

ESCENARIOS DE PODER
EN LA EDAD MODERNA



TESIS DOCTORAL



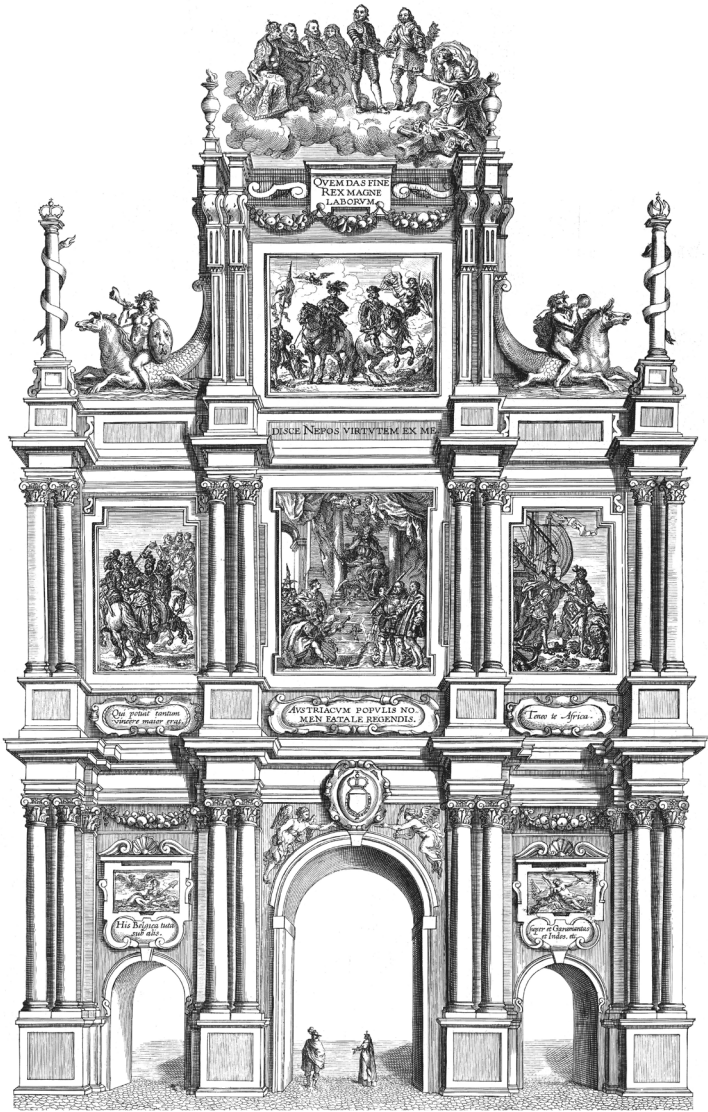
DOCTORADO INTERUNIVERSITARIO EN PATRIMONIO



DEPARTAMENTO DE PATRIMONIO HISTÓRICO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Rubén López Conde
ESCENARIOS DE PODER
EN LA EDAD MODERNA



TESIS DOCTORAL

*dirigida por el doctor D. Pedro A. Galera Andreu
y presentada por Rubén López Conde*



JUNIO DE 2017



EX LIBRIS.....



UNIVERSIDAD DE JAÉN

TÍTULO: *Escenarios de poder en la Edad Moderna* (2017)

AUTOR: Rubén López Conde

DIRECTOR: Pedro A. Galera Andreu

PROGRAMA DE DOCTORADO: Patrimonio (RD 99/2011)

DEPARTAMENTO DE PATRIMONIO HISTÓRICO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD DE JAÉN

IMAGEN DE CUBIERTAS: Filippo Gagliardi y Filippo Lauri, *Carrusel nocturno en el Palazzo Barberini en honor de Cristina de Suecia, 1656-1659* (Museo di Roma)

DISEÑO DE CUBIERTAS Y MAQUETACIÓN: Rubén López Conde

© COPYRIGHT

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

IMPRESIÓN: Mayor Print Industrias Gráficas, S. L.

Avda. Málaga Oloroso, 34

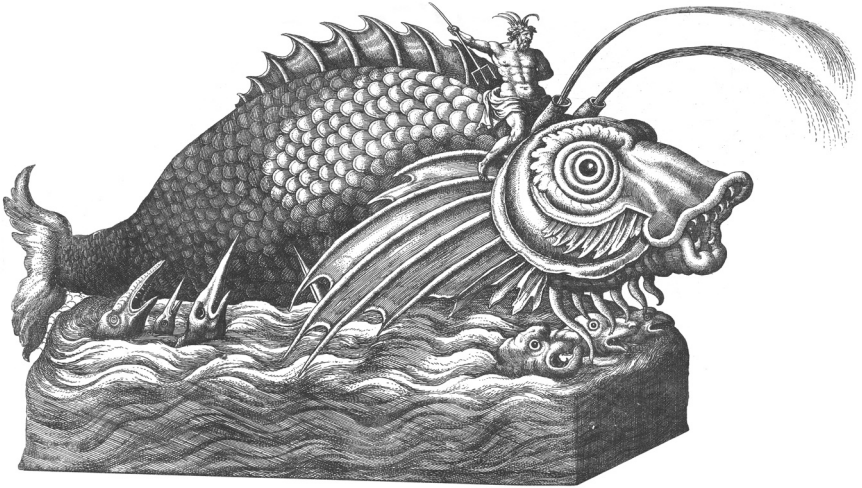
29014 - Málaga



ÍNDICE

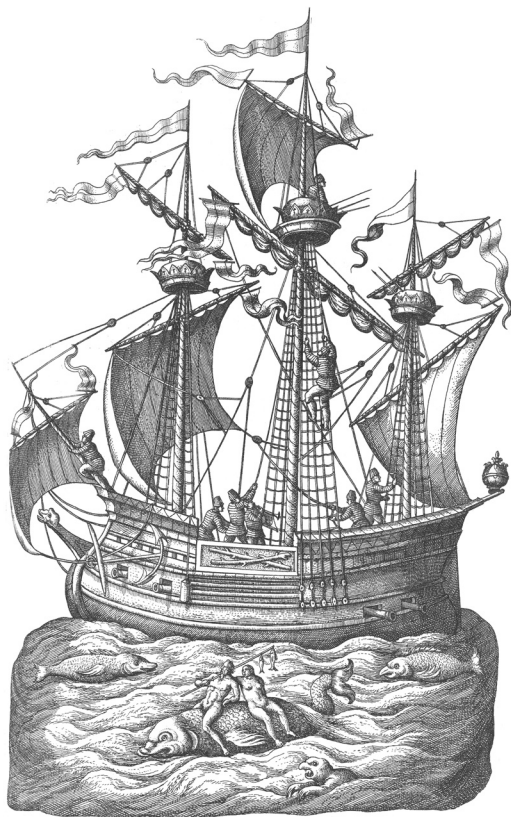
INTRODUCCIÓN	13
ESCENARIOS DE PODER EN LA EDAD MODERNA.....	29
SECCIÓN I: EL ESCENARIO RELIGIOSO.....	31
ARTÍCULO I.....	33
ARTÍCULO II.....	109
SECCIÓN II: EL ESCENARIO CORTESANO.....	157
ARTÍCULO III.....	159
ARTÍCULO IV.....	215
ARTÍCULO V.....	251
CONCLUSIONES.....	301

A mi querida madre



*El espectáculo no es un conjunto de imágenes,
sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes*

GUY DEBORD



INTRODUCCIÓN



El libro —o la tesis— que aquí se presenta es fruto de las investigaciones que hemos venido desarrollando en los últimos años (centradas en las relaciones entre arte y poder en la Edad Moderna, con especial atención al período que dio en llamarse Barroco) y lo conforma una selección de nuestros trabajos. No todos los trabajos aquí incluidos han sido ya publicados —tan solo el número que es necesario para la presentación de esta tesis—; de los restantes, uno aguarda su inminente publicación en la revista *Goya*; el otro todavía se halla en proceso de evaluación por los revisores de la respetada *Ricerche di Storia dell'Arte*. Con todo, sus resultados son conocidos a algunos reputados investigadores, y han sido objeto de interés y atención en la reciente exposición *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales* (Madrid-Roma, 2016-2017)¹. Por lo demás, ni son los únicos trabajos que hemos publicado sobre el particular, ni los únicos que esperan su próxima publicación (casi paralelamente al depósito y defensa de esta tesis, la revista *De Arte* publicará un largo artículo en el que damos a conocer 70 documentos inéditos sobre el tráfico de obras de arte en la España del siglo XVII; documentos que atañen a los sitios y palacios del rey, al coleccionismo cortesano y al *trasegar* de obras de arte pertenecientes a figuras principales del tiempo).

Dado que todos los trabajos parten de unos mismos presupuestos o, por mejor decir, de una misma concepción y comprensión del arte, y son el resultado de unas mismas investigaciones, nuestro deseo hubiese sido presentarlos, tras su adecuada ordenación, en volumen único. Desgraciadamente, no ha podido ser. Sin querer entrar en una hostil valoración del sistema que rige y condena las actuales investigaciones humanísticas (y

¹ Nos referimos al artículo titulado “Las relaciones artísticas entre el príncipe Ludovisi y la monarquía española. Nuevos datos y evidencias”. Una exposición en la que también ha sido objeto de atención otro de los trabajos aquí presentados: “A propósito del Crucificado de Bernini en El Escorial: el Crucifijo de cartapesta del cardenal Sforza Pallavicino”, publicado por *Archivo Español de Arte* en 2011. Como tales, aparecen recogidos en el apéndice bibliográfico del catálogo de la muestra.

por ende, a sus *productores*), el actual colapso de las publicaciones científicas de la disciplina (amén de su cortedad y desconsiderada categorización) conlleva un largo e indeseable retraso en la valoración y publicación de cualesquiera trabajos; y las normas de edición de las revistas que les habrán de dar acogida prohíben expresamente la previa publicación, total o parcial, de sus contenidos; exigencia que hacen extensible, pese a su restringido alcance, a las propias tesis doctorales.

Por lo que a los miembros del tribunal que juzga este tesis atañe (o cualquier eventual lector), nada nos hubiese complacido más que presentar en esta sede los resultados de nuestras más recientes investigaciones (recogidos en tres nuevos artículos; y que, a buen seguro, habrán de comportar alguno más... si nos es dado seguir, claro está, en este competitivo mundo), centradas en la fascinante figura de Luis Guillén de Moncada, VII duque de Montalto, sus colecciones y empresas artísticas: los documentos que ahora manejamos y, en su caso, daremos a conocer —de indudable riqueza— aluden a obras de Jusepe de Ribera (caso del *San Francisco en la Porciúncula* del palacio de El Pardo); a las dos glorias de Pietro Novelli conservadas en la Academia de San Fernando; a la llegada a nuestro país del escultor Giovanni Battista Morelli; al vasto programa ideado por el duque de Montalto para celebrar sus glorias familiares (para el que recurrió a grabadores, pintores, escultores y maestros tapiceros); e incluso a un largo y no por menos espectacular ciclo pictórico consagrado a la figura de santa Teresa y del que tomaron parte artistas españoles, flamencos e italianos (entre otros, Giordano, Vaccaro, Brandi, Ferri, Garzi o los Gimignani); y como decimos, son solo algunos de los datos que poseemos y prevemos publicar.

Insatisfecho pues nuestro primer deseo (que hubiese trazado un itinerario más amplio, mejor ajustado y cabal), esta exposición habrá de limitarse a un número inferior de trabajos (en cualquier caso, suficientes), que ordenaremos por razón de su contenido en dos secciones diferenciadas. Pero vayamos parte por parte.

El libro que el lector tiene ahora entre sus manos versa, como ya avanzábamos, sobre las relaciones entre arte y poder. Es, por tanto, un

estudio sobre el poder, sobre los mecanismos empleados por las clases dominantes para evidenciar o reforzar sus posiciones de poder; o, más ajustadamente, sobre el papel desempeñado por las artes en la concreción y mantenimiento de esa situación de privilegio.

Se circunscribe a un espacio y un tiempo determinados: la sociedad cortesana española y el Barroco; no obstante, sus fronteras son flexibles y sus coordenadas se amplían de un modo natural, ya sea por contraste o referenciación, a cualesquiera otras élites (áulicas o religiosas) y a la entera Edad Moderna (e incluso más allá).

Nuestras investigaciones se dirigen pues a la cúspide del poder absoluto. Y para ello partimos de dos premisas fundamentales e interrelacionadas, a saber:

A) Durante la Edad Moderna (pero no solo durante la misma), el arte y sus formas fueron un instrumento al servicio de los grupos de poder. Un instrumento para el adoctrinamiento, para la recta transmisión de una ortodoxia, para la difusión de un mensaje sociopolítico, para la afirmación de un sistema sólido e incontrovertible de valores; un instrumento de poder empleado de manera voluntaria y consciente por las clases dirigentes para su propia celebración, legitimación y propaganda. Un arte presto a la manipulación, prisionero o esclavo de las estructuras de poder. O en las compendiosas palabras de Hauser²:

“[El arte] es, en un principio, un instrumento de la magia, un medio para asegurar la subsistencia de las primitivas hordas de cazadores. Más adelante se convierte en un instrumento del culto animista, destinado a influir en los buenos y malos espíritus en interés de la comunidad. Lentamente se transforma en un medio de glorificación de los dioses omnipotentes y de sus representantes en la tierra: en imágenes de los dioses y de los reyes, en himnos y panegíricos. Finalmente, y como propaganda más o menos descubierta, se pone al servicio de los intereses de una liga, de una camarilla, de

² HAUSER, A. (1961): “Objetivos y límites de la sociología del Arte”. En: *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid, pp. 13-33 (la cita en pp. 17-18).

un partido político o de una determinada clase social [...] El artista que es mantenido por este estrato social y que pende de él con todas sus esperanzas y perspectivas, se convierte involuntaria e inconscientemente en portavoz de sus patronos y mecenas. El valor propagandístico de las creaciones culturales y, muy especialmente, de las artísticas se descubrió y ha sido plenamente utilizado desde épocas tempranas en la historia de la humanidad...”.

B) Durante la Edad Moderna (pero no solo durante la misma), el arte fue recta expresión del poder, manifestación exterior y visible de la liberalidad y la magnificencia de sus comitentes; una ostentación, una impúdica exhibición elevada a la categoría de imperativo sociopolítico para las clases dirigentes. O en las palabras de un conocido escritor político de la época³:

“Lo precioso y brillante en el arreo de la persona [del rey] causa admiración y respeto, porque el pueblo se deja llevar de lo exterior [...] Lo suntuoso de los palacios y su adorno, la nobleza y lucimiento de la familia [...] o el lustre y grandeza de la corte, y las demás ostentaciones públicas acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad”.

O nuevamente, en las más compendiosas de Hauser⁴: “[El arte es] expresión del poder y del ocio ostentativo”.

Dos axiomas que ningún investigador dudaría hoy en admitir y que, sin embargo, para quien los elevó a tal categoría hace más de 50 años, Arnold Hauser⁵, eran fundamento para una comprensión del arte y de su particular historia radicalmente novedosa, que entonces ganaba para sí el sobrenombre y la responsabilidad de lo *social*. Pese al tiempo y a otros

³ SAAVEDRA FAJARDO. D. (1666): *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas...* Madrid, pp. 294-295, Empresa XXXI. El texto ha sido adaptado a la ortografía actual.

