

## El Barroco efímero: esplendor y decadencia

Rosario Farga

**D**esde época remota el arte efímero ha sido la expresión plástica de la fiesta. Uno de sus rasgos más peculiares era su carácter provisional o transitorio, ya que se trataba de una manifestación artística producto de un acto coyuntural o de un festejo excepcional, bien fuera un triunfo romano, una celebración litúrgica, un fasto cortesano o una representación teatral del Siglo de Oro. Un arte, pues, efímero, de breve existencia por sus materiales perecederos y que, sin embargo, reflejó los gustos y las modas, los ideales estéticos y políticos, la cultura ideológica y visual de un momento histórico determinado.

Aunque fue en el Barroco cuando la práctica festiva, y con ella las producciones efímeras, adquirieron todo su esplendor, los inicios de este desarrollo artístico deben situarse en el tránsito entre el Medievo y la Edad Moderna. Los actos paralitúrgicos tardomedievales preconizan el despliegue escénico de la fiesta, destacando una celebración que progresivamente irá afianzándose, el Corpus Christi. Esta procesión estructura desde fechas tempranas uno de los elementos festivos básicos y esenciales: comitivas, cortejos y séquitos, formas procesionales que se desarrollan en las fiestas cortesanas y religiosas del temprano Renacimiento. Fueron éstas el primer capítulo de un arte fingido que decoró los actos solemnes de las recientes monarquías europeas, una institución que, a la par que se fortalecía, encontraba en la fiesta el mejor reflejo de su poder.<sup>1</sup>

El nuevo espectáculo quedó teñido por uno de los rasgos más característicos del Renacimiento: el regreso a la Antigüedad. Era una nueva forma de revestir la glorificación del príncipe o del emperador que se concretó en las entradas triunfales, es decir, en las visitas que monarcas y emperadores realizaron a las distintas ciudades europeas, o en funerales *all'antica*, pompas fúnebres que exaltaban tanto la fidelidad como la continuidad dinásticas. Para tales ocasiones se levantaron arcos triunfales o catafalcos, arquitecturas para un par de días elaboradas en gran parte con madera y con revestimientos pictóricos y escultóricos.<sup>2</sup>

Repletos de mensajes simbólicos procedentes de la literatura emblemática, estos aparatos se convirtieron no sólo en la mejor manifestación del parangón entre el príncipe y los héroes de la Antigüedad, sino en el soporte de un discurso apologético ligado a la ideología política imperante. Cualquier acontecimiento memorable de la monarquía necesitaba el revestimiento adecuado que reflejara la imagen de su poder, de ahí que las fiestas reales comporten un inevitable ritmo biológico entre la vida y la muerte de los príncipes. En el transcurrir vital tienen cabida los hechos más notables: nacimientos, bautizos, bodas, onomásticos, visitas, guerras, ascensos al trono, etcétera.<sup>3</sup>

Numerosas cuestiones han suscitado el vertiginoso desarrollo del arte efímero desde los al-

bores del siglo XVI. En el momento en que se vigorizan en toda Europa las efemérides del contexto cortesano, el lujo y el dispendio que originaban las manifestaciones ocasionales deben ser vistos como rasgos propios del mecenazgo coetáneo. Desde un punto de vista estético y desde fechas muy tempranas, las arquitecturas provisionales abanderaron el lenguaje clasicista. Su propio carácter coyuntural las convertía en soluciones experimentales y en el contrapunto de la arquitectura permanente sobre la que se insertaba ésta con frecuencia todavía dentro de pautas góticas. Fueron, pues, el reflejo de las posibilidades creativas de cada periodo, brindadas por la libertad proyectual de los artistas y por la caducidad, pero también ductibilidad, de los propios materiales, posibilidad que pronto se tradujo en rasgos sorprendentes y en categorías propias del capricho y de la fantasía formal del manierismo.

Pero nada ha quedado de tales escaparates provisionales y, no obstante, podemos reconstruir aquellos escenarios gracias a las detalladas crónicas, descripciones manuscritas y libros impresos destinados a perpetuar aquellos fastos, una literatura que pervivió durante todo el Antiguo Régimen y que acabó conformando un género especial, el de las relaciones. Por la trascendencia y repercusión posterior deben señalarse *El Felicísimo Viaje del Muy Alto y muy Poderoso Príncipe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador Don Carlos V...* y *El Túmulo Imperial*, escritos por Cristóbal Calvete de la Estrella. Ambas crónicas marcaron las pautas y características narrativas de este tipo de literatura.<sup>4</sup>

La primera, publicada en Amberes en 1551, describe detalladamente los arcos triunfales y aparatos con que las ciudades de Italia y los Países Bajos recibieron al entonces futuro Felipe II. A pesar de no contener estampas, se convirtió en un repertorio de modelos arquitectónicos para las entradas y fiestas reales del seiscientos. La segunda obra, en 1559, es la crónica de los funerales de Carlos V, un impreso con el testimonio gráfico del catafalco que presenta los ingredientes ideológicos e iconográficos de las posteriores relaciones y ceremonias funerarias.<sup>5</sup>

## El reino del disfraz

El factor propulsor de este género fue evidentemente la imprenta, pero también la decidida voluntad de hacer perdurable el lujo y la ostentación del arte efímero, así como de dejar memoria a los tiempos venideros de las pasajeras fiestas del poder. La barroca fue la época más floreciente de esta producción, que ha permitido conocer las fugaces manifestaciones artísticas de los festejos —en el caso español, de los Habsburgo y los Borbones— con un lujo de detalles que no encontraríamos nunca en otras fuentes literarias relacionadas con las manifestaciones estables. En este sentido, resulta curioso cómo apenas existió interés por dejar testimonios gráficos de las últimas, mientras que el ornato efímero cuenta con un abundantísimo corpus de estampas.<sup>6</sup>

No sólo fueron actos regios los que pasaron a la imprenta. Otra autoridad incuestionable, la Iglesia, encontró en el género un eficaz modo de propaganda y pedagogía contrarreformista con la plasmación de sus celebraciones y fiestas religiosas. Pero en uno y otro ámbito los libros y relaciones responden a unos mismos patrones apologéticos, a intereses institucionales o corporativos, aquellos que pagan la edición y, en definitiva, se convierten en un género reiterativo, monótono y repleto de tópicos.

