historia acomodada a la muerte tan temprana de su magestad fue tomada del Capitulo 14. del libro de los Iuezes, en el qual se cuenta, como Sanson despues de auer muerto un Fuerte y feroz leon, y despedaçadole le echo a cierta parte del camino. Voluiendo despues por alli llego a ver lo que del Leon se hauia echo, y hallo que una gran enxambre de Auejas auia enxambrado en la boca del Leon, donde saco un panar de miel y se le comio, y despues pregunto en el combite de su casamiento a los Philisteos que le declarassen que queria dezir: [en latín seguido de su traducción] 'del que antes comia salio manjar y mantenimiento, y del fuerte salio dulçor'. La qual enigma o ques cosa y cosa, por no auer entendido la historia les fue inintelligible. Pues el queria significar que del Leon que antes comia y despedaçaua a todos los que topaua hauia salido el manjar que era el panar que el hauia comido, y que del fuerte Leon hauia salido la miel dulce. [...] Sacando pues agora nosotros de aqui lo que hace al caso y nuestro proposito: por el Leon entendemos al Rey don Philippe nuestro Señor, cuya furia mitigo el felicissimo casamiento de su Magestad matando y apagando la fiera guerra dentre España y Francia. El amor con que tan tiernamente el Rey nuestro señor amaua a su Magestad, era tan dulce, que assi a la reyna como a las prendas que dexó, como las que el mundo esperaua, las podemos llamar panar dulcissimo a su M. y con esta significacion quadrare bien acomodadamente dezirle. Del fuerte salio el contento y dulçor, y assi a sus pies tenia este terceto:

El Leon de España fuerte

Gime y llora en este día

Pues se le fue su alegría. [fol. 124-5]

Probablemente un público no experimentado en analogías tan remo-

22. *Historia y relacion verdadera de la enfermedad felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valoys nuestra Señora...*, Madrid, en casa de Pierres Cosin, a las espaldas de la Victoria, 1569.

tas, no entendería el verdadero sentido hasta leer esta relación, aunque suponemos que la cultura oral se ocuparía de divulgar *in situ* cada significado unido a los significantes.

El autor de cada programa crea un hilo conductor para él coherente, aunque a veces cueste seguirlo a quienes después de siglos leemos las descripciones de los relacioneros. El autor del programa debe aplicar su erudición y su técnica retórica para mostrar la capacidad que tiene de establecer relaciones y correspondencias, es decir, para mostrar su agudeza. Un ejemplo de ostentación de agudeza de los más portentosos lo constituye el programa ideado por Sor Juana Inés de la Cruz, para confeccionar un arco que levantó la catedral de la ciudad de México, en 1680, para celebrar la llegada del nuevo virrey, Don Tomás Antonio de la Cerda, (hermano del duque de Medinaceli), y su esposa, M^a Luisa de Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes. De la semejanza verbal entre uno de los títulos del virrey (marqués de la Laguna) y haber sido la ciudad de México fundada en una laguna obtuvo sor Juana la agudeza de unir alegóricamente al marqués con Neptuno e ideó un programa iconográfico político representando al marqués - Neptuno - como modelo de virtudes. La esposa de Neptuno (Anfitrite) era la condesa. Sor Juana no sólo trazó la idea o programa iconográfico del arco y todas sus imágenes, sino que compuso su doble explicación, en prosa y en verso: *Neptuno alegórico... y Explicación sucinta...*²³.

En las honras que la Universidad de Salamanca celebró a la muerte de la reina Margarita de Austria el 9 de noviembre de 1611 y de las que hizo relación Baltasar de Céspedes²⁴, se advierte cómo el programa ha girado en torno a encumbrar a la reina como ejemplo de perfecta esposa y madre piadosa. Sin olvidar la apología de su estirpe, que se expresa con elementos heráldicos, se hace hincapié en sus actitudes en la vida cotidiana.

El programa comenzaba con la enumeración de las virtudes de la

23. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, México, Porrúa, 1989, pp. 777-810.