⁴ *Op. cit.*, p. 18.

⁵ Aun cuando no fuera el primero en formularlos.

modernos acercamientos al hecho artístico (más apropiados a la realidad del momento), aquellos principios y el hacer extendido de esta pujante *sociología* –confrontada en su análisis a la superestructura social– aún no han perdido vigencia. Antes al contrario, no hay estudio que se precie –al menos, en lo que atañe a nuestro período de investigación– que no tienda a su multidisciplinariedad y no abunde en el complejo entramado social que generó una obra de arte (en detrimento de una personal, anacrónica y *aislacionista* valoración formal o estética del objeto artístico). Son parte pues del legado de nuestra disciplina, y tan apropiado punto de partida y observación como cualquier otro de flamante cuño (sea como fuere, no pretendemos eludir las preocupaciones y debates de nuestro tiempo, que en todo caso nos parecen integrables en la acepción *social* de este ejercicio historiográfico); una plataforma privilegiada desde la que asomarnos al examen y discusión de aquel arte que se *consumió* en torno a las cortes habsbúrgica o borbónica (o a cualesquiera otros círculos de poder).

Son aquellos principios los que rigen nuestra comprensión del hecho artístico; y la visión *pluriperspectívica* de la moderna historia social del arte, la que hemos pretendido para nuestro análisis e indagaciones⁶.

Como es natural, los artículos que hoy presentamos a la valoración de este tribunal no surgieron de la nada. Parten de un largo y minucioso trabajo anterior consagrado al análisis del multiforme hecho lúdico en la España del Antiguo Régimen; un estudio que sentó las bases de todas nuestras ulteriores indagaciones (y de tres de los artículos aquí reunidos),

⁶ Y de acuerdo con Maurizio Fagiolo, la única apropiada al estudio del fenómeno festivo, objeto primero de nuestro análisis: “Un studio corretto dovrà oggi tener presente una vasta casistica che va dalla personalità del committente al programma (di un letterato o direttamente del signore), dall’artista che si cala nel ruolo del ministro dell’immagine agli artigiani che mobilitano tutte le tecniche, dai luoghi (investendo la memoria della scenografia e la realtà della città) ai tempi della manifestazione effimera, fino al pubblico. Non devono essere trascurati apparati come la tavola imbandita e il costume di gala, la trasformazione a vista ottenuta per mezzo di *macchine* e la costruzione di simboli programmata da letterati e cortigiani [...] In questa dimensione storico-social non è da trascurare l’aspetto economico della festa...”. FAGIOLO DELL’ARCO, M. (1997): *La festa barocca*. Roma, pp. 14-15.

y cuyos resultados fueron recogidos en el correspondiente Trabajo de Investigación Tutelada (que llevó por título: *Escenografía de la representación del poder en la Edad Moderna. Fiesta y cultura visual en el Barroco*, calificado con sobresaliente, y que mereció los elogios del tribunal que entonces lo juzgó). Un trabajo que tuvo además por perfecto complemento un *viaje de estudios* (nuestro pequeño *Grand Tour*) al magno escenario de los triunfos imperiales y los grandes fastos del Barroco, la Ciudad Eterna, Roma. Huelga decir que el contacto directo con aquella realidad escenográficamente construida, con aquel *gran teatro del mundo* —como la definió el poeta y diplomático modenés Fulvio Testi— habría de reportarnos una valiosa e inolvidable lección (y marcar con huella indeleble nuestro espíritu).

Fue pues la fiesta barroca, tan rica en matices como presta a la manipulación, el objeto primero de nuestra atención y análisis; una fiesta que, alentada por los poderes político y religioso y asistida con magistral eficacia por unas artes instrumentalizadas y sustancialmente serviles, encontró adecuado fundamento en la ostentación y propaganda de sus promotores, en la impúdica exhibición del poder y la riqueza de sus más egregios participantes —palabras con las que Hauser y otros muchos hubieran convenido—.

Aquel primer análisis más o menos integral del universo celebrativo barroco trató de hacer suyos los siguientes objetivos (que habrían de convertirse en *leitmotiv* de todas nuestras investigaciones): “profundizar en el extraordinario aparataje escenográfico del que se sirvió, y de modo plenamente consciente —no nos llevemos a engaño— el poder; evidenciar su importancia primera en la conformación de una cultura; revelar sus más sutiles mecanismos y objetivos; promover una visión globalizada de este coreográfico conjunto, integrada ya (o restituida) en el discurso histórico y artístico”.

Y aunque no es nuestro propósito aburrir al lector con una larga y extemporánea exposición de aquel texto, de sus virtudes y defectos (aunque sean la base del presente), algunos párrafos extractados de su introducción pueden informar, al menos parcialmente, de sus fundamentos:

“Fue extraordinaria la rentabilidad que los grupos de poder obtuvieron de la instrumentalización de las artes, convertidas a la sazón en eficacísimas máquinas de persuasión al servicio del sistema ideológico imperante. La explotación dirigida de sus productos visuales, las imágenes (y no solamente pictóricas), facilitó, por la vía preferente del *contagio afectivo, sensible, extrarracional*, la propagación de nociones y valores sociopolíticos, la recta difusión de contenidos doctrinales, la incontrovertible adhesión a regímenes y gobernantes de cuestionable probidad, el sometimiento atribulado a una prelatura cómplice de las estructuras de poder. Su inagotable capacidad para mover los ánimos y voluntades, su acreditada disposición a la manipulación, ayudó a modelar figuras de grandilocuente prestancia y dignidad, acomodadas, no sin habilidad, a los discursos transmitidos; a engendrar contextos de ilusoria idealidad o engañosa inexorabilidad, disfrazando adecuadamente la realidad a los ojos de fieles y súbditos, de devotos reformistas y potencias extranjeras”.

[...]

“Y es en este punto que opera el suntuoso aparato dispuesto por las artes: súbditos intimidados por la ilimitada magnitud y supremo poder de SU MONARCA, admirados de la riqueza, refinamiento (*buen gusto*, diríamos hoy) y sabia ciencia de SU REY, de la liberalidad y magnificencia de SUS GOBERNANTES (siendo así que incluso en épocas de carestía son capaces de proporcionar a su quebrantado pueblo jornadas de asueto y júbilo, de prodigar placer y diversión, o de activar la extraordinaria maquinaria requerida por estos suntuosos festejos). Un pueblo que, de un modo inconsciente (y es precisamente esta la mayor virtud de la maquinaria lúdico-dirigista del gobierno absoluto, puesto que con gran astucia se dirige a espacios suprarracionales, sensitivos, emotivos), engendra sentimientos de deslumbrada admiración, de sobrecogida devoción, de adhesión orgullosa e incondicional a la egregia figura de SU DIRIGENTE, ambicionando proteger el sistema y los valores en que este se integra (y de los que el pueblo cree participar), fundirse con sus iguales festejantes en la salvaguardia del régimen y de sus miembros; miembros a los que el imaginario colectivo, so-

bradamente contaminado del iterativo y manipulador discurso dominante, ha investido ya de las más elevadas virtudes y facultades. Un pueblo ebrio de gozosas sensaciones, abandonado a las más fatuas diversiones, confundido por el efímero espejismo del placer y la licencia transitorias, arteramente obsequiado, habilísimamente narcotizado, y así predispuesto a olvidar, a eximir de responsabilidad a sus disolutos dirigentes, a cargar calladamente con el pesado fardo de su misérrima existencia, habida por voluntad divina y jerarquía de nacimiento”.

Concluido el Trabajo de Investigación Tutelada y consideradas sus consecuciones, procedimos a reajustar los objetivos que habrían de guiar nuestras investigaciones en las últimas fases del doctorado; objetivos que fueron relacionados en el pertinente proyecto de tesis, y que podemos sintetizar en los que siguen: amén de insistir en la fiesta (aventajada plataforma para cualquier acercamiento al binomio arte-poder) y rellenar algunas de las lagunas previamente advertidas, nuestros estudios habrían de tomar “otras variadas sendas de futuro, aquellas que conduzcan a nuevos escenarios de representación del poder –la fiesta no se erige escenario único de sus opulentos modos–, a nuevas formas de exhibición de la grandeza”.

Y fue así que nos decidimos a transitar dos de sus más conocidas formulaciones (a su vez, autónomas e interdependientes): los palacios del rey (sin ignorar los condicionamientos impuestos a la arquitectura áulica por el ceremonial cortesano; a los que, en cierta medida, ya nos habíamos referido en un pretérito trabajo que llevó por título: “La escalera monumental en la Edad Moderna. Precisiones conceptuales. Usos ceremoniales y actitudes espirituales”)⁷; y sus colecciones y empresas artísticas.

La razón no podía ser otra: en tanto que expresiones –todas ellas– del poder, riqueza y liberalidad del monarca, constituyen un eficaz medio de afirmación de la majestad y autoridad reales, al tiempo que distinguido mecanismo de ostentación y recurso óptimo para la glori-

⁷ En: AA.VV. (2008): *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, s/p [edición electrónica].

ficación de la imagen del rey y la de su dinastía.

Los artículos aquí presentados son (o tratan de ser) la concreción de estos y otros objetivos menores (que procederemos a recapitular en un subsiguiente apartado).

Dado que competen a poderes distintos (aun con la dificultad que puede conllevar tal distinción en el Antiguo Régimen), de un lado, el religioso y de otro, el político, han sido ordenados en dos secciones diferenciadas, tituladas:

Sección I. El escenario religioso

Sección II. El escenario cortesano

Son parte de la primera sección los siguientes trabajos:

1) “*Templum sive theatrum*. Recursos escénicos y espacio sacro”, publicado en *Boletín de Arte*, 32-33 (2011-2012), pp. 363-385. ISSN: 0211-8483.

En sus páginas abordamos el fenómeno de la *teatralidad* –que vino a desbordar el específico campo de la representación para percutir en todas las parcelas de la cotidianidad e impregnar por entero la vida barroca–, y su meditado *desbordamiento* a los espacios sagrados. Constatamos la irradiación de elementos y técnicas teatrales y parateatrales al específico ámbito del templo.

2) “*Il Teatro delle Quarant’ore*. Escenarios de una fiesta italiana en España”, publicado en *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, 2011, pp. 689-713. ISBN: 978-84-694-3529-8.

Procedemos al examen *in extenso* de la festividad eucarística de las Cuarenta Horas en España; una devoción que, pese a verificar una larga difusión y emplear en su celebración de todos los medios y recursos de la maquinaria lúdica barroca (alcanzando grandes cotas de espectacularidad en Italia, don-

de contó con la participación de algunos de los más reputados artistas y escenógrafos del siglo XVII; entre otros, Giulio Parigi, Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi o Andrea del Pozzo), apenas ha recibido atención historiográfica en nuestro país.

Y son parte de la segunda, los siguientes:

3) “Escenarios de poder. La monarquía hispánica y la recepción de embajadas exóticas en el siglo XVII”, en prensa. Aprobado para su publicación en *Goya. Revista de Arte*. ISSN: 0017-2715.

Adentrándonos ya en el teatro de la corte, damos a conocer el espectacular marco escenográfico prevenido para la recepción y audiencia de un singular conjunto de embajadas arribadas a Madrid durante el siglo XVII, a saber: las de Moscovia, la Puerta Sublime, Argel, Mequinez, Persia, Japón o el reino africano de Arda; su singularidad se cifra en el excepcional régimen de atenciones con que la munificente Corona española resolvió prodigarles (salvedad puntualmente recogida en las *Etiquetas* de 1717).

4) “A propósito del Crucificado de Bernini en El Escorial: el Crucifijo de cartapesta del cardenal Sforza Pallavicino”, publicado en *Archivo Español de Arte*, 335 (2011), pp. 211-226. ISSN: 0004-0028.

Tratamos de resolver el rompecabezas en que se había convertido una cita de Baldinucci a propósito del *Crucificado* de bronce obrado por Bernini para El Escorial. Al decir del biógrafo, el Caballero habría conservado para sí un segundo crucifijo de hechura *similar* al realizado para la *majestad del rey de España*; un crucifijo del que al presente nada se sabía –al punto de que algunos estudiosos habían terminado por desconfiar de la veracidad de la cita–, y con el que no cabía más que especular. La documentación que damos a conocer no solo confirma la información transmitida por Baldinucci, sino que refiere además los primeros pasos y propietarios de aquel segundo ejemplar, que lejos de ser bronceo (particular no implícito en la cita del escritor), fue elaborado en *cartapesta* (un material habitual del arte

efímero) y posteriormente policromado (convertido así en una *rara avis* en la producción del artista napolitano).

5) “Las relaciones artísticas entre el príncipe Ludovisi y la monarquía española. Nuevos datos y evidencias”, en proceso de revisión en *Ricerche di Storia dell’Arte*. ISSN: 0392-7202.

Damos a conocer un nuevo envío de pinturas a la corte española por cuenta del príncipe Ludovisi; un envío que nos ha obligado a reconsiderar el entero conjunto de sus relaciones con la monarquía (discernir qué piezas entregó y cuándo lo hicieron; examen que nos ha traído alguna feliz sorpresa, caso del brevísimo tránsito por España de una conocida obra de *Rafael* –paso no constatado por nuestra historiografía–; y que nos ha permitido trazar la historia inmediata de un lujoso presente que Ludovisi proyectaba hacer llegar al rey: su retrato ecuestre por obra de Bernini); y que está asimismo en relación con la *cuasinovelesca* llegada a la corte de los bufetes de pórvido que amueblaron el Salón de los Espejos del Alcázar y los doce bustos de emperadores también de pórvido que probablemente adornarían la Galería del Mediodía del citado palacio, episodio que relatamos en pormenor.

FORMATO

Respecto del formato de los trabajos, se han mantenido los variados modos de citación de las publicaciones que les dieron acogida (a fin de evitar cualquier perversión de su tenor o esencia). No obstante, siguiendo el sistema de referenciación empleado por *Archivo Español de Arte*, hemos procedido a incorporar, en todos y cada uno de los artículos, un apéndice con el pertinente listado bibliográfico. Por lo demás, no hemos alterado ni la forma ni el contenido de los trabajos (pese a que partían de investigaciones mucho más amplias, que se vieron cercenadas por las rigurosas limitaciones a la extensión impuestas por la moderna ciencia). Hemos corregido, eso sí, las pocas erratas detectadas y actualizado la ortografía de los textos de acuerdo con la normativa de 2010. Para favorecer la lectura del primero de los artículos, que por problemas

de extensión se vio privado de las imágenes que lo habían de ilustrar, hemos procedido a añadir, asimismo en apéndice, un repertorio suficiente de las mismas (y para evitar corromper su lectura original, introducido en los marginales las correspondientes llamadas a las figuras).

RECAPITULACIÓN DE OBJETIVOS

¶ Examen riguroso e integral de la fiesta, en tanto que principal escenario del *teatro de la grandeza* de los círculos de poder; un examen que necesariamente adoptará una óptica pluridimensional, que emprenderá una lectura cabal y conjunta de sus poliédricas expresiones y que moverá, por razón de la propia inercia de las investigaciones (y la falaz envoltura del período), a otras escondidas consideraciones.

A este fin habremos de:

¶ Fijar el marco de las investigaciones hasta el presente realizadas; unas investigaciones que, por lo general –y pese a algunas notabilísimas excepciones–, proporcionan una visión fragmentaria del hecho lúdico (circunscritas a determinados elementos, eventos, localizaciones o estrechos períodos).