Los cronistas resultan pretenciosos con su continuo interés en impresionar al lector con aquello que era lo nunca visto. No sólo describen minuciosamente la fiesta, sino que también la interpretan al transcribir y explicar los textos emblemáticos incorporados a las arquitecturas transitorias. En éstas destacan por su abundancia los jeroglíficos, una representación pictórica en tarjas o escudos, con un lema, o frase corta —por lo general en latín—, y unos versos en castellano que aclaraban el significado. A pesar de su origen culto y minoritario, los jeroglíficos de las fiestas fueron fáciles y comprensibles para el público, de modo que no fueran malinterpretados. En este sentido, hay que citar lo que ya señalara Juan Antonio Maravall acerca del género emblemático: una literatura de apoyo de unas ideas políticas, morales y sociales.<sup>7</sup>

Por otro lado, no sólo hay que pensar en los revestimientos de maderas y sus símbolos, pues cada conmemoración tuvo su marco especial en el que confluyeron diversos géneros artísticos —literatura, música y baile— que acabarían convirtiendo la fiesta renacentista y barroca en un complejo engranaje cultural. Otra cuestión inherente a la revitalización de la fiesta renacentista es su relación con la aparición de las cortes estables y los comienzos de la capitalidad urbana. Ésta adquiere, entonces, la función del escenario festivo sufriendo una mutación, una transformación con toda una gama de falsas arquitecturas que ofrecen una imagen ideal de la ciudad.<sup>8</sup>

Aunque la alteración efímera de la fisonomía urbana se encuentra en las entradas triunfales de los inicios de la Edad Moderna, el esplendor de las arquitecturas efímeras, transitorias o fingidas, realizadas con madera y lienzos, telas y cartones, pintura y yeso, tuvo su momento culminante durante la cultura urbana del Barroco. Hablar de Barroco efímero es hablar de un espejismo, de un sueño o del revestimiento escénico que ofreció la ciudad durante las fiestas del Antiguo Régimen. Arcos triunfales, fachadas, galerías en perspectiva, altares, tramoyas, doseles y tapices, repletos de inscripciones, emblemas, jeroglíficos y alegorías, fueron los elementos configuradores de esta epidermis que revistió la urbe por un breve tiempo en las celebraciones y festividades que jalonaron, casi de forma sistemática, el calendario de la sociedad barroca.

Pese a las estampas, algo importante se ha perdido. La imagen visual que nos llega carece casi siempre de color y este aspecto fue primordial en la fiesta y sus arquitecturas. Un color festivo, de emulación, de aparente riqueza y muy lejos de la realidad arquitectónica, la del granito y el ladrillo, la del adobe y el encalado. El ornato efímero del barro fue simulado de un colorido brillante y vivo: rojos, jaspes, lapislázulis, dorados, etcétera, un cromatismo que sólo encontramos en los escasos lienzos realizados para perpetuar un acto festivo.<sup>9</sup>

En este disfraz tendrán cabida los elementos participativos que conllevan la verdadera razón de ser de la fiesta pública y de su escenario —la ciudad—. Se trata de las procesiones, sé-

quitos y comitivas, carrozas y mojigangas, simulacros bélicos y fuegos artificiales, música y danza, en fin. Una función, en definitiva, en la que las distintas artes se integran para ofrecer un espectáculo esencialmente visual y sonoro, que cautivará los sentidos, un artificio en el que todos los ciudadanos quedarán sorprendidos y distraídos por un breve tiempo, de la dura realidad cotidiana.<sup>10</sup>

### Esplendor y decadencia

Barroco efímero son términos que llevan implícito el contexto crítico en el que se desarrolla la fiesta. Pese a su esplendor, las manifestaciones artísticas provisionales son producto de una sociedad decadente con una economía regresiva. Esta paradoja, siempre puesta de manifiesto, ha sido vista como un fenómeno consustancial de la España de los Habsburgo. La frase de Barrio Nuevo, “bien son menester estos divertimentos para poder llevar tantas adversidades”, es cristalina acerca del papel instrumental y la función política que asume la fiesta. Con sus arquitecturas mutantes, falsas y engañosas, pero no exentas de derroche y esfuerzos, se organizaba para impresionar, para hacer olvidar la amarga realidad del presente y, pese a sus objetivos, la fiesta no es más que el reflejo de los principios jerárquicos que definen la sociedad barroca. Desde las instituciones, Iglesia y monarquía, representa una política, pero también un escape colectivo y una distracción en un ámbito urbano ideal que el poder nunca podía satisfacer.<sup>11</sup>

La evasión y el alivio pasajero, dentro de lo que Antonio Bonet ha definido como un espacio y tiempo utópicos, estuvieron claramente dirigidos. Si los símbolos emblemáticos fueron mensajes persuasivos de una ideología manifiesta, también los ingredientes de muchos festejos —como juegos de cañas y simulacros bélicos— escenificaron la fuerza del poder.<sup>12</sup>

Pese a ciertas transgresiones permitidas por las instituciones organizadoras, la fiesta barroca estuvo salpicada de violentos estallidos y tumultos. Es el conflicto que origina una evasión dirigida. En Málaga, por ejemplo, durante la

celebración del Corpus de 1695, unas restricciones provocaron el destrozo de los decorados y la tira de panfletos difamatorios. La subordinación y el mantenimiento del orden son otros principios inherentes a la sociedad barroca que se proyectarán en la fiesta con vigilancia e intervenciones de guardias y soldados. La violencia y la agresión se ponen de manifiesto en la fiesta por sus propios actos festivos y sangrientos: luchas entre animales, estafermos y otros con idéntico sentido fueron el ingrediente más popular de las celebraciones. El caso de los toros es ejemplar. La negativa a que se lidiaran reses produjo más de un descontento, y en Valencia, la prohibición llevó a los organizadores a suplir la corrida por una costosa y espectacular naumaquia, simulacro de batalla naval en el río Turia.<sup>13</sup>

Sin embargo, el hecho más claro acerca de cómo la represión fue también espectáculo se encuentra en los autos de fe. Iban precedidos de misas, largas procesiones, música y culminaban en las plazas mayores de las ciudades. Se presenciaban como si fueran obras teatrales y exigían un montaje de madera que adquiría un claro sentido escenográfico. No hay mejor testimonio que el gran lienzo de Rizzi reflejando el celebrado en la Plaza Mayor de Madrid el 30 de junio de 1680. Un enorme tablado se dispuso para dar cabida a esta solemnidad, que duró más de doce horas. Espectadores de excepción fueron los miembros de la familia real, instalada en un balcón central: a los lados de la joven reina María Luisa de Orleans se encontraban Carlos II y su madre, Mariana de Austria.<sup>14</sup>

### **Imagen y ostentación en los espectáculos y diversiones reales**

Una gran diversidad de tipos arquitectónicos envolvía y revistía la ciudad, el templo y el palacio durante los espectáculos y ceremonias reales. El catafalco fue la máquina efímera de los funerales, mientras que los arcos, pirámides, perspectivas y fachadas tuvieron su expresión más nítida en las entradas y proclamaciones de los soberanos. Colgaduras, carrozas y efectos de re-

presentación escénica estuvieron presentes en las celebraciones regias y religiosas, aunque en estas últimas primó la instalación de altares provisionales. Tramoyas y diversiones de todo tipo, como danzas, máscaras y saraos, tuvieron como escenario el palacio y los jardines. Veamos un panorama breve de algunas fiestas y ceremonias celebradas por los Austrias.

Un soberbio catafalco de columnas dóricas, con cuatro frontones y numerosas estatuas alusivas a las virtudes de Felipe II, puso un broche final a las ceremonias solemnes y áulicas del Renacimiento español. Aunque las crónicas alardeen del esplendor y de que no se escatimaron recursos económicos, un rasgo de austeridad y de comedimiento finaliza con estos funerales.<sup>15</sup>

El siglo XVII abre un capítulo festivo caracterizado por la ostentación, el dispendio de pompas y ceremonias, pero sobre todo de diversiones cortesanas. Fenómeno común a todas las cortes europeas, en la española tuvo el empuje y la promoción premeditada de los validos. No sólo se trata de divertir y distraer al pueblo, sino también al propio rey y a su corte. Viajeros y visitantes plasmaron en crónicas y diarios los continuos entretenimientos y diversiones que en Valladolid tuvieron lugar durante los cinco años en que permanecieron los reyes, festejos que no cesaron cuando decidieron regresar a Madrid.