24. BALTASAR DE CÉSPEDES, *Relación de las honras que hizo la Universidad de Salamanca a la Magestad de la Reyna d^a Margarita de Austria...*, impreso por Francisco de Cea Tesa, Salamanca, 1611. Sobre estas exequias, ver EMILIA MONTANER, «Las honras fúnebres de Margarita de Austria y de Felipe III en la Universidad de Salamanca», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 509-523.

reina Margarita, relatadas en el basamento del túmulo erigido al efecto. El discurso se estructuraba a través de una serie de escenas pintadas – acompañadas de las correspondientes alegorías – distribuidas con un ritmo binario en cada una de las cuatro caras del *podium*. Se la representaba intercediendo ante Paulo V en Ferrara, en favor de canonizaciones de santos; en su coche repartiendo limosnas; instruyendo como madre amorosa a los niños que su magestad había mandado recoger; haciendo labores con las monjas descalzas... con todo ello se mostraba su espíritu devoto, su caridad, su piedad, su devoción y su laboriosidad. Luego se la representaba en distintas escenas de su vida y en el lecho de muerte, se atendía al efecto de su muerte en el pueblo y se representaba la tristeza que originaba su pérdida en sus súbditos, las cuatro estaciones (primavera, verano, otoño e invierno) apenadas, los reinos que integraban la corona, los cuatro continentes, las distintas Facultades de la Universidad que lloraban su muerte, y todo ello en forma de un monumento en pirámide rematado con el ave fénix con la inscripción en latín «renazco después de morir», síntesis del pensamiento cristiano. Los jeroglíficos que adornaron el monumento funerario se formularon en torno al vocablo latino Margarita – utilizando la significación castellana, perla o joya valiosa – y uniendo a él numerosos conceptos. Por poner sólo dos ejemplos de analogía, nos centraremos en uno en que, basándose en lo que escribe Plinio en su *Historia Natural*, la perla se destruye al contacto con el vinagre²⁵. La imagen que materializaba este concepto presentaba una vinajera de plata que desde el cielo vertía su líquido sobre una preciosa perla, cuyo lema decía «Citius pretiosissima tabent», [las cosas más hermosas se descomponen más rápidamente] haciéndose clara referencia a la hermosura de Margarita. Son las cosas valiosas, en razón de su belleza, más vulnerables que los objetos vulgares. Otro concepto se expresaba con otro jeroglífico en que se representaba un sepulcro con las armas de Margarita de Austria y sobre él una mata seca por la que ascendían gusanos de seda. En la cúspide se distinguía un capullo abierto abandonado por la crisálida. El letrero aludía a la idea de transformación: «Absconditur non extinguitur» [perdida de vista, pero no extinguida]: la tumba se asimilaba a la imagen del capullo vacío

25. Cuenta Plinio que una de las perlas más grandes del mundo se la tomó Cleopatra disuelta en vinagre en una de las suntuosas cenas ofrecidas a Marco Antonio. *Naturalis Historia*, Libro IX, 35, 119-122.

y la mariposa, signo de resurrección, aludía a la inmortalidad del alma.

La sutileza y la sublimación de conceptos produciría en un público propicio no sólo admiración, sorpresa, anonadamiento, sino deleite en la contemplación de los aparatos, convencimiento de que la reina era un ser perfecto, como el autor del programa se había propuesto, y, además, el aprendizaje de imágenes asociadas a significados que irían formando parte de su acervo cultural.

Otro ejemplo notable por disponer de todo tipo de explicaciones de detalle dadas por quien ingenió el programa se debe a Antonio Palomino, pintor y tratadista de pintura, que realizó unos *Jeroglíficos que formó el autor, para el funeral de la serenísima reina nuestra señora doña María Luisa Gabriela de Saboya. Año de 1714*²⁶.

Son once jeroglíficos que describe Palomino, y aunque no aparecen las imágenes su voluntad queda bien clara.

En el jeroglífico III «Con alusión a sus tres hijos príncipe, e infantes:

Hase pintar en el medio una leona coronada, muerta, o como dormida; y a el lado derecho un espejo quebrantado en tres pedazos, de la manera que se indica: cuyas líneas forman una M que es letra inicial del nombre de la Reina; y en cada uno de los fragmentos se mire una cabeza de cachorrillo de león, con una flor de lis encima, por ser calidad del espejo quebrado, el que cada fragmento represente por sí; y a el lado opuesto salgan de una nube dos manos de esqueleto con arco, y flecha, apuntando a el espejo; y en la parte superior este mote: *Vndique refer;* y abajo esta:

¿Qué importa, infiel Parca dura,
quiebres mi vital aliento,
si miro en cada fragmento
repetida mi figura?