¶ Ordenar sus múltiples elementos e implicaciones.

¶ Proceder a su necesario examen globalizador, adoptando a este fin una óptica moderna, desprejuiciada y pluridisciplinar (conforme, por todo lo demás, al carácter multiforme del hecho lúdico).

¶ Evaluar qué aspectos han pasado desapercibidos a la investigación. Analizar, contextualizar y superar los prejuicios arrastrados por la historiografía. Rellenar algunas de sus lagunas. Abrir nuevas sendas a la investigación.

¶ Revelar los sutiles mecanismos que operan en la práctica festiva. Examinarla y comprenderla como práctica de poder (esto es, como un instrumento adecuado a la propagación de nociones y valores sociopolíticos o a la recta difusión de contenidos doctrinales).

¶ Poner en valor el papel desempeñado por los ingenieros-esce-

nógrafos (producto netamente barroco) en la definición y desarrollo de la cultura visual del período.

A la búsqueda de nuevos escenarios de representación del poder (a sabiendas de que la fiesta no se erige escenario único de sus opulentos modos), desplazaremos nuestra atención hacia otras formas de exhibición de la grandeza: desde algunas de sus más conocidas formulaciones (sea el caso de los palacios del rey y sus colecciones y empresas artísticas), hasta otros mecanismos más sutiles o menos explícitos de ostentación (viniendo así a coincidir con el conocido gusto barroco por la apariencia y la ocultación). Todo, a fin de desentrañar los instrumentos empleados por los grupos dominantes para evidenciar o reforzar sus posiciones de poder; pero también penetrar por entre los conflictos de las facciones que lo representaron (mecanismos que atañen, entre otros elementos dispares, a ciertos refinamientos formales y espaciales de la arquitectura, a la espinosa cuestión de las precedencias protocolarias, a la práctica del presente diplomático, a la orgullosa emulación inter pares, etc.).

Pretendemos pues profundizar en el extraordinario aparataje escenográfico del que se sirvió –y de modo plenamente consciente, no nos llevemos a engaño– el poder; evidenciar su importancia primera en la conformación de una cultura; revelar sus más sutiles mecanismos y objetivos; promover una visión globalizada de este coreográfico conjunto, integrada ya (o restituida) en el discurso histórico y artístico.

METODOLOGÍA

El obligado punto de partida será la bibliografía especializada, que no solo nos proporcionará una visión general del hecho histórico, sino que también nos permitirá conocer el estado actual de las investigaciones, consignar algunas de sus lagunas y abrir nuevas vías a la investigación. Superado este obligado punto de arranque, se procederá al manejo y cotejo de las fuentes documentales coetáneas, extraídas de bibliotecas, archivos y repositorios documentales (información administrativa, relaciones de eventos, crónicas generales de sucesos, avisos, gacetas, memoriales de ar-

bitristas, espejos de príncipes, libros de etiqueta cortesana, literatura emblemática, tratadística artística, así como cualesquiera otros testimonios contemporáneos sea cual fuere su procedencia), lo que permitirá avalar o desechar hipótesis y promover nuevas valoraciones. Se prestará especial atención a las fuentes gráficas (grabados contenidos en relaciones de eventos; jeroglíficos y emblemas; plantas ceremoniales; pinturas de alto valor documental; y cualesquiera otros testimonios visuales, de indistinta procedencia, que puedan servir a la mejor comprensión del hecho examinado). Toda esta actividad se desarrollará paralela al examen *in situ* de las obras y los artefactos conservados (y a los que se dirija nuestra investigación); y al rastreo y análisis de materiales procedentes de otras disciplinas (que habrán de proporcionarnos una visión mas completa y definida del hecho investigado). Extraído este vasto volumen de información, procederemos a su ordenación, serena reflexión y debate (siempre con el apoyo de nuestro tutor y confrontada nuestra particular visión con otros especialistas en la materia). Finalmente, acometeremos la redacción de los artículos y trabajos que habrán de conformar la presente tesis.

ESCENARIOS DE PODER EN LA EDAD MODERNA

SECCIÓN I
EL ESCENARIO RELIGIOSO

TEMPLUM SIVE THEATRUM.
RECURSOS ESCÉNICOS Y ESPACIO SACRO

TEMPLUM SIVE THEATRUM.
STAGE RESOURCES AND SACRED SPACE

BOLETÍN DE ARTE, N.º. 32-33, 2011-2012, PP. 363-385

ISSN: 0211-8483

RESUMEN: Algunos reputados estudiosos han advertido del abuso que supone emplear indistintamente los términos *barroco* y *escenografía*. Sin embargo, con ser cierta esta observación, el teatro y sus modos llegaron a desbordar el específico espacio de la representación para percutir en otras parcelas de la cotidianidad y las artes del período, encontrando en el recinto sagrado un campo particularmente fértil para el cultivo de su falaz semilla.

PALABRAS CLAVE: teatro, templo, escenografía, tramoya, perspectiva, ingeniero, Cosimo Lotti, autómata, retablo, tabernáculo, monumento, Cuarenta Horas.

ABSTRACT: Some renowned scholars have warned against the abusive use of the terms *Baroque* and *Scenography* as synonyms. However, although this is a correct observation, Theatre and its ways exceeded their specific borders to have significant effects on other areas of everyday life and Art in that period, finding in the sacred places a fertile ground to cultivate its treacherous seed.

KEY WORDS: theatre, temple, scenography, stage machinery, perspective, engineer, Cosimo Lotti, automaton, altarpiece, tabernacle, monument, Forty Hours.



Gracias a Dios se acabaron estas tramoyas teatrales en los templos, que tantos perjuicios causaron a los buenos retablos, al gusto y adelantamiento de la arquitectura y al decoro de los mismos templos (Ceán Bermúdez)¹.

PROEMIO

La naturaleza teatral del complejo universo barroco fue tempranamente advertida por pensadores e investigadores. Muchos fueron los que penetraron (y aún en la actualidad siguen haciéndolo) por entre sus complejas formas e implicaciones, anotando no solo la pluralidad de manifestaciones que habían exhibido su falaz envoltura, sino también el carácter instrumental que su explotación dirigida había llegado a suponer.

En nuestro país, fue el profesor Emilio Orozco² quien más decididamente insistió en el meditado *desbordamiento* que de lo teatral había sufrido la entera vida barroca, consagrando buena parte de sus celebrados estudios a este singular y *epidémico* fenómeno y desglosando con lúcida perspicacia gran parte de sus heterogéneas expresiones. Entre otras parcelas así afectadas se refirió a la *dramatización* de la función religiosa, reconociendo la artificiosa práctica de oficiantes y predicadores; práctica paradójicamente desplegada en uno de sus más primitivos espacios escénicos, el templo, ahora impregnado de un renovado *mimetismo dramático* y servido con hiperbólica escenotecnia³. Una *teatralización* a la que acudieron en fructífera simbiosis la más

¹ CEÁN BEMUDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. 3, Madrid, 1800, p. 82.

² *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969; y «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), pp. 171-188.

³ De hecho, es posible encontrar dispositivos escenográficos –aun en sus formas más elementales– ya en época tardomedieval: autómatas, imágenes articuladas o ciertos mecanismos de tramoya aérea.

moderna práctica artística y los preceptos emanados de Trento (sobre el principal sustento del valor pedagógico atribuido a las imágenes, con evidentes repercusiones en la conformación y desarrollo de la cultura visual del período, y mediante el reforzamiento del culto a la Eucaristía y los Santos, hecho que afectará no solo a las prácticas celebrativas de la época, punto de confluencia de las tres variables de nuestra ecuación: lo sagrado, lo artístico y lo teatral, sino también al surgimiento y desarrollo de una complicada *maquinaria* arquitectónica, vinculada a estas nuevas formas sublimadas del culto y que condensará la mayor parte de los efectos escénicos del espacio sacro, a saber: altares, retablos y tabernáculos), deviniendo así un conjunto elocuente de altos valores escenográficos. Huelga decir que esta mixtura encontró un poderoso aglutinador en el extraordinario desarrollo de los multiformes hechos teatral y festivo.

En este sentido, la vasta senda abierta por el profesor Orozco ha sido continuada, no sin retrocesos, por otros muchos estudiosos del teatro y las artes del período. Y es aquí que conviene aludir a las aportaciones realizadas por dos reputados investigadores de ambas esferas del conocimiento: los profesores Díez Borque⁴ y Rodríguez G. de Ceballos⁵.

El primero, avisado del reduccionismo que suponía para el conocimiento de la bullente y compleja realidad teatral del Siglo de Oro un estudio exclusivista de los géneros mayores, un acercamiento purista al análisis del *espectáculo teatral*, «la preocupación por la letra [...] más que por la realidad escénica», señaló la necesidad de hacer extensivo su examen a nuevas (por cuanto apenas exploradas) *órbitas de teatralidad*; estas, *concéntricas y decrecientes* en intensidad teatral, abarcarían una miríada de ámbitos, géneros y representaciones, ocupando no pocas de sus categorías ciertas dramatizaciones y liturgias habidas en iglesias

⁴ «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del siglo XVII», *Critición*, 42 (1998), pp. 103-124.

⁵ «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», en DE LA GRANJA, A. *et alii* (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 137-154.

y conventos (más o menos alejadas del núcleo de intensidad plena, ocupado por los *géneros canónicos*), servidas en su praxis de formas y recursos enteramente teatrales.

Desde la historiografía del arte, ha sido el académico Rodríguez G. de Ceballos el que parece haber mostrado una mayor inclinación por el estudio de estas parcelas de intercomunicación entre sendas realidades (teatral y artística, pero también religiosa), escudriñando bien los complejos mecanismos de escenificación del teatro cortesano aurisecular, bien la específica personalidad artística de sus todavía mal conocidos creadores, los ingenieros-escenógrafos, bien la concreta irradiación de sus técnicas al específico ámbito de los templos. En la materia que aquí nos concierne, la presencia de dispositivos teatrales en los espacios sagrados, su análisis ha quedado centrado en las formidables *máquinas* retablisticas del Barroco español (sobre las que igualmente se han referido Martín González y Bonet Blanco)⁶, reparando sutilmente en la polarización de sus efectos escenográficos en torno a sagrarios, tabernáculos y manifestadores *eucarísticos* (que obedecerían a la mentada exaltación promovida desde Trento): la aplicación focalizada de efectos lumínicos, la inclusión de bastidores con perspectivas fingidas, el empleo de telones de boca o la instalación de complejos mecanismos de tramoya harían del recinto sagrado un espacio para la enajenación de los sentidos, ilusorio y sobrenatural, distanciado de la vulgar y cruel realidad cotidiana, concentrando el interés de la admirada feligresía en torno a los misterios de la religión y sirviendo con formidable eficacia a la vocación pedagógica afirmada en el Concilio.

Pero las relaciones entre los espacios sacro y escénico no acaban aquí: la singular presencia de autómatas y figuras articuladas, ora participando de ocasionales piezas escénicas, ora formando parte del aparato permanente de los templos (autómatas de reloj; Cristos articulados); el

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Avance de una tipología del retablo español», *Imafronte*, 3, 4 y 5 (1987), pp. 111-155; y «Sagrario y Manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte*, 12 (1998), pp. 25-50. BONET BLANCO, M. C., «El retablo barroco: escenografía e imagen», en CAMPOS, F. J. (ed.), *El Monasterio de El Escorial y la pintura*, El Escorial, R. C. U. María Cristina, 2001, pp. 623-642.

recurso continuado a la perspectiva y otros efectos ilusionísticos (que comparten artes plásticas y teatro); la fijación plástica de sólitos efectos escenográficos; la gestualidad y caracterización de las imágenes sagradas; la transmutación decorativa del espacio por razón de la introducción de un fastuoso aparataje efímero o la representación de piezas escénicas en los espacios de culto (con ocasión de conmemoraciones festivas; e incluso despojando de sus funciones primordiales a los espacios consagrados, caso de algunas de las ermitas del Buen Retiro); el apelo común a los sentidos (luces tamizadas, aromas, acompañamiento coral y musical); el mimetismo *bidireccional* de ciertos dispositivos arquitectónicos (arcos de embocadura, púlpitos, palcos, tribunas y galerías; a este respecto, conviene llamar igualmente la atención –invirtiendo los términos de nuestra ecuación– sobre la efectiva contaminación formal y terminológica que experimentaron las primeras tentativas humanistas de reconstrucción del teatro y la escena clásicos o el sorprendente proyecto leonardesco del *Teatro per Udire Messa*); o, en definitiva –y como bien advirtió el profesor Orozco–, la organización del espacio del templo *con sentido plenamente teatral*. Obviamente, sería pura heroicidad desgranar tan complejas cuestiones dentro de las estrictas coordenadas que impone un artículo; razón por la que habré de limitar mi análisis a las escenografías, los mecanismos de tramoya y otros recursos espectaculares explotados en los recintos sagrados. No obstante, dejaré filtrar testimonios que avalen la interpretación de estos espacios desde la *perspectiva* de su positiva teatralización.

TEATRO Y TEMPLO

Antes de penetrar en el examen de las citadas relaciones, conviene establecer una primera matización que afecta a tres de las variables aquí consideradas: teatro, fiesta y liturgia. El presente análisis se circunscribe con exclusividad a los *espacios religiosos*, atañe a formas y recursos esencialmente *teatrales* y no pocas veces se asienta en el apretado *calendario festivo barroco*; circunstancia ésta que puede suscitar el recelo de los espíritus más rigoristas. Es cierto que –como pertinentemente ha sido

señalado— *teatro*, *fiesta* [y también *liturgia*, podemos añadir] poseen en el Barroco características bien definidas, que permiten, quizá por vez primera, la distinción neta de sus espacios privativos: *corral*, *calle* y *templo*. Pero no menos cierto —como ha apuntado Díez Borque—, que existen «puntos de encuentro, lugares de convergencia», que conducen a *espacios de indefinición*, que sugieren *una permeabilidad de fronteras*. Siguiendo a este reputado investigador, *más allá de las diferencias, existen coincidencias importantes entre sus componentes y modos de realización*⁷. Y es aquí, en estas zonas de indefinición, en estos espacios de convergencia, que se sobrepone el presente trabajo. Su objetivo no es indagar por entre el complejo entramado conceptual de la representación teatral, ni responder a obsesivas e irresolubles cuestiones de preeminencia (más fructífero resulta pensar en una plural y simbiótica cultura visual)⁸, sino ratificar la absoluta validez de estas y análogas afirmaciones, demostrar, aun sabiendo que no es axiomática la ecuación *Barroco* igual a *Escenografía*⁹, que la *teatralidad* fue un fenómeno global, un hecho multiforme que desbordó el espacio específico de la representación para percutir en las parcelas más diversas de la cotidianidad, convertido así en un aspecto definitorio del período.

Acometiendo ya el análisis específico, y a modo de premisa, conviene recordar que la introducción efectiva de mecanismos escenotécnicos en los espacios del templo no principia en el Barroco. Ya desde finales

⁷ DÍEZ BORQUE, J. M., «Relaciones de Teatro y Fiesta en el Barroco español», en DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), *Teatro y Fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 18-20.