No obstante, muchos moldes del reinado anterior se mantuvieron en lo referente a las celebraciones solemnes. Sobresale la visita que Felipe III había tenido que realizar a Lisboa, en 1619, con motivo de su presentación en las Cortes y la jura del príncipe de Asturias. Portugal era parte integrante del imperio desde que pasara a depender de la monarquía española en 1580. Ya Felipe II había tenido un brillante recibimiento en la capital lusitana en 1581 cuando los portugueses le reconocieron como soberano. En una y otra visita y, ante todo, en las entradas de ambos reyes se erigieron arcos triunfales que reflejaron la misma idea imperialista que, décadas antes, había animado los recibimientos a Carlos V en las ciudades europeas.<sup>16</sup>

Dos excelentes ediciones, en castellano y portugués, se realizaron del relato escrito por Joao Baptista Lavanha, *Viaje de la Catholica Majes-*

*tad del Rey D. Felipe III N. S. al Reino de Portugal* (Madrid, 1622), con estampas del grabador Schorquens, que reproducen los trece arcos que costearon los gremios y oficios lisboetas. La estampa de estas obras efímeras permite hallar uno de los conjuntos manieristas más interesantes del primer tercio del siglo, arcos basados en los modelos de las entradas del siglo XVI, tanto italianas como flamencas, e inspirados por tanto en la tratadística de Serlio, de Vignola y en los motivos decorativos de Vredeman de Vries.<sup>17</sup>

Dioses de la mitología, como Neptuno de Cibeles, alegorías de la religión o la fortuna, referencias a héroes históricos y míticos, como Alejandro o Hércules, a la literatura clásica de Ovidio o Virgilio, también a Dante, salmos y textos bíblicos, armas y escudos, emblemas, pinturas, etcétera, conformaron su mensaje simbólico no menos manierista que las arquitecturas que lo sustentaban. Toda esta representación visual ensalzó a Felipe II como continuador de una política imperial que había que mantener. Pero estos discursos visuales tuvieron siempre un carácter oportunista y excesivamente adulator en las entradas triunfales, tal y como sucedió en este caso, pues muy pronto la exaltación de la monarquía austriaca se desvaneció con los brotes independentistas portugueses.<sup>18</sup>

La muerte del monarca en 1621 volvió a recubrir de lutos el solemne rito de las exequias en todas las ciudades del reino. Desde Felipe II se había impuesto la premisa de celebrar el funeral de la Corte en la iglesia del madrileño convento de San Jerónimo. Incluso el tipo de monumento efímero que se erigía para representar las virtudes del difunto y exaltar a la monarquía —el túmulo o catafalco—, se mantendrá con esquemas muy similares. Aun dentro de diversas variaciones estas estructuras, que oscilan entre templete, baldaquinos y apariencias turriiformes, presentaron una obligada planta centralizada. Se ubicaron por lo general en el cruce de un templo absolutamente recubierto de tapices negros y doseles que oscurecían todo su interior. Blandones, velas y cirios iluminaban un decorado que se componía de un ornato macabro, profuso en esqueletos, calaveras y huesos rea-

lizados en pasta, y de revestimientos de madera con emblemas y jeroglíficos.<sup>19</sup>

De todas las celebraciones reales, la que mejor refleja las reglas del ceremonial cortesano fueron las honras. Ninguna manifiesta de forma tan estricta el cumplimiento de las etiquetas y la rigidez protocolaria que caracterizó a los Habsburgo. Lugares, asientos, orden del séquito, etcétera, estaban puntualmente tratados en unas normas que, desde Carlos V, se habían impuesto en la vida de los soberanos, quienes las reformaron sucesivamente. El propio Felipe IV reguló la normativa en 1647, dedicando especial atención a las comitivas de todas las actuaciones regias, bien fuera un bautizo de infantes, un entierro hacia El Escorial, una cacería o una recepción en el Alcázar.<sup>20</sup>

El carácter hierático que estas etiquetas pudieron imprimir en los soberanos tuvo además un rasgo escénico importante. El ceremonial tiene mucho de función teatral y en el siglo XVII las diversiones y festejos reales se articularon con una cuidada distribución protocolaria, hasta el punto de considerarse que la corte de Felipe IV fue el trasunto de un espléndido teatro en cuya escena el actor principal era la figura del rey.

Aunque los reales sitios, donde los soberanos pasaban largas temporadas estacionales, fueron también escenario de brillantes fastos —como la exaltación al trono del nuevo monarca en Aranjuez—, fue sin embargo Madrid el marco escénico de las fiestas cortesanas. La Plaza Mayor se convirtió en el enclave más adecuado para proporcionar un amplio aforo con balcones, palcos y tablados. Allí tuvieron lugar no sólo autos de fe, sino también corridas de toros, mascaradas, juegos de cañas y otros ejercicios y divertimentos caballerescos de tradición medieval, en los que participaban el propio rey y su valido con sus respectivas cuadrillas.

Así fue agasajado el príncipe de Gales en 1623 cuando llegó a la corte para solicitar la mano de la infanta María. Continuas diversiones se organizaron para impresionar al regio visitante durante su estancia de cinco meses: banquetes, saraos, mascaradas y ballets se celebraron en el Salón Grande y en el de Comedias del Alcázar.<sup>21</sup>

## Fasto y mascarada

Frente a los acontecimientos y solemnidades de carácter político, las actuaciones palatinas tuvieron un signo muy diverso: bailes y obras teatrales fueron práctica común en todas las cortes desde los festejos renacentistas. En 1620, cuando Felipe III se recuperó de una grave enfermedad, el virrey de Nápoles organizó un divertimento espectacular con música y baile, del que sólo se conservan las piezas musicales de la obra *Polisipo* y cuyo asunto, en torno a ninfas y pastores, sirenas, salvajes y dioses, permite hacerse una idea de cómo debió ser la puesta en escena del salón real napolitano.

Durante el reinado de este monarca aparecieron las comedias de tramoyas, un género que requería una compleja maquinaria para lograr los efectos escénicos requeridos y que muy pronto se introdujo en la corte de Felipe IV. Los principales poetas y dramaturgos, como Villamediana, Lope de Vega o Calderón de la Barca, y artistas versados en las artes escénicas perfeccionaron estas experiencias festivas. El artífice que posibilitó mutaciones rápidas, que pasaban de jardines a palacios, de bosques a marinas con olas y olimpos con dioses y carrozas flotantes, fue Cosme Lotti, un tramoyista procedente de Florencia. Su labor coincide con los grandes espectáculos celebrados en el Buen Retiro, una construcción promovida por el conde-duque de Olivares con fines ambiguos desde el punto de vista político pero puramente lúdicos.<sup>22</sup>

La época dorada del Retiro se inaugura en 1633 con corridas de toros, justas, comedias, bufetes, luchas entre animales, etcétera, durante varios días consecutivos y en el marco de los jardines, del Coliseo, del Casón y de los grandes patios del palacio. Nacimientos, bodas, reconciliaciones o acuerdos diplomáticos eran pretextos válidos para motivar el festejo, aunque siempre coincidiendo con la Navidad, el Carnaval y los primeros meses del estío. Pero también un conflicto bélico o una defunción regia paraban categóricamente las celebraciones.