El jeroglífico VI «Con alusión a el esplendor de su belleza y tiernos años (la reina murió con 25, a lo que hace referencia el jeroglífico I)

Píntase un vergel de diferentes flores, y en medio se descuelle una rosa grande, y hermosa, pero algo inclinada, y como que se va deshojando, a el impulso de un vienteillo, que estará hacia la derecha en la parte de arriba, figurado en la cabeza de un chicuelo, con alas de mariposa, como que sale de una nube, soplando con ímpetu, cuyo vapor se encamine derechamente a la rosa; y a el otro lado una mano de esqueleto, que sale de una nube con una segur, como que va a cortarla, y arriba este verso:

26. Puede leerse en *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 736-739.

Pubentesque Rosae primor moriuntur ad austros. Stat. lib. 3. Sylv. y abajo esta castellana:

«La regia púrpura hermosa,
fragante esplendor del prado,
a impulsos del cierzo airado
ya es lástima dolorosa».

Entre las muchas fiestas de entradas reales que se celebraron en España a partir de la llegada de Isabel de Valois, tal vez una de las más suntuosas fuera la de la dedicada a la reina María Ana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, por el Ayuntamiento de Madrid, en los primeros días de noviembre de 1649, que quedó reflejada en varias relaciones, unas manuscritas y otras impresas. Tal vez la más notable de ellas sea la *Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nvestra Señora Doña Maria-Ana de Avstria en la muy Noble i Leal Coronada Villa de Madrid*, que Alenda se pregunta si será obra de Pedro Calderón de la Barca, al que, al parecer, según una noticia biográfica que publica Alenda, el rey le encomendó, mientras estaba fuera de Madrid «volver a la corte a trazar y describir los arcos triunfales para la entrada de su augusta esposa doña Maria Ana de Austria». La misma nota biográfica cita, entre las obras de Calderón, «El libro de la entrada de la Augusta Reyna doña Maria Ana»²⁷. De la lectura de la relación, parece desprenderse, en cambio, que fue Ramírez de Prado quien «pensó, discurrió y dispuso» las ejecuciones de los aparatos. Es posible que Calderón sólo colaborara como relator. Por otra parte, si las ideas se deben a Ramírez de Prado, sorprende que haya incluido en uno de los aparatos, el Monte Parnaso, a su enemigo Quevedo, muerto sólo cuatro años antes. Como vemos, las relaciones están esperando un mejor estudio que aclare estas dudas.

La obra sólo describe los arcos y aparatos de arte efímero; sabemos, por otras relaciones y alguna carta, que fueron muchos más los festejos que se llevaron a cabo, destacando entre ellos una máscara que, a juzgar por los testimonios, fue la más suntuosa que se había celebrado en España. Don Lorenzo Ramírez de Prado, noble humanista, poeta y aficionadísimo a los libros (tanto que su biblioteca casi conta-

27. Alenda remite a la Biblioteca Nacional, Sala de *Varios*, en el casillero del señor Alenda, tabla segunda, primera casilla de la derecha, hay una *Colección de pensamientos filosóficos, sentencias y dichos grandes de los más célebres poetas dramáticos españoles*, formada por el Corresponsal del Censor. Tomo I, que comprende a Calderón y Candamo, Madrid, en la Imprenta Real, 1786, p. XXVII.

ba con 5.000 volúmenes, lo que entonces era algo muy excepcional) fue el encargado de la organización de todo lo relativo a los festejos, como superintendente. Ya le había sido encargado, a la muerte de Felipe III, la redacción del epitafio real, que redactó en latín. Era Familiar del Santo Oficio de la Inquisición, consejero de Indias, y Caballero del hábito de Santiago, y había realizado labores de embajador en Francia, además de ostentar otros muchos cargos.