⁸ Las interacciones entre disciplinas artísticas, entre manifestaciones culturales son múltiples, y las fronteras de la creación, afortunadamente permeables (en consonancia con la riqueza que presupone el acto creativo). En este orden, parece ilógico pensar en la rotunda autonomía visual y técnica de las disciplinas respecto de sus propios productos (lo que por otro lado puede sugerir pobreza), y evidente suponer aportes de muy diversas extracciones; una permeabilidad que se juzga tanto más evidente cuanto más se profundiza en la biografía de los principales responsables de los aparatos escénicos barrocos, los *ingenieros-escenógrafos*, con capacidades y desempeños que superan largamente la sola representación teatral.

⁹ RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, A., *Op. cit.*, p. 137.

del Medioevo puede verificarse una continuada presencia de estos dispositivos en los recintos sagrados; presencia generalmente vinculada a ciertos *fenómenos espectaculares*¹⁰ habidos con ocasión de las principales festividades del calendario litúrgico. En este sentido, nubes o *aracelis* (artefacto que permite el desplazamiento vertical de personajes celestiales, dispuestos sobre trapecios y parapetados tras nubes fingidas) o más complejas *mandorlas* (algunas provistas de iluminación perimetral), pueblan el espacio aéreo de los templos, sirviendo a una escenografía que abunda en el carácter sobrenatural de los personajes y que en esencia viene a coincidir con la empleada para los más fastuosos festejos cívicos¹¹. Estas escenografías se completan con la decoración, permanente o efímera, de bóvedas celestes y con otros artificios de indudable efectismo, caso de las aperturas practicadas en cubiertas para el vertido de pétalos y oropelos o para la liberación de animales (generalmente palomas¹²; y algunas, me-

¹⁰ Teatrales, parateatrales o paralitúrgicos. No es mi objetivo ni está entre mis capacidades discutir el grado de *teatralidad* de estos fenómenos. En cualquier caso, remito a la consideración sobre este particular del profesor QUIRANTE SANTACRUZ, L., «De *Les Torres del Serrans* a la *Seu* y viceversa: relaciones entre teatro religioso y entrada reales en la Valencia del siglo XV», en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 11, nota 1.

¹¹ Caso de las entradas reales y coronaciones. En este sentido, resulta elocuente el citado artículo de Luis Quirante; las ejemplares indagaciones en la fiesta pública de la profesora FERRER VALLS, T., «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el Siglo XV», en RODRÍGUEZ CUADROS, E. (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, 1994, pp. 145-169; «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en CANET VALLES, J. L. *et alii* (eds.), *Historias y Ficciones. Coloquio sobre literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 307-322; y «El espectáculo de la fe; manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135; o la siempre docta aportación del hispanista VAREY, J. E., «Cosmovisión y niveles de acción», en CANET VALLÉS, J. L. (ed.), *Teatro y Prácticas Escénicas*, Vol. II, Londres, Tamesis, 1986, pp. 50-65.

¹² Resulta ilustrativa la disposición contenida en las Constituciones Sinodales de Plasencia de 1534: «*Que el día del Espíritu Santo el sacerdote eche paloma y no otra ave, Porque [...] en lugar de echar paloma, el sacerdote echa pollos [...] Y después de echada por el sacerdote, permitimos que se echen otras aves, las que quisieren, por la solemnidad de la fiesta*». Cit. en

cánicas¹³), o incluso con el uso ocasional de artefactos pirotécnicos. Del empleo temprano de estos artificios espectaculares en el interior de los templos dan cumplida cuenta el *Misteri d'Elx*¹⁴ o las sacras representaciones italianas (conocidos resultan los *ingenios* diseñados por Brunelleschi). No es de extrañar pues, habida cuenta de la difusión de estas tramoyas y la vitalidad de las celebraciones cívicas y religiosas, el surgimiento de toda una suerte de artífices especializados, embrión de los afamados ingenieros-escenógrafos del Barroco: *machinayres* en la Corona de Aragón, *mâîtres des secrets* o *feinteurs* en Francia e *ingegneri* en Italia¹⁵.

[Fig. 1-3]

Pese a las repetidas tentativas de las autoridades eclesiásticas por desterrar del ámbito del templo ciertos hábitos estimados *indecorosos*¹⁶ (tocantes a las citadas actividades), muchas de estas celebraciones y su maquinaria perviven en la Edad Moderna, las más de las veces arropadas bajo el manto de la festividad y/o la devoción popular.

Un ejemplo elocuente de esta pervivencia –y se cuentan por cientos– lo constituye el dispositivo prevenido en la iliturgitana iglesia de San Eufrasio con ocasión de la traslación festiva de las reliquias de su patrón (1597). Llegado el cortejo al recinto –que durante la procesión había tenido la oportunidad de contemplar gran número de artefactos mecánicos¹⁷–:

«comenzó a bajarse una nube artificial que estaba pendiente de lo más alto del templo, y desplegándose poco a poco despidió de sí gran cantidad de

MENÉNDEZ PELÁEZ, J., «Teatro e Iglesia. Las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español», *Archivum*, 48-49 (1998-99), Oviedo, p. 298.

¹³ Como las que describe Varey para las celebraciones de Navidad y Pentecostés en Valencia. *Op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 52-55.

¹⁵ FERRER VALLS, T. (1992), *Op. cit.*, p. 318.

¹⁶ MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Op. cit.*

¹⁷ TERRONES ROBLES, A., *Vida, Martyrio, Traslación, y Milagros de san Eufrasio, Obispo, y Patrón de Andujar...*, Granada, 1657, fol. 256r. Ha sido corregida la ortografía a fin de facilitar la lectura.

confitura de toda suerte, y agua de flores, por buena orden, que parecía que llovía agua y granizo, y acabándose de abrir toda, descubrió un San Eufrasio de bulto cercado de Ángeles, vestido de Pontifical...».

Entre otras prácticas sobrevividas, e incluso vivificadas durante el Barroco, cabe primeramente referirse a las poliédricas funciones de Semana Santa; en especial, aquellas protagonizadas por *prodigiosas* figuras articuladas, que representan, no sin abundancia de *parafernalia escénica*, episodios de la Pasión y Muerte de Jesucristo: el Desenclavo, el Descendimiento y la Deposition. Entre sus más conocidos *intérpretes* medievales¹⁸ pueden cifrarse el segoviano Cristo de los Gascones, el Santo Cristo de Burgos o las tallas articuladas de Palencia, Orense y Finisterre (no obstante la primacía de Cristo, participan también de estas ceremonias Dolorosas articuladas). Prácticas e imágenes que alcanzan extraordinaria resonancia durante el período —como así certifica el formidable número de celebraciones conocidas o las cuantiosas imágenes despachadas por los talleres imagineros¹⁹—, llegando solo a desaparecer bajo la férula de la Razón ilustrada²⁰.

[Fig. 4]

[Fig. 5]

¹⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., «El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos articulados», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70 (2003-2004), pp. 207-246. No serían las únicas figuras articuladas de ascendencia medieval que formarían parte de singulares montajes escenográficos, caso de la sevillana Virgen de los Reyes o del Santiago Apóstol que ordenaba a los caballeros en el Monasterio de las Huelgas. CORNEJO VEGA, F., «La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones», *Laboratorio de Arte*, 9 (1996), pp. 239-261; y ARACIL, A., *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 58.

¹⁹ Solo en la pequeña diócesis de Coria (Cáceres), y durante la primera mitad del siglo XVIII, se demandan más de medio centenar de estas imágenes articuladas: DOMÍNGUEZ MORENO, J. M., «La función del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)», *Revista de Folklore*, 77 (1987), pp. 147-153. Cfr. asimismo SÁNCHEZ DEL BARRIO, A., «El rito del Descendimiento en la Villa de Olmedo», *Revista de Folklore*, 127 (1991), pp. 23-26.

²⁰ Gran interés reviste el edicto de prohibición de las funciones del Descendimiento en la diócesis de Coria (Badajoz), dictado en 1788 por el obispo Diego Martín y Rodríguez. En este caso, a los frecuentes razonamientos ilustrados (falta de decoro y rechazo

Aunque solo brevemente, conviene detenerse en la espectacular – ilustrativa a nuestros fines– presentación del Cristo de Burgos²¹, habida en el cenobio de los Agustinos Ermitaños de la citada localidad²²:

«Se guardaba en una capilla del claustro [concebida para su exhibición y con capacidad para más de cien personas] iluminada por ocho candelabros y cuarenta y ocho lámparas [...] Para contemplar la imagen había que retirar dos de los tres cortinajes [que lo ocultaban], el primero con la imagen dibujada de Cristo [a la manera de los telones de boca, que incluían referencias iconográficas a la pieza que había de representarse], el segundo de seda roja y el tercero de gasa muy fina y transparente a través del cual se veía [...] Al mismo tiempo que se descorrían las cortinas sonaban las campanas y antes de que se viese la imagen se encendían todos los cirios...».

El empleo de cortinajes en el templo, con una función solemne o sorprendente, es práctica habitual ya en la Edad Media; pero solo en el Barroco alcanza sus más altas cotas de desarrollo. Un recurso reiterado de predicadores, que en el clímax de su discurso y con grave afectación dramática, descorren estos sencillos velos para dejar a la contemplación imágenes aleccionadoras, descriptivas o de fuerte impacto emocional. Uso que presenta claras concomitancias con la práctica teatral coetánea

de la superstición), se sobreponen argumentos de índole estética, fácilmente enlazables con la prologal cita de Ceán Bermúdez: «[...] a fuerza de artificios y Esterioridades, como son dar rezios golpes con el martillo para desenclavar el Cadáver del Sr. por la tramoia (así se debe llamar). Que se usa en algunos pueblos de subir y bajar con un cordel las manos de la Ymagn. de N^a S^a de la Soledad para limpiar los ojos y Recivir la corona [...] y otras imbenziones *ajenas a la seriedad con que se debe celebrar este tierno paso: que si las viese vn infiel ciertamente se burlaria de nuestro culto y religion*». Cit. en DOMÍNGUEZ MORENO, J. M., *Op. cit.*

²¹ Dotado de un truculento naturalismo, sin duda anticipador del Barroco, que debió cooperar en la verosimilitud de estas representaciones. Para una completa descripción de este y otros interesantes particulares, remito a MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., *Op. cit.*

²² *Ibidem.*, pp. 219-220.

(las conocidas *apariencias*). Como ha establecido Aparicio Maydeu, «para generar el vértigo de la fe, la oratoria sagrada acude a fórmulas dramáticas con las que el público del corral de comedias estaba familiarizado. Y la apariencia como golpe de efecto escénico final es una de ellas»²³. No deben extrañar pues los quejumbrosos versos del poeta recogidos por Josef de Alfay²⁴:

*¡Oh, sacro oficio! Ya profanado en todo,
es comedia el sermón, teatro el templo,
farsante el que predica, autor el diablo.*

Por otro lado, parece obvio el decidido efecto teatral que cortinajes, pabellones y otras colgaduras fingidas imprimen a la superficie parietal de los templos, ora recogidos por ángeles retozantes, que descubren al fiel-espectador objetos, personajes y escenas, ora cerrados a la manera de telones de boca y cortinas de apariencias.

Llegados a este punto conviene referirse a las figuras autómatas, emparentadas con las anteriores por razón del movimiento y su audaz naturalismo (sentido en que cabe interpretar la recreación de las *cualidades de lo vivo*)²⁵, pero también por responder a dos de los más preciados valores barrocos, el ingenio y la conmoción, motores —estos y aquellos— de la estética del período. Asiduos de los escenarios cortesanos (recuérdense las figuras obradas por Cosimo Lotti para *La selva sin amor*, que, al decir de Ceán²⁶, cruzaban el Puente de Segovia «representando con mucha gracia y verdad a las que transitan por

²³ APARICIO MAYDEU, J., «Calderón y el “Banquete de los Sentidos”. De la escenografía de las apoteosis en la comedia religiosa del siglo XVII», *Gramma y Cal*, 1 (1995), pp. 28-29. Las prácticas de oficientes y predicadores han sido estudiadas *in extenso* por Orozco Díaz. Ver nota 2.

²⁴ Cit. en MARTÍN MÁRQUEZ, A., *La celebración de las Cuarenta Horas en Zamora en los siglos XVII y XVIII*, Zamora, Edición Festival Internacional de Música “Pórtico de Zamora”, 2007, p. 33.

²⁵ CORNEJO VEGA, J., *Op. cit.*, p. 243.

²⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Op. cit.*, T. 3, p. 52, Voz LOTTI.

él ordinariamente»; o el portentoso Atlante diseñado por Baccio del Bianco para la representación de *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo* y los corrales de comedias (caso de los *retablos mecánicos*²⁷ o *mundo-nuevos*, empleados para la representación de episodios de la vida de Jesucristo), su presencia en los templos no resulta infrecuente. Con un ascendente de nuevo medieval y ligados principalmente a la medida del tiempo, multitud de *jaquemarts* (autómatas campaneros) y otras figuras y agrupaciones semovientes (que en no pocos casos ejecutan complejas y *variadas* representaciones; a la manera de los *Teatros* concebidos por Herón de Alejandría o de los propuestos por Gio-Battista Aleotti)²⁸, se instalan en torres y relojes –aunque también en interiores– de algunas conocidas iglesias europeas²⁹. De entre los ejemplares españoles, es notable el reloj interior de la Catedral de Burgos, ocupado por los célebres *Papamoscas* y *Martinillo*. De sus pretensiones escénicas nos informa la reunión de capitulares que decidió su construcción (1519; aunque finalmente el proyecto sufriría modificaciones)³⁰:

[Fig. 6]

[Fig. 7]

²⁷ Nótese que reciben esta denominación por razón de su semejanza estructural con sus homónimos de altar. Por otro lado, la vinculación de estos con el universo de los títeres y la adopción de una temática religiosa, les permite eludir las prohibiciones de Cuaresma. VAREY, J. E., «Representaciones de títeres en teatros públicos y palacio: 1211-1760», *Revista de Filología Española*, 38 (1954), pp. 181-182.

²⁸ ARACIL, A., *Op. cit.*, cap. I. Además de traductor del teórico alejandrino, la actividad del arquitecto y escenógrafo Giovan Battista Aleotti resulta de gran trascendencia para la Historia del Teatro. Responsable del desaparecido Teatro de los Intrépidos de Ferrara (1606), al que tradicionalmente se atribuye la incorporación primera de bastidores laterales, y del Farnese de Parma (1618), obra maestra de la arquitectura teatral barroca y que introduce importantes novedades respecto de las construcciones precedentes: emplea por vez primera el arco de proscenio (al menos sobre estructura estable; existen ejemplos cinquecentescos que aplican este elemento a construcciones efímeras) y el telón de boca. Cfr. CARANDINI, S., *Teatro e Spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 200 y RUANO DE LA HAZA, J. M., «La Escena», en DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, SEACEX, 2003, p. 253.

²⁹ ARACIL, A., *Op. cit.*, pp. 62-66.

³⁰ *Ibidem*, p. 64. La cursiva es mía.

«Facer una invención de un *tardón*, que era un fraile rezando en su libro y un mochacho con él, y quando hubiese de dar el reloj, le daba el fraile un coscorrón con un palo, e salía un rétulo que decia, “despierta é cuenta”, e que el mochacho despierta y se pone á contar. E asimesmo otra invención, que á cada hora que hobiere de dar *se represente un misterio de la Pasión, cada vez de otra manera*. Los dichos señores dijeron que se hiciese el Tardón».