Entre las jornadas festivas más renombradas del siglo destaca la realizada entre el 15 y 24 de febrero de 1637. La mascarada organiza-

da y el gasto que ocasionó no tuvieron precedentes; aunque sí tuvieron tal resonancia que quedaron comentados y descritos por muchos contemporáneos. Se necesitó un amplio y despejado lugar para realizar un coso y se eligió el conocido Prado Alto de San Jerónimo; se rodeó de una estructura construida en madera con centenares de palcos y simulando cuerpos arquitectónicos pintados en vivos colores.

Gran parte del espectáculo se realizó por las noches y quedó iluminado por miles de antorchas y faroles de cristal. Durante varios días hubo justas, cañas, danzas y coloquios literarios. En palacio se simuló una batalla entre damas que se arrojaron huevos perfumados protegiéndose con escudos dorados y plateados. De todas las diversiones destaca la representación efectuada en los dos carros alegóricos que trazó Cosme Lotti y que fueron arrastrados por bueyes disfrazados de rinocerontes. Simbolizaban la paz y el triunfo de la guerra y Calderón de la Barca se ocupó de escribir un coloquio para explicar el sentido de ambas carrozas. Otros cuatro carros fueron decorados para una mojiganga que representó fábulas y comedias.<sup>23</sup>

Además de los carros, del Coliseo y de los salones existió otro escenario utilizado con gran éxito: el estanque grande de los jardines, en cuya isla Cosme Lotti hizo gala de su capacidad con la puesta en escena de la historia de Ulises y Circe, escrita por Calderón, o de la obra de Tirso de Molina *La fingida Arcadia*. Los efectos escénicos y el reflejo de las luces e iluminaciones en el agua durante las representaciones nocturnas tan sólo pueden ser imaginados, ya que ninguna imagen se ha conservado de estas comedias de tramoyas que combinaban ballets, mascaradas y disfraces con música y cantos, muy próximos a la ópera. El único testimonio gráfico con el que contamos son los once dibujos enviados a la corte de Viena después de la brillante escenificación de *Andrómeda y Perseo*, una obra de Calderón estrenada en 1553 y puesta en escena por otro florentino, sucesor de Lotti en el Retiro, Baccio de Bianco. Los efectos aéreos y los artilugios mecánicos, como autómatas o carrozas voladoras, culminaron este capítulo del teatro en las fiestas cortesanas.<sup>24</sup>

Algunos dibujos, ilustraciones y proyectos para decoraciones teatrales conservados de Rizi o Herrera el Mozo, testimonian la colaboración de los pintores en estos aparatos y arquitectura fingidos, así como la continuidad de estos artificios en décadas posteriores. Pero el brillo de los fastos cortesanos se apaga con el último monarca Habsburgo.

De siempre, los mejores artistas de la corte se involucraron en las artes provisionales. Pompeo Leoni intervino en festejos madrileños del último tercio del siglo XVI y, a mediados de la siguiente centuria, destacaron figuras como Herrera Barnuevo o Pedro de la Torre.<sup>25</sup>

### Efectos urbanísticos

Pero si hay que destacar un artista de primera fila es inevitable mencionar a Rubens, como responsable del diseño de la entrada del cardenal-infante en Amberes (1635). Se trata del festejo que la ciudad celebró con motivo de la llegada de don Fernando de Austria como gobernador de los Países Bajos, una de las pompas más célebres del siglo cuyas arquitecturas, difundidas por los grabados de la relación editada, tuvieron una repercusión trascendental no sólo en España, sino en toda Europa. Fueron sobre todo los arcos triunfales los elementos que promovieron la exuberancia decorativa del lenguaje arquitectónico de lo efímero, los modelos fantásticos, derivados de tratados manieristas del ámbito flamenco, y la columna salomónica.<sup>26</sup>

El mismo Velázquez, aposentador mayor de palacio y encargado, por tanto, del avituallamiento palatino, se ocupó de la decoración del palacete donde tendrían lugar los esponsales de la infanta María Teresa y el futuro Luis XIV. El acto en sí, de gran trascendencia política y diplomática, entre otros motivos porque se firmaba la paz con Francia, contaba con un importante precedente: los dobles esponsales que, en 1615, tuvieron lugar en el río Bidasoa, en la denominada Isla de los Faisanes, para concertar el intercambio matrimonial entre Felipe IV e Isabel de Borbón. Las efemérides nupciales volvieron

a repetirse durante el reinado de este último monarca. La crónica fue realizada por Leonardo del Castillo en el *Viaje del Rey N.S.D. Phelipe IV a la Frontera de Francia*, publicado en 1667 y que incluye una lámina grabada que muestra en perspectiva este enclave fronterizo, la isla y el momento en que los séquitos respectivos llegan en carrozas y galerías.<sup>27</sup>

Tras esta clase de pactos y entregas, otra ceremonia le seguía: la entrada de la reina consorte en la corte, bien conocida desde el siglo XVI, cuando entraron Isabel de Valois, camino de Toledo, y Ana de Austria, una vez que la capital del reino se estableció en Madrid. Entre las transformaciones urbanas que originaron las fiestas fue, desde luego, la entrada triunfal de reyes o consortes la ceremonia que presentó las tipologías efímeras más variadas y el sentido mutante más acusado.

Como ocurrirá en otro tipo de celebraciones, como las religiosas, el trayecto de estas entradas quedaba delineado por la morfología urbanística y, en el caso de Madrid, se mantendrá con escasos cambios durante el periodo Barroco, recorrido fijado ya en la entrada de Mariana de Austria en 1649. Los cambios y alteraciones del trayecto urbanístico deben ser comprendidos dentro de un fenómeno casi geográfico en el que incide la importancia o el énfasis de unas calles o barrios sobre otros.

La entrada de las respectivas esposas de Carlos II a Madrid debe ser subrayada por el grado de fantasía y creatividad que se consigue en las producciones efímeras. Resulta curioso que el brillo de los festejos palatinos del reinado anterior se apague con el último monarca austriaco, cuando su corte fue pródiga en celebraciones y el momento crucial del ingenio artístico del Barroco efímero.

Los efectos escenográficos en el entramado urbano madrileño llegaron a culminar con la entrada de María Luisa de Orléans en 1680. Además de los arcos triunfales y templete, destacaron aquellas estructuras que funcionaban como pantallas, disfrazaban la arquitectura real y delimitaban el trayecto regio. Se trata de tribunas, gradas y galerías de arcos o *loggias* que revisten plazas y calles, acotan espacios festivos





del recorrido y soportan el programa figurativo de la exaltación, un programa que cada vez resulta más comprensible por la incorporación de imágenes alegóricas en detrimento de los intrincados emblemas de la centuria anterior.