En una carta original suya, a D. Luis Méndez de Haro, expresa las vicisitudes que tuvo que pasar para lograr reunir la cantidad de ricas telas, pasamanería y abalorios para una 'máscara', una de las más grandiosas del siglo XVII en España. Sabemos por la relación, que estuvo formada por ocho cuadrillas, de doce caballeros y 48 lacayos cada una: cinco presididas por nobles y tres por el Ayuntamiento, y todas acaudilladas por el propio Rey, acompañado por su caballerizo mayor, Luis Méndez de Haro, vestidos los dos con mantos romanos imperiales. La actuación de la Mascara suscitó aclamaciones y aplausos en todo el público. Las dificultades que expresa en la carta Ramírez de Prado estribaban en que muchos puertos estaban cerrados y no podían llegar las telas y en otros lugares no podían descargar por haber peste. Cuando consigue las telas, y tras gastar 40.000 ducados, no hay cantidad de tela suficiente en una pieza para las libreas de cada cuadrilla, y eso planteaba problemas, pues la gracia estaba en ir vestidos todos los de una misma cuadrilla iguales (por la relación sabemos que se sortearon los colores por cuadrilla y que todos quedaron satisfechos). Por su carta descubrimos también que el propio Ayuntamiento se inspira en relaciones de festejos anteriores al disponer la máscara, pues dice la carta:

La Villa por medio de sus Comisarios, con intervención de la Junta, i diligencias más, tiene la prevención necesaria para la máscara muchos días ha, siguiendo los exemplares de las Bodas de las señoras reinas D^a Margarita y doña Isabel.

El 3 de julio ya se estaban construyendo en madera los arcos, se sabía qué calles iban a adornar con sus aparatos los plateros y otros gremios, pero se mantienen en secreto las pinturas, esculturas y motivos que servirán para el programa, según carta de D. Miguel Gerónimo de Val al cronista de Aragón Juan Francisco Andrés, conservada manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid²⁸. Por él sabemos también que la

28. MS. V. 170, folio 236, según Alenda y Mira, p. 311.

condesa de Medellín había partido ya a Denia, a recibir a la reina, cuya llegada se preveía para el mes de agosto, si bien la entrada en Madrid se retrasaría hasta que no estuvieran prevenidas las pompas y aparatos triunfales. Éstos, descritos con minuciosidad y detalle en la relación citada, siguen un programa de los más completos para sublimar a unos soberanos. Por desgracia, la relación carece de grabados y el autor se disculpa diciendo que:

Ninguna pluma, por más que vuele, alcanzará a comprender su inmensidad, y circunstancias, ni tampoco siquiera a darle a conocer en *Noticias*, o *Dibujos*; pues faltaría la curiosidad de los Ojos, i de los Oídos, a cuyo examen vive, lo que siempre desmayadamente se refiere: sino porque cupo pensarle en las Lineas de un *Discurso*, que solicitó cuidadoso, i logró con Amor, felizmente su *Execución nunca Vista ni Imaginada*; adornada de versos castellanos, i latinos, por Ingenio, i Artífices Españoles y casi todos naturales de Madrid.

La reina llegó el 4 de noviembre, de modo que al menos se emplearon cuatro meses en la elaboración de los 4 arcos triunfales del Ayuntamiento, más todos los aparatos triunfales de los gremios, los 36 teatros que, según otra relación, se levantaron en las calles, y la prevención de todas las demás actividades ligadas a la fiesta (toros, luminarias, etc.).

El programa lo componen, fundamentalmente, cuatro arcos dispuestos entre el Buen Retiro y Palacio. La comitiva siguió la carrera de San Jerónimo, la puerta del Sol, la calle Mayor hasta llegar al Alcázar. Los motivos de la decoración riquísima de los arcos están tomados de reversos de monedas, la mitología, la «curiosidad y lección de las historias antiguas» y, sin duda, los relatos de otras fiestas notables precedentes. Los arcos principales, pretenden sorprender por lo esplendoroso de la confección; se dedican a glorificar a los reyes, a identificarlos con dioses, a transmitir al pueblo la idea de que en ellos yace la seguridad del imperio, el gozo de sus vasallos, y se dedican a alabar unas supuestas virtudes en ellos, a cual más excelsa. Todos los arcos presentan lo que Tesauro denomina figuras ingeniosas, o metáforas de *Hipothiposi*. Se proponen representar a las cuatro partes del mundo, asociada a cada una de ellas un color y un elemento.