Referencia esta que cabe relacionar con la conocida *Pasión de tramoyas* concebida por Bianco para la madrileña iglesia del Hospital de los Italianos en abril de 1656³¹; recinto en el que su compatriota y predecesor Cosimo Lotti también hubo de imprimir, como bien podrá comprobarse, su teatral huella.

Ahondando en esta línea, las celebraciones que la ciudad de Granada consagró a la Inmaculada Concepción en 1651, proporcionan un ejemplo extremo de la presencia de estos automatismos en los recintos sagrados. Dentro del complejo y variado aparato empleado para la acomodación festiva del convento de San Francisco, se dispuso en el centro del claustro un enorme monte horadado por grutas, encimado por un castillo almenado; ocupaban la completa estructura gran diversidad de figuraciones, las más de las veces semovientes: entre otras, un leñador que intentaba talar un ciprés; una *ruydosa* fragua en la que varios oficiales golpeaban acompasadamente un yunque³²; o las repre-

³¹ «En el Hospital de los Italianos ha hecho el Bacho toda la Pasión de Cristo Señor nuestro, de tramoyas, que ha espantado la Corte. Jueves, al amanecer, hizo la Oración del Huerto, y luego el Prendimiento. A las siete los azotes y el Eccehomo; á las nueve el ponerle en la Cruz, y con él á los ladrones; á las cuatro de la tarde el quitarle de ella y el entierro, y mañana ha de hacer la Resurrección, y todo esto de personas de bulto, que ha espantado al mundo, particularmente el clavarle en la Cruz, y el subir por dos escaleras á desclavarle de ella, como si fueran verdaderamente hombres. Hoy se dice lo ve todo el Rey de rebozo. No me espanto, que es cosa grande. Halo hecho por su devoción, sin haber llevado interés ninguno, por ser el Hospital de su patria»: BARRIONUEVO, J., *Avisos (1654-1658)*, T. II, Madrid, 1893, pp. 365-366.

³² Reproducirían una conocida propuesta de Aleotti. Ver: nota 28. Por otro lado, algunos de estos grupos resultan relativamente frecuentes en el aparato lúdico de muchas

sentaciones del *Sueño de Jacob*, con *lízidas esquadras* de ángeles desplazándose por la escala soñada, y del *Arca de Noé*, a la que accedían continuadamente toda suerte de bestias. La crónica concluye con la descripción del artificio³³:

«En la misma pasta y materia de la peña o monte, estaba una oculta puerta, por donde sin ser visto, entraba un hermano donado, y con una cigüeña sola, que movía distintas ruedas, cuerdas y otros artificios [...] disponía el movimiento de las seis propuestas invenciones [...] siéndolo grande, que de un oculto movimiento solo hecho en las entrañas de un peñasco, se produjesen tantos milagrosamente manifiestos a todos».

Con motivo de esta celebración, se levantó además un completo teatro en el cuerpo de la iglesia³⁴ para representación de autos (el Corpus había tenido lugar pocos días antes), «que siendo como fueron del misterio que se celebraba, no fue indecencia al lugar y sitio, regocijo tan debido». De un lado se dispuso un gran tablado, organizado en dos cuerpos, uno para escenario y otro para vestuario, «[con] nichos, bofetones, y tramoyas, y poco más abajo se descubrían unos tronos, y unas debanaderas, y otros instrumentos, que la representación de los Autos pedía». De otro, se habilitó un graderío con seis órdenes de asientos. En el espacio que mediaba entre sendas estructuras se dispusieron «muchos escaños y bancos para personas de lustre y autoridad». Para acomodo de la concurrencia, se desembarazó asimismo el resto de la iglesia. Los *más condecorados* encontraron privilegiado palco y *decente retiro* en el coro y tribunas de la iglesia, restauradas a este fin, «echándoles a todas sus puertas y ventanajes, cerraduras, y herraje de nuevo». El coro alto quedó reservado a autoridades locales, adornado «con prevención de colgaduras y sillas».

festividades. Cfr. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., «Sobre autómatas en las fiestas del Corpus Christi en 1677», *Laboratorio de Arte*, 18 (2005), p. 209-220.

³³ PARACUELLOS CABEZA DE VACA, L., *Elogios a M[aria] Santissima consagroslos en suntuosas celebridades devotamente Granada...*, Granada, 1651, fols. 52v-56v.

³⁴ *Ibidem*, fol. 47r y ss.

Nótese el similar servicio que ofrecen estos dispositivos arquitectónicos, que fueron concebidos con idéntica vocación *visual*; en algunos casos, como en los coros y tribunas de las comunidades femeninas, la consonancia con la arquitectura teatral parece más evidente: estos, provistos de cerradas celosías, apelan vivamente a las conocidas *tertulias* de los corrales, donde clérigos y nobles furtivos acudían *a ver sin ser vistos*.

Hasta ahora me he referido a ciertos dispositivos que, pese a gozar de plena vigencia en el Barroco, hunden sus raíces en la tradición tardomedieval. En adelante aludiré a aquellos elementos que adquieren rotunda carta de naturaleza en la Edad Moderna (aunque en ocasiones pueda argüirse una rudimentaria filiación o aparezcan combinados con algunos de los recursos aludidos).

Introducidos pues en plena Edad Moderna, los elementos que más abiertamente abrazaron la *escenotecnia teatral* fueron aquellos vinculados con la exhibición eucarística. De este modo, sagrarios, tabernáculos y manifestadores (y sus soportes retablisticos) concentraron buena parte de los recursos escénicos explotados en el templo. Sin embargo, no fueron los únicos; la exposición festiva o extraordinaria del cuerpo sacramentado de Cristo se erigió campo especialmente abonado para la *transmutación escenográfica* del espacio sagrado: de este modo, los fastuosos monumentos de Semana Santa o los espectaculares montajes habidos con motivo de la celebración de las Cuarentas Horas desarrollaron fórmulas muy próximas a las empleadas en el teatro cortesano (no en vano algunos reputados artistas y escenógrafos participaron en la elaboración de estos aparatos: en Italia, Parigi, Bernini, Cortona, Rainaldi; y en España, Cosimo Lotti y Baccio del Bianco)³⁵. A este efectista tratamiento y desarrollo afluyeron razones de índole histórica, doctrinal y estética; la principal, el impulso otorgado por Trento al culto eucarístico, con repercusiones evidentes en las artes plásticas y el

³⁵ La referencia a la participación de Cosimo Lotti en estos montajes, una vez establecido en nuestro país, puede encontrarse en: JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, 1999, p. 282; la de Baccio del Bianco en: BALDINUCCI, F., *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, Florencia, 1728, p. 330.

teatro (autos sacramentales).

En cuanto al primer grupo (*retablo-tramoya*), ha sido estudiado *in extenso*, entre otros, por los profesores Rodríguez G. Ceballos y Martín González³⁶. Y aunque la cortedad de este espacio no permite un análisis minucioso, referiré sucintamente algunas de sus más paradigmáticas expresiones.

El retablo mayor de la iglesia del Colegio del Corpus Christi de Valencia constituye una de sus más tempranas y acabadas realizaciones. En 1601, el Patriarca Juan de Ribera recibió como presente un valioso crucifijo alemán, *tenido y reputado por milagroso*, que acogía en su peana un fragmento del *Lignum Crucis*. Con la intención de ofrecerlo a su culto, ordenó la reforma del retablo mayor, abriendo un ajustado camarín tras el lienzo del encasamento principal, a fin de albergar la preciada imagen y reliquia. Dispuso asimismo la fabricación de un mecanismo de tramoya, que había de permitir, mediante un sencillo juego de poleas y contrapesos, el abatimiento de la pintura; una suerte de primitivo telón de boca que con gran solemnidad descendía para descubrir la prodigiosa escultura (se constata el uso del telón de boca en el teatro español solo desde finales de la década de 1620)³⁷. En 1606, se reemplazó la anterior pintura por una monumental *Última Cena* de Ribalta. Pero el *aparato* no acaba aquí; abundando en la teatralidad, se dispuso un culto especial para su exhibición: todos los viernes del año y mientras la iglesia permanecía en penumbra, descendía el telón para exponer el crucifijo, que se descubría iluminado por hachones de cera y

[Fig. 8]

³⁶ Ver notas 5 y 6. En adelante, mis palabras serán en gran medida deudoras de los artículos citados.

³⁷ Empleado en 1627 por Cosimo Lotti para la representación de la égloga lopesca *La selva sin amor*. Así se deduce de la descripción del propio dramaturgo de la puesta en escena. Cit. REYES PEÑA, M., «Teatro barroco en España y Portugal», en DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, p. 71-72. Cfr. asimismo: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en EGIDO A. (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidades de Salamanca e Internacional Menéndez Pelayo, 1989, p. 42.

velado por cinco cortinas de diferentes colores; entonces los colegiales entonaban el *Miserere* y se descorrían ceremoniosamente los velos, permitiendo finalmente el acceso visual a la anhelada imagen milagrosa. Un espectáculo de gran efectismo, que sin duda movería al arrobamiento de los fieles (y que en gran medida recuerda a aquel referido con ocasión de la exposición ordinaria del Cristo de Burgos).

A la sazón, el empleo de luces tamizadas por filtros de color es práctica frecuente en el teatro; práctica tempranamente ensayada por Leonardo y codificada por Serlio y Leone de'Sommi. Desde mediados del siglo XVII, estas fórmulas y recetas luminotécnicas –como gran parte de los mecanismos y tramoyas que servirán a los escenarios europeos– se difunden velozmente a través del conocido manual escenográfico de Nicola Sabbatini (*Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, 1638)³⁸.

[Fig. 9]

En cuanto al sistema mecánico aquí descrito, muy extendido en Valencia y bautizado *bocaporte*³⁹ (lienzos corredizos que solo en ocasiones principales revelan los contenidos múltiples de las cajas practicadas en sus espacios posteriores), es compartido por otros conocidos retablos españoles, caso del realizado para la sacristía de El Escorial por José del Olmo (con soberbio telón pintado por Claudio Coello, que oculta el camarín en que se deposita la Sagrada Forma incorrupta de Gorkum) o de la espectacular máquina churrigueresca instalada en San Esteban de Salamanca (el telón, una *Asunción* de Antonio Palomino, queda circunscrito al arco frontal del tabernáculo).

[Fig. 10-11]

El retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Gra-

³⁸ Dentro del interés por los juegos cromáticos vinculados con la manipulación luminotécnica, cabe referirse a la lámpara ideada por Leonardo –y presumiblemente destinada a los espectáculos milaneses–, recogida en los Códices *Atlántico* (Ambrosiana de Milán) y *F* (Instituto de Francia). Cfr. ARREGUI, J. P., «Luminotecnica teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas», *Stichomythia*, 3 (2005), pp. 3-4 (Recurso electrónico). Ver también RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1989), *Op. cit.*, p. 41; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1992), *Op. cit.*, p. 140.

³⁹ Sirvan de ejemplo los varios retablos que emplean este mismo sistema en el propio Colegio del Corpus Christi o en las también valencianas iglesia de San Pablo y basílica de los Desamparados.

nada (antiguo colegio jesuita de San Pablo) abre la segunda gran serie de estos *aparatos escénicos*. Obrado por Díaz del Ribero (1654-1660), introduce variados artificios de indudable raigambre teatral. El imponente tabernáculo central, que de ordinario muestra las tallas de la Virgen y los Evangelistas de Pedro de Mena, gira sobre sí durante la solemne exhibición del Sacramento, descubriendo en el envés una rica custodia. Los lienzos de las calles laterales, obra de Atanasio Bocanegra, se deslizan sobre correderas, revelando relicarios y bustos de santos. Finalmente, el cuerpo central del ático, ocupado por otro lienzo del pintor granadino, gira sobre su eje, mostrando tras de sí un Crucificado de talla y dos relicarios. No resulta difícil vincular estos artificios con otros ya presentes en los teatros y corrales del siglo XVII: *bofetones* (mecanismo giratorio que permite la aparición y desaparición súbita de personajes y objetos), *devanaderas* (que permiten la rotación de bastidores pintados por sendas caras), *periactos* (prismas triangulares giratorios a cuyas facetas se adhieren los lienzos que precisa la escena; máquinas que algunos traductores de Vitrubio, como Cesariano o Caporali, no dudan en comparar con los facistoles para cantorales)⁴⁰ y *mutaciones de bastidores*.

Tampoco es difícil encontrar artefactos similares en otros conjuntos españoles, caso del tabernáculo adscrito al retablo de la capilla del Sagrario de la catedral de Segovia (un *globo* de ángeles, con cuatro frentes definibles, que gira sobre una plataforma circular; la faceta frontal contiene un manifestador para celebraciones ordinarias, dotado de puertas deslizables para la exposición del Sacramento. En su concepción teatral vienen a colaborar la infinidad de ángeles ingravidos o asentados sobre nubes, que evocan los frecuentes vuelos escénicos de comedias y autos; el rico pabellón de fingido brocado que, a modo de telón con guardamalletas, recogen varios querubines para iniciar la función allí representada; o la figura de San Fernando, que irrumpe por

⁴⁰ GONZÁLEZ ROMÁN, C., *Spectacula, Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001; especialmente, Capítulo III, pp. 85-121.

entre los pliegues de un segundo pabellón festoneado, adoptando su ya habitual actitud declamatoria); o del expositor aovado del retablo de las Clarisas de Murcia (con puertas deslizables accionadas por un sencillo mecanismo de cuerdas y poleas oculto en su espacio posterior).

[Fig. 12]

Incluso llega a constatarse el uso de *escotillones* y *deslizadores horizontales*; es el caso del manifestador del retablo mayor de la Parroquia de Villanueva de la Jara (Cuenca)⁴¹. Bajo el colosal tabernáculo, se abre una estancia subterránea accesible a través de una portezuela disimulada en el lateral derecho del retablo; cuarto en que se alojaban el manifestador y los artefactos empleados para su ascenso y descenso, así como los operarios encargados de su manipulación. Huelga reseñar las concomitancias con los fosos para maquinaria escénica de los teatros auriseculares. El mecanismo empleado era sencillo: un sistema de poleas, maromas y contrapesos que engarzados a una rueda vertical y movidos por un torno (una suerte de primitivo montacargas), desplazaban verticalmente el manifestador. La tramoya se completaba con un segundo dispositivo, que permitía el movimiento horizontal de la pieza: una tabla se deslizaba desde la parte posterior del retablo y penetraba en el expositor a través de una ranura abierta en su base; ajustadas tabla y custodia, el conjunto se desplazaba hacia delante, haciendo llegar la sagrada pieza a manos del oficiante.

Y si la nómina de aparatos permanentes con cualidades escenográficas es grande, mayor debió ser el número que con motivo de las prodigadas festividades del período se erigió en estos espacios. Sirva de muestra el altar diseñado por el ingeniero-escenógrafo José Caudí⁴² para

⁴¹ Obrado por el escultor y ensamblador Francisco Montllor y fechado entre 1693 y 1697. A este artífice también compete la ejecución de otro espectacular retablo-tramoya, el de las Justinianas de Albacete. Para estas y otras posteriores referencias: LUJÁN LÓPEZ, F. B., «El Tabernáculo y el Expositor Eucarístico del Retablo del Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Villanueva de la Jara (Cuenca). Estudio y análisis del estado de conservación de una obra singular», en *Actas del XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Murcia, Ligia Comunicación y Tecnología, 2004, pp. 735-752.