Claudio Coello, el principal artífice de esta entrada, fue el autor de la Galería de Reinos instalada en la calle del Retiro, una sucesión de nichos entre pilares, con figuras escultóricas que representaban el vasallaje de los distintos reinos de la monarquía a la nueva soberana. Entre estas imágenes aparecían perspectivas de jardines con fuentes, ambientaciones típicas de la fiesta al igual que los parnasos, maquinarias alegóricas pintadas que simulaban una especie de monte con vegetación natural y riachuelos de cristal y en el que dioses y musas acompañaban una nutrida representación de literatos y artistas españoles.<sup>28</sup>

La muerte de esta reina en 1689 originó en Madrid otro fasto sin igual con la pompa fúnebre de la iglesia del convento de La Encarnación. El catafalco, aparato efímero imprescindible en la celebración de las honras por reyes y reinas, tuvo en la organización de la ceremonia un hecho interesante que demuestra hasta qué punto la arquitectura provisional estuvo altamente considerada. La corte promovió un concurso de diseños o trazas para el túmulo, al que se presentaron los mejores artistas que en aquel momento trabajaban en Madrid. El ganador, un joven desconocido con el nombre de José Benito de Churriguera, saltó a la fama de inmediato. Su proyecto contó con las alabanzas de cronistas coetáneos y, sobre todo, con el afán y el interés del público por admirar la obra. De siempre la muerte de los reyes y su pompa fueron uno de los espectáculos preferidos por el pueblo.

El túmulo de 1689 abrió paso a un modelo que repercutió en posteriores ceremonias, encontrando sus ecos en los catafalcos erigidos en Madrid durante el primer tercio del siglo XVIII. Habrá que esperar a un italiano, Juan Bautista Sasseti, para encontrar un planteamiento de estructura funeraria alejada del barroquismo hispano y del carácter retablistico del túmulo de Churriguera.<sup>29</sup>

## La fiesta religiosa

La diferenciación entre las diversas festividades por su carácter religioso, profano o cívico resulta un tanto gratuita si tenemos en cuenta que los principios políticos, ideológicos o morales que, en última instancia, motivaban la fiesta estaban íntimamente unidos. Iglesia y monarquía se presentaban como el pilar fundamental cuyos valores debían ser aunados bajo una fidelidad absoluta. El carácter sacro y el halo divino que envolvían a los soberanos y el apoyo recíproco con la institución religiosa hace difícil la separación entre fiestas sacras y profanas.

Lo religioso fue la base y el marco de numerosas solemnidades cortesanas, como los bautizos o las pompas fúnebres e, incluso, los juramentos de los príncipes herederos. Por su parte, la mayoría de las grandes celebraciones litúrgicas realizadas en la corte contaba con la presencia de los reyes. La imagen de éstos en otras ciudades, a través de retratos, alegorías y emblemas, los elevaba a un nivel celestial parangonable al de los santos ángeles.

Pero a pesar de esta íntima unión, conviene resaltar las celebraciones litúrgicas dado su número y su carácter cíclico. Las ceremonias religiosas de carácter anual, como el Corpus, la Semana Santa o los Santos Patronos, junto a las procesiones vía crucis, rogativas y oraciones colectivas, constituyeron un latido festivo, periódico y constante en el que no se menoscabó el artificio.

Particular importancia tuvo la fiesta del Corpus en las ciudades barrocas. Excelentes estudios han demostrado la validez del factor escenográfico en la conformación de esta procesión, de origen medieval, que gravitó por las calles luciendo el elemento esencial de su función: la custodia eucarística. Por su origen y su configuración temprana, el Corpus Christi debe ser subrayado por la influencia que, sin duda, tuvo en las solemnidades reales y las fiestas religiosas de la España de los siglos XVI y XVII.<sup>30</sup>

La custodia era el vértice o punto focal de un cortejo litúrgico que fue adquiriendo nuevos elementos en el transcurso del Renacimiento:

carros y tablados, muchos de ellos con tramoyas y concebidos como plataformas de representaciones teatrales, eran guiados y acompañados de cofradías, grupos civiles y eclesiásticos con sus respectivos pendones, banderas y estandartes. A lo largo de la centuria este séquito se enriquece y se tiñe de un folclore tradicional, con máscaras y mojonones, gigantes, cabezudos, danzas y música. Paulatinamente la procesión se disfrazó de exotismo con vestimentas coloristas en gigantes que representaban indios o turcos, o con la figura de la tarasca, un animal monstruoso cabalgado por una mujer.<sup>31</sup>

El resultado fue un ritual lúdico que mezclaba los ámbitos profanos y sagrados; puramente sensorial, de música y colores, pero dentro del control doctrinal de la cultura barroca. Para la exaltación del misterio eucarístico no se desperdiciaron las fórmulas populares y folclóricas, comprensibles para el vulgo y, sobre todo, efectivas. Frente a los rasgos populares, incluso grotescos, y entre oraciones, música culta o fanfarrias, el Corpus se articuló con diversas manifestaciones dramáticas, especialmente con los autos sacramentales.

De origen tardomedieval y procedentes de las paraliturgias del interior del templo, estas escenificaciones sacras salen a la calle en el siglo XVI y se desarrollan en carros y tablados. Será en la centuria siguiente y en el Corpus madrileño cuando los autos se conviertan en un género dramático de categoría, acompañados de loas, entremeses y mojigangas, en la pluma de un Lope de Vega o Calderón de la Barca. Sobre los escenarios móviles del Corpus o bien en corrales de comedias se escenificaron estos dramas ante un público de élite, pues muchas representaciones estaban destinadas al rey, consejos y tribunales, aunque para el pueblo también se proyectaron desde carros y tablados callejeros.<sup>32</sup>

Al igual que en las solemnidades reales, presididas por la etiqueta y el protocolo, una disciplinada ordenación jerárquica asume el discurrir del cortejo y preside la puesta en escena de los elementos teatrales. Importante testimonio gráfico es el conjunto de dibujos que, en la segunda mitad del siglo XVIII, copiaban una representación del Corpus Christi hispalense de 1747.

Se trata de la ordenación exacta de esta celebración a cuya cabeza iba la tarasca, acompañada por vicios que figuraban su huida del sacramento eucarístico triunfante. Gigantes y representantes de la justicia abrían también el paso.

Como ocurrió en Madrid, el poder religioso y el civil forman un vistoso desfile de uniformes, hábitos y capas, bajo palios y pendones y portando cruces y ciriales. Todo un resplandor de brocados, un crujir de rasos y tafetanes. Transcurre por calles acotadas de vallas pintadas y cancelos dorados que separan al cortejo de un tumultuoso gentío que exige ver y admirar la serpiente representada. Origina, pues, la presencia de medidas de seguridad, alguaciles y guardias para prevenir estallidos populares.

Se puede decir que el Corpus se mantuvo casi sin alteraciones durante todo el periodo Barroco, aunque existieron variaciones de unas ciudades a otras. El objetivo de los organizadores fue, como ha señalado Vicente Lleó en el caso de Sevilla, hacer desaparecer el aspecto cotidiano de la ciudad a través de altares y arcos procesionales en las calles, así como de colgaduras y tapices en las fachadas de los edificios. Fueron el disfraz artístico que transmutó la realidad urbana, un exterior que toma la función que antaño sólo tuvo cabida en el interior del templo, y cuya escenificación, como marco del séquito y de la representación de dramas hagiográficos, de la Pasión o autos sacramentales, oculta la realidad cotidiana en una realidad trascendente. Como indica el autor citado, desde el siglo XVI se diluyen las distinciones entre actores/espectadores y éstos son parte de un espectáculo en una realidad fuera del tiempo y del espacio lógicos. Gracias a la escenografía y lo efímero esta apariencia fue el rasgo esencial que determinó la fiesta religiosa del Barroco.<sup>33</sup>