El primer arco se dedica a EUROPA, sus reinos y provincias, al tiempo (las horas, los días de la semana, las estaciones). Su elemento, el AIRE, para mostrar la variedad de climas de Europa. Entre los lugares y personajes de Europa destacados en pinturas están Toledo y el rey Pelayo; Madrid, a la que se asocian figuras alegóricas de la

fidelidad, la obediencia, la providencia y magnificencia. El emperador Carlos V, el rey D. Juan I de Castilla, estatuas de matronas (como indica Tesauro) que representan a Castilla, Italia, Alemania, el reino de León y, majestuosa, Europa.

Luego se centra el programa en el tiempo y se describen las doce horas del día, los 7 días de la semana y 7 planetas del Zodiaco, las estaciones del año y culmina el arco con el templo de la paz que propicia el matrimonio de estos dos reyes. Las puertas del templo las guardan la paz, la justicia, la majestad y la hermosura, que se muestran vencedoras de símbolos belicosos: Belona, Vulcano, Ira. Como consecuencia de la paz, Ceres ofrece sus frutos.

Hay también representación de los vientos Zéfiro, Euro, Austro y Boreas y unas estatuas de la Fe y la Religión, el mundo y España. Por último, un lienzo presenta la unión de dos mundos y un águila coronada. Todo el arco desea transmitir la idea de la paz que se espera de esta unión para Europa. Por virtud del matrimonio, España y en particular Madrid, se llenan de esperanza. El águila, que representa a la reina, viene armada de rayos de amor. Tras años de guerras y una situación bastante tambaleante en la economía española (que aunque no se aluda a ella está como en sordina) Madrid renueva su fe en estas dinastías, de las que pintan sus glorias y de las que esperan paz, justicia, prosperidad en todo tiempo y lugar, apoyados en la religión y la fe.

Entre los demás aparatos levantados en el Retiro está, sobre una fuente, elevado un Monte Parnaso, presidido por Apolo y con una figura curiosa, mezcla de Hércules y Apolo como guardador de las musas, el caballo Pegaso y nueve figuras de poetas españoles con fragmentos de sus versos: tres de tiempos de los romanos (Séneca, Lucano y Marcial), 3 del pasado (Juan de Mena, Garcilaso y Camoes) y tres modernos (Lope de Vega, Góngora y Quevedo).

El segundo arco, destinado a la TIERRA, colocado en la carrera de San Jerónimo, tiene color verde y en su fachada principal ASIA, por ser la parte más grande de la tierra. El mensaje que pretende transmitir (no explícito) es que Asia es tributaria de España y ofrece sus reinos a su reina. Hay representaciones de Alejandro Magno, y alegorías de lugares como Goa, Ormuz, Asia, el paraíso, la naturaleza humana, Flora, Pomona... Se pretende transmitir, por analogía, la idea de que Madrid se ha convertido en nuevo paraíso: El rey es la abundancia, la reina la hermosura, Alemania la flor y España el fruto. De la representación de Zeilán, rico en producción de diamantes y perlas, se esta-

blece correspondencia con el rey, que es como un diamante y nació de una Perla (Margarita). Se termina con un nuevo aparato: una nave de la victoria, monumento símbolo de la fe, barada entre las calles de la Victoria y Buen Suceso, desde la que se lanzan salvas al paso de los reyes.