⁴² Autor de las tramoyas de la comedia *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón,

la iglesia del Convento-Hospital Antón Martín de Madrid, con ocasión de las fiestas de canonización de san Juan de Dios en 1691. El contrato firmado por el valenciano⁴³ es prolijo en detalles sobre la traza y aderezo del altar, coherentes en lo arquitectónico con la más moderna práctica artística. Respecto de la tramoya ideada, la descripción es confusa, aunque sin dificultad se perciben la riqueza y vivacidad de sus efectos. Sobre las gradas del altar se disponían las figuras de san Juan de Dios y el Niño, flanqueando una granada y una estrella. Al tiempo de manifestarse el Sacramento, y siguiendo el compás de la música, la granada se desgajaba y la estrella se desvanecía, emergiendo por entre un rutilante rompiente de gloria las figuras de Dios Padre y la Virgen, que ahora portaba en sus brazos al Niño; completaba el conjunto un cerco de ángeles. Seguidamente, con movimientos bien coreografiados, ascendía san Juan y descendían Virgen y Niño, disponiéndose las figuras a igual altura. El Niño abandonaba los brazos de la Madre y se instalaba en los del Patriarca, descubriendo en su pecho el Sacramento. Entretanto, de las nubes que cubrían la parte baja del altar, surgía una multitud de ángeles portando velas encendidas, *quedando todo lleno de luces y resplandores*. Así permanecía el aparato hasta que llegado el momento se invertían los movimientos descritos y se clausuraba la función.

Como ya se indicó, especial connotación escenográfica debió revestir el Jubileo de las Cuarenta Horas. Apenas conocida en nuestro país, cualquier acercamiento a esta devoción exige una pequeña introducción⁴⁴. Derivada de las funciones medievales del Triduo Pascual, la

representada en Madrid en 1680, con ocasión de las bodas de Carlos II y María Luisa de Borbón. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, A., «José Caudí, arquitecto y decorador», en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1651-1671.

⁴³ Publicado por A. Pérez Sánchez, *Ibidem*, pp. 1663-1668.

⁴⁴ Las referencias a la historia de esta festividad pueden encontrarse en MARTÍN MÁRQUEZ, A., *Op. cit.*; y WEIL, M. S., «The Devotion of Forty Hours and Roman Baroque Illusions», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), pp. 218-248, que incluye un completísimo estudio de los montajes romanos; en este sentido, véase también NOEHLES, K., «Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi», en FAGIOLO, M. y MADONNA, M. L. (eds.), *Barocco Romano e Barocco Italiano*,

festividad moderna vio la luz en Milán, en 1527, en torno a la iglesia del Santo Sepulcro, revistiendo carácter de plegaria expiatoria (alivio a los sufrimientos padecidos por la ciudad, a la sazón devastada por las Guerras de Italia) y sin calendario fijo (celebrándose en Semana Santa y otras efemérides del año litúrgico). Durante cuarenta horas, el Sacramento quedaba expuesto a la adoración de los fieles. Pronto prendió esta costumbre, que se extendió por todas las iglesias de la ciudad, adquiriendo carácter perpetuo (un templo sucedía a otro en la celebración). Y su popularidad siguió creciendo, alcanzando Francia antes de finalizar el siglo. Pero la solemnidad, carente de uniformidad y proclive a ciertos excesos, vio rápidamente degenerar. Primero, Carlos Borromeo (1577) y, más tarde, Clemente VIII (1592) intentaron poner fin a los abusos detectados, regulando largamente las celebraciones. Las instrucciones del pontífice, modeladas sobre las disposiciones del arzobispo de Milán, contienen consideraciones que resultan de nuestro particular interés: el altar debía adornarse con la mayor solemnidad y decoro, evitando los excesos suntuarios, y poseer un tabernáculo para recibir la Eucaristía, que debía quedar oculto tras un velo de seda; la iglesia debía permanecer en penumbra, a fin de destacar la presencia del Santísimo; las campanas debían llamar a la celebración dos horas antes del comienzo de la función; debían cantarse letanías, versos y oraciones; predicarse un sermón breve; etc.

Pese al estricto comedimiento exigido para la decoración del altar, este precepto apenas llegó a observarse, descollando pronto el espectacular aparato empleado por los jesuitas durante sus celebraciones, oficiadas -ya desde mediados de siglo- durante los tres días de Carnestolendas. Con la intención declarada de *desviar al pueblo de la vanidad carnavalesca* y a fin de atraerse a un gran número de fieles, los jesuitas no dudaron en servirse de su siempre fastuosa maquinaria lúdico-propagandística. Ya a principios del siglo XVII, el adorno que durante este particular jubileo exhibía la romana iglesia de *Il Gesù*, superaba en suntuosidad a cualquier manifestación festiva (incluidas las habidas en

las basílicas de San Pedro o San Juan de Letrán); y el lujo siguió aumentando. Una vez quedó instituido, el *Teatro de las Cuarenta Horas de Il Gesù* se erigió una de las principales festividades del calendario litúrgico romano. Y a juzgar por los *Avvisi*, sus aparatos debieron causar la más grande expectación. En su celebración confluían la más ostentosa decoración (tapices, damascos y otras ricas colgaduras cubrían por entero sus muros; reliquias, arquetas, vasos de plata y otras alhajas adornaban el altar; infinidad de hachas y candelas iluminaban el tabernáculo) y los más solemnes actos (procesión del Sacramento, sermones, himnos, letanías y plegarias). La masiva asistencia de fieles, la concurrencia de otras religiones y cofradías y el concurso de las más altas autoridades eclesiásticas vinieron a reforzar su notoriedad y espectacular desarrollo (si bien la Compañía no fue la única que dispuso y acogió esta devoción; especial boato revistieron las celebraciones patrocinadas por Francesco Barberini en la iglesia de San Lorenzo in Damaso).

Fueron precisamente los jesuitas los responsables de la introducción y consolidación de estas formas festivas en España e Iberoamérica. Su penetración en nuestro país puede fecharse con toda seguridad a comienzos de la centuria⁴⁵. Así lo confirman dos de las *Historias* manuscritas de la Compañía en Andalucía, las de Jaén⁴⁶ y Sevilla⁴⁷, ambas

⁴⁵ Adelantando la datación tradicionalmente consignada por la crítica en más de 30 años; las fechas hasta ahora sugeridas rondaban la medianía de la década de 1640. Cfr. MARTÍN MÁRQUEZ, A., *Op. cit.*

⁴⁶ En el marco de las *misiones* que los padres jesuitas desarrollaron en la ciudad desde 1611: *Historia de la entrada y misión de la Compañía de Jesús en la ciudad de Jaén. Jaén, 4 de Abril de 1617. Testigo de vista de lo aquí referido* P. Juan Méndez, manuscrito conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén e íntegramente transcrito por LÓPEZ ARANDÍA, M. A., *El colegio de San Eufrasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767)*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2005, pp. 327-438.

⁴⁷ *Historia de la casa profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla desde el principio del año 1611 hasta fin del año de 1614*, manuscrito conservado en la Biblioteca del Hospital Real de Granada (con la signatura A-040-12), e íntegramente transcrito por HERREIRA PUGA, P., *Los jesuitas en Sevilla en tiempo de Felipe III*, Granada, Universidad de Granada, 1971, pp. 49-83. Así reza la noticia de una misión llevada a cabo en Utrera en 1612: «Vase todos los años a esta misión [...] a petición de una congregación que

datadas de la segunda década del XVII. Especialmente elocuente resulta la descripción de la celebración en la ciudad jiennense, habida en su catedral, y que no solo contaría con el decidido apoyo de su obispo, don Sancho Dávila, sino que parecería reproducir las esplendentes maneras vistas entonces en Roma⁴⁸.

A mediados de la década de 1640, esta práctica encontró poderoso refrendo en las disposiciones del Rey, que preceptuó su culto en Madrid con carácter rotativo, de modo que «por seis meses esté el Santísimo Sacramento descubierto quarenta horas en cada iglesia [...] como se hace en Roma»⁴⁹. Los luctuosos acontecimientos de la Corte —recuérdese el general carácter expiatorio que reviste la celebración— y el favorecimiento regio del culto eucarístico, vinieron a converger en su singular impulso oficial⁵⁰.

en aquel lugar hay, que hace la fiesta de las Cuarenta Horas en las Carnestolendas y para que en ella se proceda con el modo que se debe, va la Compañía a predicar, y con esta ocasión se hacen todos los años doctrinas generales y muchas personas confiesan y comulgan en aquellos tres días [...] solo el lunes de carnestolendas se habían gastado quinientas formas...» (pp. 61-62).

⁴⁸ Tras referirse a algunas fiestas auspiciadas por la misión jesuítica, el texto alude a «la que la Compañía suele hacer [en] los tres días de Carnestolendas, luego desde el primer año se introdujo [la misión arribó a Jaén en 1611] [...] escogiendo [...] la catedral, donde en el trascoro, con las colgaduras y riquezas que el señor obispo daba, se levantaba un altar lleno de mil relicarios, ramilleteros, candeleros de plata y otras curiosidades que el señor don Sancho tenía en su capilla, descubriendo el Santísimo Sacramento en unas andas muy curiosas [...] acompañado de mucha cera [...] y lo restante de la iglesia, adornada con las tapicerías de su casa. Por las mañanas comulgaban las congregaciones, a las tardes había sus sermones [...] con increíble concurso de auditorio, asistiendo siempre la música de la iglesia mayor, y aun el cabildo eclesiástico dejaba aquellos días su coro [...] Con esto se sintió notable mudanza en la ciudad, porque tales días había mil locuras y desórdenes y pendencias y de ordinario algunas muertes [...] Y ha querido Dios que con estas fiestas [...] ha cesado aquel alboroto y más parece Semana Santa que tiempo de Carnestolendas». LÓPEZ ARANDIA, M. A., *Op. cit.*, p. 338. El texto ha sido adaptado a la actual ortografía a fin de facilitar su lectura.

⁴⁹ Así lo recoge José Pellicer en sus *Avisos* (14 de julio de 1643) y lo confirma una relación conservada en la Academia de Historia [con la signatura 9/3674 (47)], citada por Martín Márquez: *Op. cit.*, pp. 10-11.

⁵⁰ Incluso en su testamento, Felipe IV *manda y encarga* «a todos los Sucesores de esta

Desgraciadamente, no es mucha la documentación conservada (no obstante, viene a corroborar la extensión de esta práctica); escasa o nula, la gráfica; y pocos los estudios dedicados a esta devoción⁵¹.

Substancialmente distinta se presenta la situación en Italia, donde se conservan numerosas relaciones y diseños de estos aparatos. Su concepción, al menos desde 1628⁵², fue decididamente escenográfica, sirviéndose a este fin de la perspectiva ilusionista, empleando bastidores laterales y telones pintados, amén de sugestivos efectos lumínicos. El aparato se disponía sobre el ábside de la iglesia (operando el arco absidal como eficaz embocadura), oculto tras una cortina de tafetán. Efectuado el traslado de la Eucaristía, las ventanas se cubrían, quedando la iglesia en penumbra, y el telón comenzaba a elevarse. Surgía entonces el fastuoso escenario de gloria del Sacramento, envuelto entre los fulgores de cientos de lámparas ocultas tras el colosal aparato, obrado con los más avanzados recursos del ilusionismo pictórico.

Las analogías con la *mise-en-scène* del teatro cortesano no pueden ser más evidentes: sirvan de testimonio, entre otros, los diseños de Pietro da Cortona (1633; San Lorenzo in Damaso), Carlo Rainaldi (1650; Il Gesù) o Andrea del Pozzo (1685; Il Gesù). Solamente los versos que principian *El gran teatro del mundo* de Calderón parecen apropiados a la descripción de semejante escenario:

[Fig. 13-14]

Corona [...] se continúe la solemnidad de las Quarenta Horas, que en cada principio de mes tengo fundada [en la capilla del Alcázar], haciéndose con toda aquella devoción, y autoridad que más se pudiere executar»: ABREU Y BERTODANO, J. A., *Colección de tratados de paz, alianza, neutralidad, garantía, protección... hechos... hasta el feliz reinado del rey N.S. D. Fernando VI. En la qual se comprehenden otros mucho actos públicos, y reales...*, T. 7, Madrid, 1751.

⁵¹ En un próximo artículo, espero arrojar luz sobre esta desconocida práctica en nuestro país.

⁵² Fecha en la que Bernini lleva a cabo el montaje de las Cuarenta Horas de la capilla Paulina del palacio Vaticano. Hasta entonces, la disposición de altares, capillas e iglesias concuerda con la conocida para otras celebraciones espectaculares, fundamentada antes en el enriquecimiento y transmutación decorativa del espacio (pese a lo que tiene de teatral esta alternativa) que en el uso decidido de elementos extraídos de la escenografía. WEIL, M. S., *Op. cit.*

*Hermosa compostura
de esa varia inferior arquitectura,
que entre sombras y lejos
a esta celeste usurpas los reflejos...*

Aunque me inclino a pensar que los montajes españoles difícilmente alcanzaron el fasto y la grandeza de los romanos, no puede dudarse de la irradiación de los modelos italianos a nuestro país; una proyección cifrada no solo en las fluidas relaciones políticas y artísticas con la península itálica, sino también en los documentos y testimonios conservados, y en la deuda que esta festividad mantiene con el aparato y liturgia de las celebraciones del Triduo Pascual (especialmente, con los monumentos de Semana Santa, que no dudaron en introducir semejantes elementos escenográficos).

En cualquier caso, la información que ha llegado a nosotros es fragmentaria y de origen diverso, debiendo sumergirnos en las oscuras aguas de la especulación; no obstante, permite fehacientemente imaginar una celebración regalada de gran espectacularidad. Siguiendo a Carl Justi, fue el ingeniero-escenógrafo *florentín* Cosimo Lotti, arribado a Madrid en 1626, el responsable de la renovación del aparato escénico de las Cuarenta Horas⁵³; información que permite suponer la decidida adopción de los más modernos usos escenográficos (al menos, en las iglesias y capillas de la capital); una efectiva *italianización* que vendría a respaldar la también conocida participación de su sustituto en Madrid, Baccio del Bianco, en la elaboración de estos montajes⁵⁴.

En Granada, las celebraciones habidas en la iglesia del colegio de San Pablo, debieron gozar de especial predicamento, a juzgar por el empleo temprano de carteles impresos para anunciar el programa y

⁵³ «Lotti dio también a la Corte nuevas ideas para el monumento del Jueves Santo y para la exposición de las Cuarenta Horas», aseveración que el historiador alemán fundamenta en las numerosas descripciones que de sus obras contienen los informes de los embajadores florentinos entre los años 1628 y 1637; JUSTI, C., *Op. cit.*, p. 282, nota 15.

⁵⁴ Ver nota 31.

predicadores de las distintas jornadas. Tres han llegado a nuestros días: 1674, 1675 y 1752⁵⁵. No cuesta imaginar las elevadas dosis de teatralidad que debieron alcanzar estas jornadas, asistidas en su escenificación por el espectacular retablo-tramoya de Díaz de Ribero.