Pero entre las celebraciones y festividades religiosas destacan, por su fastuosidad y su desarrollo artístico en artefactos provisionales, aquellas motivadas por sucesos excepcionales. Entre los motivos concretos destacan las santificaciones, con particular esplendor en aquellas villas o ciudades adictas o protectoras del santo. En 1608 Valencia costeó uno de los fuegos artificia-

les más famosos del siglo por la beatificación de Luis Bertrán. La ciudad, que se destacaría a lo largo del siglo por sus fastos de carácter religioso, organizó desde entonces importantes celebraciones por las canonizaciones de Tomás de Villanueva, Francisco de Borja o Pascual Bailón.<sup>34</sup>

La beatificación de Teresa de Jesús en 1614 motivó festejos en todas las ciudades donde los carmelitas tenían casa. En Valladolid el arquitecto Francisco de Praves levantó para la orden una auténtica iglesia de madera en el centro urbano para albergar la imagen de la santa. Pero mayor relevancia tuvo su posterior canonización, junto con Ignacio de Loyola, Francisco Javier e Isidro, en 1622 y especialmente en Madrid, convertida en un espectáculo artístico de la mano de Gómez de Mora, Alonso Carbonell y Lope de Vega.

Todas las ciudades españolas festejaron el reconocimiento de la Inmaculada Concepción de la Virgen, tras conocerse la publicación de un breve en favor de este misterio por parte del papa Alejandro VII. El libro de Juan Bautista de Valda, publicado en 1633, ofrece un interesante relato del jolgorio colectivo que en Valencia provocó la decisión papal; fiesta que duró casi medio año, desde enero hasta mayo, sólo interrumpida por la Cuaresma, y que contó con la participación de todas las instituciones, desde la nobleza hasta los gremios, pasando por la Iglesia, la universidad y los distintos colegios profesionales. La ciudad se enmascaró fundamentalmente de altares, costeados por conventos, parroquias y corporaciones, la mayoría de una gran simplicidad, aunque existieron los mecánicos, como la tramoya que hacía caer copos de algodón simulando nieve y simbolizando la pureza inmaculada, sobre la imagen de la Virgen.<sup>35</sup>

Sin embargo, tal colaboración originaba, como era costumbre, una amplia, variada y compleja interrelación de elementos festivos, sacros y profanos, divinos y carnalescos. Este último aspecto fue inevitable en el transcurso de gran parte de las celebraciones barrocas. En Valencia los estudiantes decidieron festejar el misterio mariano con una aparatosa procesión de máscaras y carrozas, cabalgata que emu-

laría también el sector gremial con sus símbolos y estandartes, y en la que volvería a repetirse la nota transgresora pero permisiva y de profunda raigambre medieval, al incorporarse carros con animales maltratados o con auténticos locos sacados del hospital general de la ciudad.

Una de las fiestas que mejor reflejan la conjunción de los valores religiosos y políticos del Antiguo Régimen, y en la que la fidelidad a la monarquía presentaba tintes devocionales y una clara vinculación a lo sagrado, fue la originada por la canonización del rey Fernando III, en 1671. Sevilla, escenario de la reconquista del monarca homenajeado, tuvo lógicamente todo el protagonismo. Un Te Deum en la catedral y una procesión nocturna, a la que asistió toda la ciudad con velas, abrieron el festejo.

Los aparatos efímeros fueron relatados en un libro de Fernando de la Torre Farfán considerado como el ejemplo impreso más bello del Barroco español y publicado por la propia catedral hispalense. Contiene estampas que reproducen los monumentos y emblemas que adornaron el templo, proyectados por Bernardo Simón de Pineda, el escultor Pedro Roldán y el pintor Juan Valdés Leal. Para la ocasión se engalanó la Giralda y la fachada del Patio de los Naranjos con numerosos lienzos pintados. Se recubrió el interior de la entrada principal al templo y todas las capillas presentaron una lujosa ornamentación, destacando el altar mayor con el monarca santificado.<sup>36</sup>

En el trascoro se levantó un gran monumento, una especie de arco de triunfo dedicado al rey San Fernando, cuya efigie se colocó como coronamiento y remate final entre figuras alegóricas. Numerosos estudios han insistido en resaltar la influencia que en la arquitectura coetánea y posterior ejercieron los aparatos sevillanos de 1671, en especial el monumento de San Fernando. Yves Bottineau destacó además la incidencia que tuvo en las obras efímeras de las exequias reales, en los túmulos y catafalcos de los reinados de Carlos II y Felipe V, como tendencia netamente hispana de un Barroco dinámico y decorativo que disgregaba las líneas tectónicas de las estructuras arquitectónicas.<sup>37</sup>

Las decoraciones sevillanas hicieron realidad las ideas y proyectos de un grupo de artistas de renombre. La figura de Murillo también destaca en la decoración de la catedral al ocuparse de la pintura del escenario de una tramoya instalada en el retablo del sagrario, realizado por Francisco Dionisio de Ribas. Esculturas, lienzos y bambalinas, con artificios de luces y perspectivas que mostraban la ciudad de Sevilla, intensificaron la puesta en escena de un templo convertido en teatro y de una manifestación que fusionaba todas las artes; un ejemplo interesante para comprender las interconexiones con la retablística, ya que por los mismos años se realizaba el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad, un proyecto de amplios efectos perspectivísticos y escenográficos.<sup>38</sup>

### La cabalgata de los festejos dieciochescos

Muy escasos fueron los cambios festivos con el relevo dinástico. Los Borbones mantuvieron en gran medida el protocolo de las solemnidades, así como el repertorio de celebraciones religiosas. La alteración se produjo en los aspectos formales y al abrigo de las evoluciones estéticas. La arquitectura acabará siendo controlada por la Academia. No obstante, un cambio ideológico se opera muy pronto en el ámbito del festejo sacro al desaparecer ciertos recursos escénicos propios de la instrumentación contrarreformista. Con el siglo XVIII la fiesta tiende de forma progresiva a distinguir lo puramente sagrado de lo cívico y profano.

En este sentido, otro tipo de control limitará las danzas, los rasgos carnavalescos y populares de numerosas celebraciones religiosas, así como los alardes escenográficos de los autos sacramentales del Corpus Christi, género duramente atacado desde mediados de siglo y teatro abolido en 1765. Una evolución también se dio en el ideario propagandístico del festejo regio al utilizarse una retórica menos barroca y con un carácter didáctico propio de la Ilustración. Este espíritu intentará regular la fiesta y el mismo Jovellanos planteará convertir el espectáculo en diversiones públicas que instruyan al pueblo.

Excepcional importancia tuvieron la música y la ópera en las fiestas cortesanas de la primera mitad del siglo, así como las diversiones organizadas en Aranjuez durante el reinado de Fernando VI. Pero de todos los festejos, fueron las entradas en las ciudades de los sucesivos monarcas los actos más llamativos del Siglo de las Luces.<sup>39</sup>

Felipe V hizo su entrada en Madrid bajo los arcos y aparatos proyectados por los artistas que trabajaron para el último Habsburgo. Las ciudades que apoyaron la causa borbónica celebraron las proclamaciones de rigor. En el bando contrario y en la corte barcelonesa del archiduque Carlos, un escenógrafo internacional, Ferdinando Galli Bibiena, trabajó en representaciones de óperas, labor fundamental en las posteriores tramoyas teatrales y en las perspectivas pictóricas europeas. Acabó trabajando en Viena cuando el pretendiente fue nombrado emperador de Austria.<sup>40</sup>

Sin embargo, el gran acto que inaugura la dinastía fue el realizado en la frontera por Portugal para establecer los dobles esponsales de los príncipes herederos de las dinastías lusa e hispana. En 1729 vuelve a construirse un pabellón de maderas sobre un río fronterizo, el Caya. Obra de ingenieros militares, el pequeño edificio fluvial presenta, como ha señalado Antonio Bonet, un proyecto novedoso por su sobriedad y clasicismo, muy alejado no sólo de los aparatos erigidos en las fiestas y pompas del último Habsburgo, sino también de la arquitectura permanente y provisional desarrollada durante el reinado del primer Borbón.