En la Puerta del Sol se erigió el tercer arco, destinado a AFRICA, con el elemento del Fuego y su color rojo. Sus «figuras ingeniosas» son el monte Atlante, Alcides, que representan al rey, como Atlante que soporta el peso del mundo, y a la reina ejemplar, que le ayuda en su misión. Siguen figuras de reinas y reyes precedentes que lograron triunfos sobre Africa: la reina Isabel y su hija doña Juana, a las que acompañan infantes de Castilla entrando en Granada y triunfando sobre los moros. Se representan luego gestas sobre moros de distintos monarcas: la toma de Alarache y la Mamora, la expulsión de los moriscos. El mensaje que debe entenderse es que Africa, que se aclamó señora de España, vio cómo dos reinas le arrebataron Alarache y Mamora, y ahora Atlante se rinde a sus pies. Africa confiesa a sus reyes su vasallaje. En la otra cara del arco se sigue glorificando a los reyes, aludiendo al emperador de Constantinopla, Isacio, decimoquinto abuelo del rey, que cedió las puertas de su palacio para el templo, de donde debe desprenderse el concepto de que el rey Felipe es árbitro de Oriente y Occidente. La puerta del Sol, como custodia de Oriente, se abre a la reina. Con sonetos se engrandece a las monarquías de Austria y España.

En las gradas de San Felipe hay otro aparato con la genealogía de los reyes de Castilla y Alemania, sus retratos y sus triunfos. Comienzan luego los aparatos de los gremios, todos ingeniosos y ostentosos, que transmiten a los reyes el mensaje de su pleitesía y desean que se sepan sus habilidades y pericia profesional.

El cuarto arco de la Villa tuvo como motivo a América, por elemento al agua, su parte el Mundo y su color el lapizlázuli y plata (agua), elemento sobre el que se fundó Madrid. Se instaló a la puerta de la Iglesia de Santa María la Mayor, al lado de donde vivía el conde-duque de Olivares. Como es lógico, alude a los descubrimientos americanos, y representa al rey D. Fernando, Hernán Cortés, a la vez que figuras de Hércules y Baco que se admiran de lo descubierto por Colón. También aparecen figuras alegóricas de Santa Fe, Isla Margarita, Ciudad de Cuzco, Perú, México, y a los indios asombrados. El concepto pretende que se asocie nuevo mundo con nueva reina, de la que se esperan los mismos buenos frutos. Otras figuras representan a los

patrones de Madrid, San Isidro y Sta María de la Cabeza y sus milagros (que tuvieron que ver con el elemento del arco, el agua), nuestra Sra. de la Almudena, diversos ríos americanos, Neptuno, Mercurio, que sirve de mensajero de que se ha hecho entrega de la reina en Hymeneo.

El resto de actividades festivas, y la descripción de los diversos carros triunfales quedan fuera de la relación. Sólo se alude a ellos de pasada, pero queda bien clara la pretensión de asociar la monarquía con las virtudes de todo tipo: políticas, religiosas; con la grandeza, la antigüedad de sus dinastías, el poder sobre vastas extensiones de tierra, el sometimiento de sus súbditos, las esperanzas puestas en ellos...

Se han utilizado acertadamente los tres elementos básicos que establecía la Retórica clásica de Cicerón y Quintiliano: enseñar (*docere*), deleitar (*delectare*) y convencer (*movere*); además, se persuade y reafirma al pueblo en que los reyes que tienen son los mejores que existen y se les transmite la idea de asimilación con la divinidad, al asociarlos con todo tipo de virtudes.

Las mojigangas callejeras suelen reservarse para la representación contrahecha de estos conceptos, aunque con frecuencia se obtiene de ellas el mismo fruto: persuadir a los espectadores de que su fe, sus reyes y su nación son los mejores. Así una mojiganga segoviana que hemos estudiado y editado de 1672, en que vemos el *contrafactum* de un himeneo o boda como la que acabamos de describir²⁹. En este caso es la Iglesia quien organiza la fiesta y dispone que las bodas sean de Peleo y Tetis, dos personajes de la mitología pagana, a los que se ridiculiza utilizando la agudeza hasta extremos de gran dificultad, para transmitir un mensaje bien claro: el novio es homosexual, la novia, como no es complacida por él, se entrega a todos, y él lo consiente (grave falta según las leyes). Todo en medio de un ambiente de mofa y de utilización de las «figuras ingeniosas» de Tesauro «a lo grotesco». La Iglesia promotora de la fiesta que celebraba la erección de un nuevo retablo a San Miguel, logra transmitir el mensaje de que los dioses paganos son viles y no merecen ser considerados, sino para hacerlos objeto de burla. Mientras que la comitiva en las bodas reales de Mariana y Felipe IV estaba compuesta por personajes virtuosos que eran admirados y vitoreados por todos como deidades en procesión y que a la vez miraban los aparatos, en la comitiva de las mojigangas, los que

29. SAGRARIO LÓPEZ POZA, «Las bodas de Peleo y Tetis (Relación de mojiganga callejera de 1672). Estudio y edición», *Estudios Segovianos*, XXXII (1991), pp. 5-54.

desfilan son los vicios, que son vituperados y llenados de improprios por quienes los contemplan.