[Fig. 15]

El investigador Martín Márquez, en el único estudio monográfico consagrado a esta devoción en España, ha llegado a reconstruir el cuerpo de la festividad en la ciudad de Zamora. A nuestros fines, sus revelaciones resultan de capital interés, por cuanto reproduce una celebración de gran aparato, servida de abundante utillaje escenotécnico. La fiesta, instituida en aquella ciudad en la medianía del siglo XVII, cuenta con una comisión encargada de su organización, que en número de cuatro conforman los representantes de los cabildos civil y eclesiástico, la parroquial de San Juan (lugar de celebración) y el pueblo. A estos sectores corresponde sufragar, en cantidades iguales, buena parte de los elevadísimos costes de los festejos⁵⁶, viniendo a completar el presupuesto las cuantiosas limosnas ofrecidas por el municipio (extraídas de la cuenta de propios) y los fieles⁵⁷. Pero la aportación de las entidades mayores no acaba aquí: ciudad y catedral ceden su propio mobiliario y ornamento; el primero contribuye asimismo con luminarias; y el segundo, con órgano y capilla (que no cabe pues deducir de los costes). Una parte del exorbitante presupuesto se destina a costear algunos actos paralelos, caso de las corridas de toros (que a su vez generan ingresos) o de los fuegos de artificio (uno de los gastos más elevados de la fiesta). Pero como resulta previsible, el mayor desembolso recae sobre el aparato escénico de la celebración, anualmente renovado, y que acomoda

⁵⁵ Conservados en la Biblioteca del Hospital Real de Granada, con las signaturas: A-031-132-(22); A-031-132-(28); y A-031-132-(67).

⁵⁶ Para 1749, cada uno de los mayordomos debía aportar 1617 reales y 6 maravedíes; para 1752, 2036 reales y 4 maravedíes. Cabe considerar estas cifras astronómicas, considerando, como hace el autor, que en 1771, un labrador ingresaba anualmente en torno a 720 reales; un panadero, 420; o un frutero, 310: MARTÍN MÁRQUEZ, A., *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁷ Para dos de las fechas reseñadas en la nota anterior, 1749 y 1752, las limosnas ascendieron respectivamente a 1047 y 1560 reales. *Ibidem*, p. 26.

mutaciones y otros efectos de tramoya⁵⁸. A la función acuden los fieles en masa, la iglesia se engalana con hermosas alhajas, sus paramentos se recubren con tafetanes, el órgano resuena con solemnidad. Y entonces se descubre el altar⁵⁹:

«Las tramoyas fueron 4. La primera era un espejo de lazos, grandioso dibujo, claraboya en forma de rastrillo, que apartándose por de dentro una cortina, se veían las luces por más de mil cortaduras, y bajándose el rastrillo para abajo se veía el camarín donde estaba el Santísimo. Se subía el Espíritu Santo, el cual se subía para arriba, en forma de nube, y otra nube se bajaba para abajo, en que descubría el Santísimo; y encima a Dios Padre con [un] jeroglífico que decía: *Filius meus dilectus...*».

Las referencias conservadas, manifestamente confusas, abundan en la descripción de los efectos de tramoya, soslayando la estructura del monumento. No obstante, permiten constatar la espectacularidad del aparato prevenido, que se cimienta en la adopción de una maquinaria escénica análoga a la utilizada en los teatros cortesanos y los carros para autos.

Otra práctica festiva poco conocida, que cabe situar en un estadio intermedio entre las Cuarenta Horas y los monumentos de Semana Santa (objeto final del presente análisis), y que explota asimismo dispositivos de inspiración teatral, es la también importada Devoción del Santo Sepulcro, si bien su alcance parece más limitado y no cabe invocar una generalización. No sin razón, Rodríguez G. de Ceballos ha puesto en relación con esta piadosa práctica un diseño conservado en los Uffizi y atribuido al pintor y también escenógrafo Francisco Rizzi⁶⁰:

⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 40. Cita extraída (y transcrita con erratas; corregidas en el presente) de LORENZO PINAR, F. J. y VASALLO TARANZO, L., *Diario de Antonio Moreno de la Torre (1673-1679)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2001, p. 88.

⁶⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1992), *Op. cit.*, pp. 141-143. Recoge asimismo indicaciones sobre esta práctica. Por otro lado, este dibujo ha sido igualmente puesto en relación con el fastuoso monumento de Semana Santa que debía adornar la

un deslumbrante decorado levantado sobre potente basamento y centrado por un baldaquino de estilizadas columnas torsas, que acordona una vigorosa galería de planta semicircular; en la base del baldaquino, dos ángeles gravitantes sostienen un lienzo con el cuerpo exangüe de Cristo. Salpican el conjunto prefiguraciones eucarísticas y variadas escenas y símbolos de la Pasión y Muerte de Jesucristo.

Quizá con esta ceremonia puede asimismo vincularse el *celebrado telón* –nótese la nominación utilizada– que el ilustrado Ceán atribuye a un casi desconocido Morey⁶¹:

«que pintó para la parroquia de santa Eulalia [de Palma de Mallorca] de cincuenta y cuatro palmos de ancho y algo más de largo, que sirve en la semana santa y llaman *Velum templi*: representa el sepulcro de Cristo con mucho acompañamiento de ángeles, con insignias de la pasión y el Agnus Dei».

En cualquier caso, se conoce asimismo del empleo de estos *velos* –que se acompañan de algunos efectismos de índole teatral– en otras ceremonias habidas durante la Semana Santa; así narraba Blanco White la celebración del Miércoles Santo en la catedral de Sevilla⁶²:

«La misa de este día comienza dentro de un velo blanco que oculta al sacerdote y demás ministros oficiantes, y así prosigue hasta que se cantan las palabras “el velo del templo se partió en dos”. En este momento el velo desaparece como por arte de magia, y los asistentes pueden oír el

catedral de Toledo, obra documentada de Rizzi. En su ejecución, contó con la colaboración –entre otros– del también escenógrafo Dionisio Mantuano: un espectacular dispositivo escenográfico de «muy considerable Costa por las muchas Pinturas de Maravillosa perspectiva de que se compone, como por la gran Maquina de madera y otros materiales que se gastaron». Cit. en NICOLAU CASTRO, J., «Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la Catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, 246 (1989), p. 217.

⁶¹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Op. cit.*, T. 3, p. 198. Voz: MOREY.

⁶² BLANCO WHITE, J. M., *Cartas de España*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 217-218.

estruendo de unos cohetes ocultos que pretenden imitar el ruido de un terremoto».

Por razón misma de su carácter sobrenatural, la representación de la ruptura del velo (Mateo 27:51, que antecede a un formidable terremoto; y Lucas 23:45, que sigue a un eclipse de sol), se descubre campo especialmente abonado para la aplicación de recursos escenotécnicos. Es el caso de las funciones de Resurrección ejecutadas ante el monumento pascual de la Seo de Zaragoza, recogidas en un resumen manuscrito de su *consueta*, fechado en 1606⁶³:

«Luego se siguió un estruendo y despues del se ronpio un belo blanco y apareció un altar muy adornado con muchas flores y enramado alrededor en el cual avia çinco imagines muy lindas de bulto doradas [...] Luego vaxo un angel con una espada en la mano y rompio un belo de tafetan carmesi y apareçio una figura de bulto de un Christo resucitado...».

Llegados a este punto, cabe por fin abordar el examen de los monumentos de Jueves Santo, último hito de este recorrido teatral. ¿Pero qué se entiende por *monumento de Semana Santa, de Jueves Santo, Pascual* o simplemente, *Monumento* o *Perspectiva*, como comúnmente aparecen citados en las fuentes? El *Tesoro* de Covarrubias (1611) ofrece una definición compendiosa del término *monumento*: «vulgarmente se toma por el túmulo y aparato que se haze en toda la Yglesia Católica el Jueves y Viernes Santo, donde puesta un arca en forma de sepulcro en que estuvo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redentor Jesu Christo». Covarrubias distingue pues dos elementos: un arca o sagrario destinado a acoger la reserva eucarística durante la noche del Jueves

⁶³ CALVO RUATA, J. I. y LOZANO LÓPEZ, J. C., «Los Monumentos de Semana Santa en Aragón (Siglos XVII-XVIII)», *Artigrama*, 19 (2004), pp. 105-106. Ambos refieren asimismo la ceremonia de reserva del Santísimo en la Catedral de Huesca, habida tras la celebración de la *missa in coena domini* de Jueves Santo, en la que un ángel *puesto en tramoya* desciende de las alturas para romper la cortina de tafetán carmesí que cubre el Monumento Pascual; pp. 99-100.

Santo, y un aparato que hace las veces de decorado englobante. Del colosal desarrollo de estos dispositivos habla la propia acepción moderna del término.

No sin razón refiere Covarrubias el carácter tumular de estas estructuras. En realidad, el lexicógrafo no hace sino recoger una definición en todo coherente con la práctica artística de su tiempo: formal, por cuanto los primeros monumentos siguen en gran medida las trazas de los catafalcos efímeros de la familia real (los monumentos de Sevilla, Córdoba y El Escorial pueden dar fe de esta afirmación); e iconográficamente, en tanto que estas colosales máquinas vienen a vincularse con la Pasión y Muerte de Jesucristo y a entroncar con ciertas tentativas de reconstrucción de las más distinguidas arquitecturas hierosolimitanas (Templo de Salomón y Santo Sepulcro, que aparecen aquí, como en tantos otros casos, pervertidas o contaminadas)⁶⁴. Habrá que esperar a la llegada a Madrid de los ingenieros-escenógrafos florentinos –y la consecuente difusión de sus modernos usos– para que el aparato de estas y otras festividades litúrgicas adopte un carácter marcadamente *escenográfico*. Y así ocurrirá por vez primera en nuestro país en la Semana Santa de 1628: nuevamente Lotti será el precursor de la reconversión teatral de estos dispositivos, y la madrileña iglesia del Hospital de los Italianos, su más pertinente coliseo⁶⁵:

⁶⁴ Tampoco resulta gratuito el empleo del término *arca*. El uso de la planta centralizada o la presencia combinada del *velum templi* hace de estos aparatos evocaciones a escala del Sanctasanctorum del Templo. Respecto de las perversiones y contaminaciones que experimentan las tentativas de reconstrucción del Templo de Jerusalén: Cfr. RAMÍREZ, J. A., *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1983, Capítulo 5. Ciertamente rica en interpretaciones parece presentarse esta triple relación monumento-catafalco real-arquitectura hierosolimitana. No obstante, la cortedad de estas páginas impide un deseable acercamiento.

⁶⁵ Archivo di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza 4956, fol. 81. *Carta de Averardo de' Medici di Castellana*, embajador de la Toscana en Madrid, a *Dimurgo Lambarri*, Secretario del Gran Duque; 15 de abril de 1628. Cit. en CHAVES MONTOYA, M. T., *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento, 2004, p. 47.

«Il Re et [la] Regina [...] furono hiersera all'Ospedale degli Italiani a sentir cantar un Miserere et vedere l'apparato che si è fatto per il monumento della Settimana Santa. Cosimo Lotti ha fatto l'invenzione che è riuscita cosa bella et è piaciuta molto alle Maestà loro et a tutta la Corte. Vi erano diverse apparenze del Limbo, Purgatorio et Inferno et due nuvole d'Angeli che scendevano cantando, ordinato tutto con buona et dilettevole prospettiva».

Aunque lacónica, la explícita referencia a la *ordenación* perspectiva del decorado⁶⁶ parece sugerir el empleo de bastidores en fuga y telón/telones de fondo; y con esta disposición, es probable que las representaciones del Limbo, el Purgatorio y el Infierno sean el resultado bien de las sucesivas mutaciones del escenario, bien de la subdivisión en planos o registros de un decorado único⁶⁷. La presencia de dos *aracelis* completa este renovado cuadro escénico.

Sea como fuere, a partir de este hito inaugural, aparatos con similares características emergerán por toda la geografía española (no obstante la pervivencia del primero de los tipos); monumentos agrupados bajo el denominador común de la perspectiva, servidos de los avanzados recursos de la construcción ilusionista: ya mediante bastidores en fuga y telones pictóricos, ya por concreción *plástica*, por materialización tridimensional de efectos perspectívos (o por el uso combinado de sendas soluciones). Esto es, los monumentos se valdrán

⁶⁶ En este sentido, conviene recordar que *perspectiva* y *escenografía* —esa *skenographia* de la que abominaba Platón— fueron, desde antiguo, términos sinónimos; el Humanismo recuperó esta acepción, que se extendió sin apenas alteraciones durante el Barroco. Cfr. GONZÁLEZ ROMÁN, C., «Lo fingido [parece] verdadero: significado y uso del término *perspectiva* en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro», en DE LA PEÑA, C. *et alii* (eds.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, 15 pp.

⁶⁷ Incluso cabe un error en la interpretación de la escena —error, por otro lado, común—, siendo meramente representado, en coherencia iconográfica, el *Descenso de Cristo al Infierno de los Justos*, episodio subsiguiente al Enterramiento y anterior a la Resurrección. Cfr. REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, T. I, Vol. II, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 553 y ss.

de las soluciones *escenográficas* aportadas por los diferentes lenguajes artísticos (se alude pues a una arquitectura, una escultura y una pintura empleadas con una finalidad ilusionista). Circunstancia que no debe extrañar, habida cuenta de que las escenas urbanas tipificadas por Serlio aúnan bajorrelieves y bastidores pictóricos; e igual puede decirse de las escenografías definidas por el ensamblador Antonio de Torreblanca, primer tratadista español en abordar la construcción perspectíva de la escena teatral (*Los dos libros de geometría y perspectiva*; 1616-1617), que combinan la planitud de un telón de fondo pictórico con el relieve de los encuadramientos laterales. Y por cuanto esta fórmula mixta es *práctica* asimismo común en la *fabricación* de decorados teatrales: buen ejemplo lo constituye el enmarque arquitectónico utilizado por Pietro da Cortona para el montaje de las ya referidas Cuarenta Horas de San Lorenzo in Damaso (1630); o los bajorrelieves laterales empleados en la mítica representación de *La Calandria* de Bibbiena en Urbino (1513). Y es, en este sentido, que parece referirse El Greco, cuando categórico establece: «y bien se entiende que en la escena no se pinta sino que se *fabrica* en perspectiva»⁶⁸.

Recursos y efectos a los que tampoco es ajena –retomando el objetivo principal de este trabajo– la obra permanente de muchas capillas e iglesias, que apelan al ilusionismo perspectívo, a los procedimientos formales de la escenografía (y bajo la *confusión* o combinación de las diversas artes) para proceder a la transmutación decorativa de sus ambientes, generando con deslumbrante artificio espacios de cautivadora majestuosidad, de vertiginosa espacialidad, de turbadora apariencia.

Y así lo entiende la autorizada pluma del pintor, escenógrafo y tratadista Antonio Acisclo Palomino, que considera simultáneamente *la delineación de teatros, altares y monumentos de perspectiva*; la diferencia únicamente estriba en la inmutabilidad de las *escenografías* religiosas, «pues en los altares, y monumentos de perspectiva, como no tienen mutación, desde luego se ajustan las piezas de un término, quedando

⁶⁸ GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2008), *Op. cit.*, pp. 3-5. Para éstas y otras cuestiones similares remito asimismo a su completísimo y ya citado estudio *Spectacula...*

unidas unas con otras»⁶⁹.