Si Andalucía se destacó por sus deslumbrantes festividades religiosas, Sevilla en concreto sobresalió por sus festejos de carácter monárquico, organizando uno de los recibimientos reales más brillantes de la primera mitad del siglo XVIII: la entrada de Felipe V y su séquito. Finalizados los desposorios de Caya, el viaje a Andalucía del monarca culminó con el establecimiento de la corte en la ciudad durante cinco años. En 1729 Felipe V entró en una Sevilla engalanada de colgaduras, tapices y pinturas, con grandes pirámides de cartón, efigies de héroes, columnas de Hércules en un artefacto que pre-

sentaba un león arrojando agua de sus fauces, y un grandioso arco de triunfo sobre el que se erigía un Coloso de Rodas, bajo el que pasaba un barco, recurso escenográfico que aparece en festejos posteriores, como los celebrados en Valencia en 1797 para festejar la beatificación del patriarca Ribera.<sup>41</sup>

Un motivo relacionado directamente con la corona, pero dentro del ámbito eclesiástico, como el nombramiento arzobispal del infante-cardenal don Luis de Borbón en 1742, dio lugar a una mascarada en Sevilla organizada por los estudiantes. Si en los recibimientos y entradas reales el pueblo es ante todo un elemento espectador, con las máscaras la población se convierte en un público actor. El desfile contaba con un carro jocoso y tres serios que se reflejan en las estampas incluidas en la crónica editada, auténticos *tableaux-vivants* con modestos simulacros arquitectónicos y personajes enmascarados.

Su paso por las calles estuvo precedido por un programa festivo desde 1741, año de la designación, que incluía la iluminación de la Giralda, castillos de fuegos artificiales y revestimientos de tapices en las fachadas. Las fuentes del palacio arzobispal manaron vino durante tres días, un obsequio que vuelve a repetirse varios años después, con la exaltación al trono de Fernando VI, en el obelisco que colocaron los plateros en una fuente de la ciudad. Auténtica y sugestiva imagen de esta última fiesta la ofrecen los ocho lienzos pintados por Domingo Martínez hacia 1748-1750 para dejar constancia del momento culminante de la proclamación del monarca.<sup>42</sup>

Acompañados de numerosas comparsas, los ocho carros, patrocinados por la Real Fábrica de Tabacos, desfilaron por las calles de la ciudad siguiendo una ordenación simbólica y protocolaria: abría la marcha un séquito con el director y los funcionarios de la fábrica. El artista proyectó en sus óleos el vistoso colorido, la barroquizante decoración y la envergadura de estas carrozas tiradas por caballos, realizadas en madera y recubiertas de estucos y pinturas con vivos colores. El primer carro fue el dedicado al Pregón de la Máscara y salió a la calle en noviembre para anunciar la mascarada que tendría lugar al año siguiente.

En junio de 1747 desfilaron las siete carrozas; abría el paso el carro de la Común Alegría. Los siguientes aludían a los cuatro elementos, Eolo para el del Aire, Neptuno en la carroza de Agua y Ceres en la dedicada a la Tierra. A continuación marchaba el carro de Apolo y terminaba con la carroza de los Reyes portando los retratos de los nuevos soberanos sobre trono y bajo dosel carmesí, cuya entrega finalizaba el acto.<sup>43</sup>

En cada una se encontraba más de una docena de personajes y un montaje con artefactos móviles figurando la simbología de cada una: una arquitectura rústica, una montaña y un castillo, una fuente y una composición de nubes constituían la carga de las carrozas dedicadas a los cuatro elementos. En el carro de Apolo se levantó un risco que aludía al Parnaso y sustentaba la representación de Pegaso. Todos los cuadros muestran además cómo tapices y colgaduras abrigaron los edificios de las calles y plazas del trayecto hasta la catedral.

Pese a lo intrincado de muchas alegorías, los mensajes simbólicos resultaban comprensibles para la población. Proclamas, recitaciones, versos y canciones aclaraban al público el sentido de la exaltación monárquica. Nada mejor que Júpiter, Ceres o Venus para resaltar el papel benefactor de los monarcas. Este repertorio mitológico vuelve a repetirse durante la proclamación de Carlos III en Sevilla. Sin embargo, fue la llegada del soberano a la península lo que motivó uno de los festejos alegóricos más interesantes del siglo.<sup>44</sup>

Después de una travesía por mar desde Nápoles, la ciudad de Barcelona recibió a la nueva familia real en octubre de 1759 con un cambio radical de su fisonomía. La relación editada describe minuciosamente esta mutación que afectó fundamentalmente a la zona del puerto, insistiendo que la Barceloneta, de una disgregada combinación de barracas, se transformó en nueva ciudad. Para el desembarco se realizó un montaje efímero compuesto por un puente, una escalera y un arco triunfal. La preferencia por la mitología marina y las alegorías astrológicas responde de forma clara a los anhelos políticos y económicos de la ciudad y a las esperanzas

puestas en el nuevo rey, del que se esperaba recobrar el antiguo dominio de los mares.<sup>45</sup>

Varios arcos en puntos clave aludían a la historia mítica de la ciudad y su fundador, Hércules. Pero entre los montajes destacó la perspectiva realizada frente a la Lonja del Mar, una enorme pantalla que representaba un sistema solar para simbolizar al rey como centro del universo. La misma temática guió la mascarada de cinco carros costeados por los colegios y gremios de Barcelona durante tres noches consecutivas. La importancia gremial era decisiva en la organización del festejo, como ocurrió décadas antes con la entrada en Madrid de Fernando VI.

En Barcelona cada carro era un pequeño teatro que representaba el Monte Etna, la Fragua de Vulcano, el Bosque de Diana o la Nave de Argos y, en algunos, llevaban artilugios mecánicos. El brillante espectáculo quedó narrado en un precioso álbum de estampas publicado en 1764. Los grabados reflejan la estética rococó que presidió esta máscara real y en la que participaron más de dos mil personas con antorchas, música y fuegos artificiales.