En otra relación festiva de los actos que se celebraron en Palencia por el nacimiento de Luis I, hijo de Felipe V, en 1707³⁰, se advierte muy bien la presencia de la utilización simultánea de lo sublime y lo grotesco destinado a persuadir de un mismo mensaje: la grandeza de la monarquía (en este caso la de los Borbones) y de España. La relación muestra en este caso, en vez de pretensiones religiosas, el ambiente político muy exacerbado tras los acontecimientos de la guerra de sucesión y desea dejar clara cuál es la postura de magnates provinciales civiles y religiosos en torno a la figura de la casa real.

El presidente de Castilla, Francisco Ronquillo dedica la fiesta al real infante, justificando que Palencia ha celebrado en mejores condiciones el nacimiento de muchos reyes. Es una de las relaciones festivas donde mejor se captan las intenciones políticas de medro personal de quienes han sido fieles a la causa del rey vencedor en la guerra de sucesión y pretenden obtener beneficios de ello. El obispo, manifiestamente político, que había dado donativos para la guerra y había alojado en su palacio a cabos de muchas tropas francesas, convoca a un *Te Deum* en la Catedral, luego se reúne el Consistorio de la ciudad con El Corregidor, D. Juan Félix Manzano, Caballero de la Orden de Santiago y Gentil-Hombre de su Majestad al frente y acuerdan obsequiar con unas fiestas al monarca en concurso con el Cabildo. Están en la memoria todavía las batallas de Almansa, en que perdieron la vida palentinos asaltados por tropas Inglesas y Suizas contrarias al rey.

Fuegos, toros, luminarias, la elevación de un castillo con empresas y figuras ingeniosas (alegorías) en que, según declaran, las figuras servirían de cuerpo y los epígrafes (motes y epigramas) de alma a los conceptos, una fuente que mana vino, un carro triunfal, fuegos de artificio... constituyen los festejos, que utilizan una y otra vez conceptos políticos. Llama nuestra atención, sin embargo, sobre todo, la moji-ganga que desfila con una intención semejante a la de los aparatos sublimes: representa los elementos (tierra, mar y aire) con sus correspondientes animales, con intención panegírica, alegórica y apologética de la monarquía y el nuevo infante. El conceptismo de los motes

30. *Festiva aclamación con que la muy noble, y muy leal ciudad de Palencia celebró el feliz nacimiento del deseado príncipe de las Españas el serenísimo señor Luis Primero de este nombre*, en Valladolid, Por Antonio Figueroa, Impresor del Santo Tribunal de la Inquisición, y de la Real Universidad.

sólo puede descifrarse con la presencia de las figuras, que son metáforas de hipothiposi, según Tesouro y los atributos, símbolos y alusiones que les acompañan.

Mientras que en la mojiganga segoviana la intención partía de la Iglesia que utiliza la técnica grotesca para persuadir de la vileza de los dioses paganos, en esta mojiganga, y con elementos semejantes, las clases dominantes (Iglesia y Nobleza) pretenden persuadir de la grandeza de la monarquía, de su condición virtuosa y de la fidelidad de Palencia a la nueva dinastía de los Borbones. A ambas les ha precedido un festejo en que se han sublimado conceptos sagrados para Iglesia y Estado (la monarquía, la religión). Un mismo público, unos mismos elementos y técnicas, diferencia en los mensajes, que nos muestran lo versátil de esta cultura de la imagen y la palabra, gracias a quienes como los que hoy se preocupan de fotografiar o filmar acontecimientos salvan para el futuro la historia de las mentalidades, las pulsiones humanas y la utilización política que las clases dominantes hacen de ello.

SAGRARIO LÓPEZ POZA

Universidad de La Coruña