Los festejos volvieron a repetirse con la llegada del rey a Madrid a comienzos de diciembre de 1759. Las arquitecturas construidas fueron proyectadas por los artífices más importantes que en esos momentos trabajaban en Madrid, como el arquitecto Ventura Rodríguez y el escultor Felipe de Castro; académicos como Rodríguez de Campomanes y García de la Huerta se ocuparon de las inscripciones de los ornatos. Bien representativos, pues, de la cultura artística del reinado de Fernando VI intentaron, no obstante, una adecuación hacia una estética más renovada sobre los monumentos que nos restan de la Antigüedad, como cuenta la *Relación de los Arcos, Inscripciones y Ornatos de la Carrera, por donde ha de pasar el Rey Nuestro Señor D. Carlos Tercero en su entrada pública el día 13 de julio de 1760*, crónica editada en Madrid el mismo año.<sup>46</sup>

El libro carece de láminas grabadas, pero contamos con un inapreciable complemento en la serie de cinco lienzos atribuidos a Lorenzo de Quirós que plasman distintos ornatos de la celebración. Interestantísimo testimonio es este

conjunto de cuadros que recoge aspectos del cortejo y el vistoso engalane de las calles de Madrid con tapices, colgaduras, o, incluso, simplemente colchas. Lo más destacable es el color irreal de los ornatos, característica de siempre en las arquitecturas efímeras; un colorido de dorados, azules pasteles y lapislázuli, así como grisallas, que se diferenciaba de la arquitectura permanente. Imitando jaspe en las columnas, bronce en basas y capiteles, y mármol en pedestales y cornisas, se construyó un templo rotondo sobre la fuente que existía en la Puerta del Sol, conocida como la Mariblanca. A la entrada de la calle Carretas se erigió un arco de triunfo sobre columnas de jaspe azul y adornos dorados, así como una placa con bajorrelieves en los frontis y trofeos como remate. Otro arco en la calle Mayor aludía a la piedad y liberalidad del monarca. En uno de los tramos de la misma calle, los plateros costearon una doble galería de orden compuesto cuyas inscripciones agradecían la suspensión dictada por el rey de deudas tributarias.<sup>47</sup>

El cronista sostiene que se evitaron ostentosos aparatos, típicos de la fiesta, en aras del buen gusto romano. Efectivamente, comparadas estas obras con las carrozas de estilo rococó o los efímeros de la primera mitad de la centuria, se aprecia un cambio estilístico que ha despejado la arquitectura de la decoración abigarrada y del complejo disfraz de emblemas y símbolos de los reinados precedentes. No obstante, los ornatos levantados para la entrada de Carlos III son todavía barrocos en su concepción. Sin embargo, será a lo largo de las últimas décadas del siglo cuando la arquitectura efímera se identifique de forma progresiva con el gusto neoclásico.<sup>48</sup>

Otro de los lienzos atribuidos a Lorenzo de Quirós representa la proclamación pública del monarca en la Plaza Mayor, acto celebrado un año antes de la entrada y ceremonia que, al igual que las entradas reales, se mantuvo con unos mismos esquemas desde el siglo anterior. Al menos, durante el siglo XVIII se realizaron siguiendo unas pautas inalterables que exigían no sólo el adorno de las calles para la comitiva, sino el aderezo de una plaza en donde se levantan

taba un estrado para el acto de la jura, la tremolación del pendón y los vivas al rey. Si en Madrid la subida al trono de Carlos IV se planteó ya con un arte efímero de tendencia neoclásica, en provincias todavía fue la última fase del espíritu Barroco.

Con el siglo XIX, los diseños para conmemo-

rar tanto eventos reales como sucesos revolucionarios, pertenecen a un nuevo capítulo artístico donde el mensaje de lo efímero adquiere otras dimensiones. En gran parte resulta anacrónico al no poder liberarse de muchos modelos tradicionales, pero ello fue el reflejo también del mantenimiento ideológico del Antiguo Régimen.

## Notas

<sup>1</sup> A. Bonet, "La fiesta barroca como práctica de poder", *Diwan*, núms. 5-6, 1979, pp. 236, 237.

<sup>2</sup> A. Cámara, "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento", catálogo de la exposición *Madrid en el Renacimiento*, Madrid, 1986, pp. 422-428.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 561-567.

<sup>4</sup> A. Bonet, "La última arquitectura efímera del Antiguo Régimen", en *Los ornatos públicos de Madrid en la coronación de Carlos IV*, Barcelona, 1983, pp. 312-318.

<sup>5</sup> V. Soto, *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1992, pp. 121-132.

<sup>6</sup> J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972, pp. 136-148.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 321-350.

<sup>8</sup> J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, pp. 111-118.

<sup>9</sup> A. Bonet, "La fiesta barroca como práctica de poder", *op. cit.*, pp. 118-121.

<sup>10</sup> V. Lleó, *Fiesta grande. El Corpus Christi en la historia en Sevilla*, Sevilla, 1980, pp. 321-333.

<sup>11</sup> A. Bonet, *op. cit.*, pp. 211-214.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 313-320.

<sup>13</sup> P. Pedraza, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982, pp. 113-123.

<sup>14</sup> C. Sambricio, "Fiestas en Madrid durante el reinado de Carlos III", en *Carlos III, alcalde de Madrid*, Madrid, 1988.

<sup>15</sup> A. Cámara, "La fiesta en Madrid en el Renacimiento", en *Madrid en el Renacimiento*, *op. cit.*

<sup>16</sup> M. Tovar, *El Barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, 1985.

<sup>17</sup> J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.*

<sup>18</sup> F. Checa, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1992, pp. 123-131.

<sup>19</sup> V. Soto, *op. cit.*, pp. 138-140.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 151-180.

<sup>21</sup> M.A. Tojas, "La ciudad transfigurada. Ideas y

proyectos para las obras efímeras en Madrid (siglos XVIII-XIX)", en *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, Madrid, 1992, pp. 321-380.

<sup>22</sup> M. Tovar, "Teatro y espectáculo en la corte de España durante el siglo XVIII", en *El Real sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987.

<sup>23</sup> J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.*

<sup>24</sup> M. Tovar, "Teatro y espectáculo en la corte de España", *op. cit.*, pp. 132-185.

<sup>25</sup> J. Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pp. 432-458.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 531-539.

<sup>27</sup> M.A. Tojas, *op. cit.*, pp. 123-135.

<sup>28</sup> J. Gallego, *op. cit.*, pp. 531-546.

<sup>29</sup> V. Soto, *op. cit.*, pp. 185-220.

<sup>30</sup> Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, pp. 380-410.

<sup>31</sup> J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.*, pp. 380-410.

<sup>32</sup> M. Tovar, *op. cit.*, pp. 245-449.

<sup>33</sup> V. Lleó, *op. cit.*, pp. 321-333.

<sup>34</sup> P. Pedraza, *op. cit.*, pp. 420-428.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 536-540.

<sup>36</sup> M.A. Tojas, *op. cit.*, pp. 330-345.

<sup>37</sup> V. Soto, *op. cit.*, pp. 185-220.

<sup>38</sup> P. Ferrer, "Murillo escenográfico: decoración y puesta en escena en la capilla del Sagrario para las fiestas de canonización de San Fernando", *Archivo Histórico Hispalense*, 1982, LXIV, 1982.

<sup>39</sup> C. Morales, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, 1972, pp. 332-341.

<sup>40</sup> J. Gallego, *op. cit.*, pp. 211-218.

<sup>41</sup> J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.*, pp. 426-429.

<sup>42</sup> C. Morales, *op. cit.*, pp. 380-405.

<sup>43</sup> J. Gallego, *op. cit.*, pp. 380-383.

<sup>44</sup> C. Sambricio, *op. cit.*, pp. 312-319.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 321-325.

<sup>46</sup> C. Morales, *op. cit.*, pp. 430-438.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 440-447.

<sup>48</sup> C. Sambricio, *op. cit.*, pp. 530-537.