Únicamente queda pues referir algunos elocuentes ejemplos. Afortunadamente, han llegado hasta nosotros gran número de diseños e incluso sobrevivido algunos viejos montajes; la tardía desaparición de esta festividad –mediados del siglo XX– ha favorecido la preservación de algunas de estas obras. De entre los que hacen uso de bastidores pictóricos (a la manera de las escenografías cortesanas) cabe citar los monumentos aragoneses de Ibdes, Ateca, Samper de Calanda y Carenas, estudiados en profundidad por Calvo y Lozano⁷⁰; el de Garinoain (Navarra)⁷¹; o el singular y sin duda retardatario monumento de la parroquial de Villahermosa (Ciudad Real)⁷².

[Fig. 16]

Un ejemplo –en este caso magnífico– de aplicación combinada de recursos pictóricos y arquitectónicos ilusionistas lo constituye el monumento de La Seo de Zaragoza (1711-1712)⁷³. Queda inserto en el trasaltar de la capilla de San Marcos, enteramente oculto tras el gran

[Fig. 17-18]

⁶⁹ Una *inmutabilidad* quizá no verificada para el hito inaugural de Lotti, aunque sí en la práctica común de estos singulares dispositivos escenográficos. PALOMINO, A. A., *Museo Pictórico y Escala Óptica*, T. II, Madrid, 1724; la referencia puede encontrarse en: Libro VIII, Capítulo VI, pp. 128-131.

⁷⁰ Y que han llegado a nuestros días. CALVO RUATA, J. I. y LOZANO LÓPEZ, J. C., *Op. cit.*

⁷¹ De principios del siglo XVIII y del que solamente se conserva la traza: un arco de proscenio rematado por ángeles escorzados y roleos vegetales abre una sencilla escena eucarística, erigida sobre doble basamento y articulada mediante arcos-bastidores de escueto motivo angelical, que convergen –guiándose por líneas de tierra; a la manera de toscas *escenografías*– hacia un ingenuo fondo de altar. El diseño puede consultarse en FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la Historia del Arte navarro», *Príncipe de Viana*, 231 (2004), pp. 100 y 104.

⁷² Provisto de una multiplicidad de bastidores, se decora con fingidas arquitecturas y escenas de la Pasión y Muerte de Jesucristo. Obrado en la segunda mitad del siglo XVII, nada se conoce sobre su autor, de tardía filiación manierista, torpe en la figuración y en la resolución perspetívica.

⁷³ ESTEBAN LORENTE, J. F., «La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de La Seo de Zaragoza», *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia*, T. 2., Fasc. 1 (1976), pp. 97-103.

lienzo del retablo central, que a modo de telón se repliega con motivo de las celebraciones de Pascua. Deja así a la vista un *auténtico escenario de madera*, embocado por el arco principal de la capilla y construido en perspectiva decreciente. El antiguo espacio de la capilla queda ahora levantado sobre una estructura en desnivel (como preceptúa Serlio para los escenarios teatrales, a fin de corregir algunos defectos de la perspectiva), precedida por una grada de nueve peldaños. Sigue a este espacio, *en precipitado ritmo*, una gradería de tres tramos flanqueada por columnas en resalte, con sucesión de cúpulas ovales corregidas ilusionísticamente; todo el conjunto converge hacia el altar central, a cuya espalda aún se simulan pictóricamente cuatro nuevos módulos. El resultado es excepcional, evocando vívidamente la soberbia perspectiva y efectos correctores de la *Scala Regia* de San Pedro en Vaticano.

La última obra a reseñar merece sin duda el calificativo de soberbia. No en vano su autor, el pintor Antonio Viladomat, fue considerado por Mengs «el mejor de España en su tiempo»⁷⁴. La afinidad de este monumento, ejecutado en 1735-1736 para la catedral de Barcelona, con la obra del gran maestro del ilusionismo pictórico Andrea del Pozzo o con la del revolucionario escenógrafo Ferdinando Galli Bibiena, a quien debió conocer durante su estancia en Cataluña (en calidad de maestro de ceremonias de la deslumbrante corte del archiduque don Carlos), parece evidente; de hecho, puede juzgarse la concreción arquitectónica (aunque incorpore perspectivas pintadas) de una fastuosa escenografía del gran maestro boloñés. Las anotaciones marginales del diseño así lo certifican, por cuanto reproducen las indicaciones de una de las láminas del tratado de perspectiva del italiano (*L'architettura civile presentata sulla geometria e ridotta alle prospettive*; 1711)⁷⁵. El monumento, que sirve igualmente a la celebración de las Cuarenta Horas⁷⁶,

⁷⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Op. cit.*, T. 5, p. 236.

⁷⁵ BOSCH i BALLBONA, J. y DORICO, C., «El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735», *D'Art*, 17-18 (1992), pp. 253-260.

⁷⁶ MERCADER SAAVEDRA, S., «Descubiertas las esculturas del antiguo Monumento de Semana Santa de la Catedral De Barcelona (1735)», en DE LA PEÑA, C. *et alii* (eds.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia Universidad de Murcia, 2008, p. 5.

se levanta sobre un potente basamento, vencido por gradas en su frente principal, que flanquean cuerpos avanzados de órdenes columnarios coronados por figuras alegóricas y pares de roleos; dos ampulosos arcos, conectados por un atrio descubierto, permiten acceder a la rotonda principal, que acoge un imponente sagrario de estructura elocuentemente tumular.

BIBLIOGRAFÍA

ABREU Y BERTODANO, J. A. (1751): *Colección de tratados de paz, alianza, neutralidad, garantía, protección... hechos... hasta el feliz reinado del rey N.S. D. Fernando VI. En la qual se comprehenden otros mucho actos públicos, y reales... Parte VII.* Madrid.

APARICIO MAYDEU, J. (1995): "Calderón y el *Banquete de los Sentidos*. De la escenografía de las apoteosis en la comedia religiosa del siglo XVII". En: *Gramma y Cal*, 1, Palma de Mallorca, pp. 25-34.

ARACIL, A. (1998): *Juego y Artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración.* Madrid.

ARREGUI, J. P. (2005): "Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas". En: *Revista Stichomythia*, 3, Valencia, 49 pp.

BALDINUCCI, F. (1728): *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...* Florencia.

BARRIONUEVO, J. (1893): *Avisos (1654-1658). T. II.* Madrid.

BONET BLANCO, M. C. (2001): "El retablo barroco: escenografía e imagen". En: Francisco Javier Campos (ed.) (2001): *El Monasterio de El Escorial y la pintura.* El Escorial, pp. 623-642.

BLANCO WHITE, J. M. (1983): *Cartas de España.* Madrid.

BOSCH i BALLBONA, J./DORICO, C. (1992): "El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735". En: *D'Art*, 17-18, Barcelona, pp. 253-260.

CARANDINI, S. (2003): *Teatro e Spettacolo nel Seicento.* Roma-Bari.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid.

CORNEJO VEGA, F. (1996): "La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones". En: *Laboratorio de Arte*, 9, Sevilla, pp. 239-261.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1986): "Relaciones de Teatro y Fiesta en el Barroco español". En: DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.) (1986): *Teatro y Fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica.* Barcelona, pp. 11-40.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1998): "Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del siglo XVII". En: *Criticón*, 42, Toulouse, pp. 103-124.

DOMÍNGUEZ MORENO, J. M. (1987): “La función del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)”. En: *Revista de Folklore*, 77, Valladolid, pp. 147-153.

ESTEBAN LORENTE, J. F. (1976): “La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de La Seo de Zaragoza”. En: *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia*, 2, fasc. 1, Logroño, pp. 97-103.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2004): “Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la Historia del Arte navarro”. En: *Príncipe de Viana*, 231, Pamplona, pp. 87-134.

FERRER VALLS, T. (1992): “El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía”. En: AA.VV. (1992): *Historias y Ficciones. Coloquio sobre literatura del siglo XV*. Valencia, pp. 307-322.

FERRER VALLS, T. (1994): “La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el Siglo XV”. En: RODRÍGUEZ CUADROS, E. (ed.) (1994): *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario*. Alicante, pp. 145-169.

FERRER VALLS, T. (2005): “El espectáculo de la fe; manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI”. En: *Criticón*, 94-95, Toulouse, pp. 121-135.

GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2001): *Spectacula, Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga, 2001.

GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2008): “Lo fingido [parece] verdadero: significado y uso del término perspectiva en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro”. En: DE LA PEÑA, C. (2008): *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 15 pp.

HERRERA PUGA, P. (1971): *Los jesuitas en Sevilla en tiempo de Felipe III*. Granada.

JUSTI, C. (1999): *Velázquez y su siglo*. Madrid.

LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2005): *El colegio de San Eufrasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767)*. Jaén.

LUJÁN LÓPEZ, F. B. (2004): “El Tabernáculo y el Expositor Eucarístico del Retablo del Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Villanueva de la Jara (Cuenca). Estudio y análisis del estado de conservación de una obra singular”. En: *Actas del XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Murcia, pp. 735-752.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1987): “Avance de un tipología del retablo español”. En: *Imafronte*, 3, 4 y 5, Murcia, pp. 111-155.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1998): “Sagrario y Manifestador en el retablo barroco español”. En: *Imafronte*, 12, Murcia, pp. 25-50.

MARTÍN MÁRQUEZ, A. (2007): *La celebración de las Cuarenta Horas en Zamora en los siglos XVII y XVIII*. Zamora.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2003-2004): “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos articulados”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70, Valladolid, pp. 207-246.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2005): “Sobre autómatas en las fiestas del Corpus Christi en 1677”. En: *Laboratorio de Arte*, 18, Sevilla, pp. 209-220.

MENÉNDEZ PELAEZ, J. (1998-1999): “Teatro e Iglesia. Las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español”. En: *Archivum*, 48-49, Oviedo, pp. 271-332.

MERCADER SAAVEDRA, S. (2008): “Descubiertas las esculturas del antiguo Monumento de Semana Santa de la Catedral de Barcelona (1735)”. En: DE LA PEÑA, C. (2008): *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 14 pp.

NOEHLES, K. (1985): “Teatri per le Quarant’ore e altari barocchi”. En: FAGIOLO, M./MADONNA, M. L. (1985): *Barocco Romano e Barocco Italiano*. Roma, pp. 88-99.

OROZCO, E. (1969): *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*. Barcelona.

OROZCO, E. (1980): “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”. En: *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, Madrid, pp. 171-188.

PALOMINO, A. (1724): *Museo Pictórico y Escala Óptica. T. II*. Madrid.

PARACUELLOS CABEZA DE VACA, L. (1651): *Elogios a M[aria] Santísima consagroslos en suntuosas celebridades devotamente Granada...* Granada.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1983): “José Caudí, arquitecto y decorador”. En: GARCÍA LORENZO, L. (1983): *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*. Madrid, pp. 1651-1671.

QUIRANTE SANTACRUZ, L. (1994): “De *Les Torres del Serrans* a la *Seu* y viceversa: relaciones entre teatro religioso y entrada reales en la Valen-

cia del siglo XV". En: PEDRAZA JIMÉNEZ, F./GONZÁLEZ CAÑAL, R. (1994): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro, pp. 9-24.

RAMÍREZ, J. A. (1983): *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid.

REAU, L. (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento, T. I, Vol. II*. Barcelona.

REYES PEÑA, M. (2003): "Teatro barroco en España y Portugal". En: DÍEZ BORQUE, J. M. (2003): *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, pp. 69-84.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1989): "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". En: EGIDO, A. (1989): *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, pp. 33-60.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1992): "Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco". En: DE LA GRANJA, A. (1992): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas*. Almería, pp. 137-154.

RUANO DE LA HAZA, J. M. (2003): "La Escena". En: DÍEZ BORQUE, J. M. (2003): *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, pp. 250-256.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1991): "El rito del Descendimiento en la Villa de Olmedo". En: *Revista de Folklore*, 127, Valladolid, pp. 23-26.

TERRONES ROBLES, A. (1657): *Vida, Martyrio, Translación, y Milagros de san Euphrasio, Obispo, y Patrón de Andujar...* Granada.

VAREY, J. E. (1954): "Representaciones de títeres en teatros públicos y palacios: 1211-1760". En: *Revista de Filología Española*, 38, Madrid, pp. 170-211.

VAREY, J. E. (1954): "Cosmovisión y niveles de acción". En: CANET VALLÉS, J. L. (1986): *Teatro y Prácticas Escénicas. Vol. II*. Londres, pp. 50-65.

WEIL, M. S. (1974): "The Devotion of Forty Hours and Roman Baroque Illusions". En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, Londres, pp. 218-248.

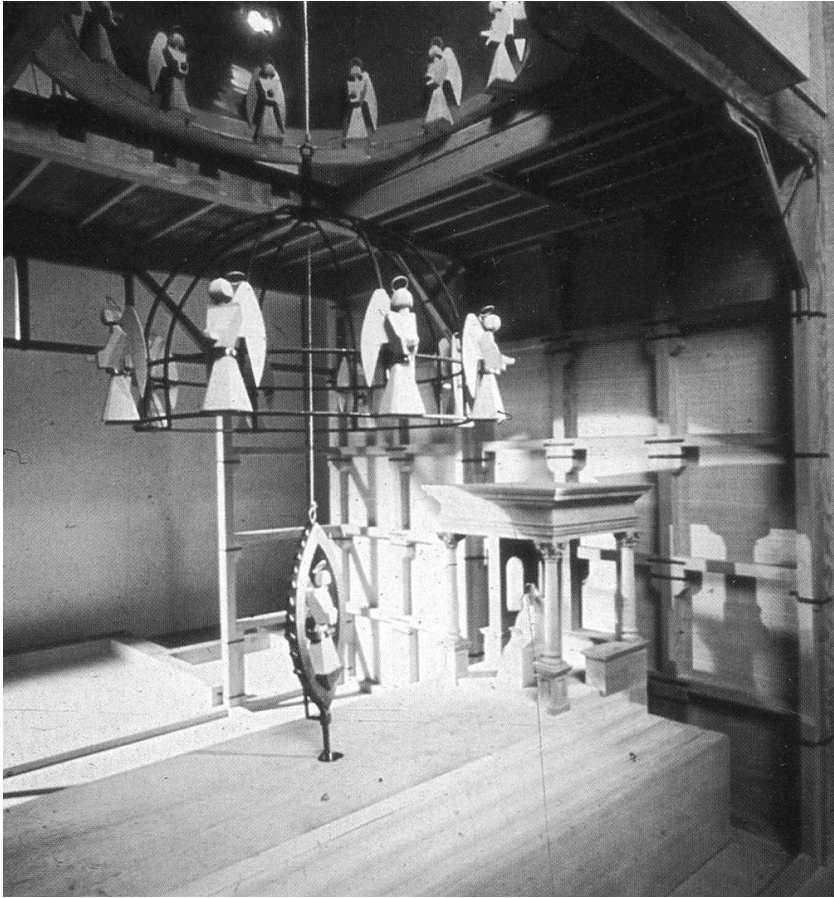


Fig. 1. Modelo interpretativo del *ingegno* de Brunelleschi para la fiesta de la Anunciación en la iglesia de San Felice in Piazza (Florencia). Reconstrucción de Cesare Lisi y Ludovico Zorzi para la exposición *Il luogo teatrale a Firenze* (1975)

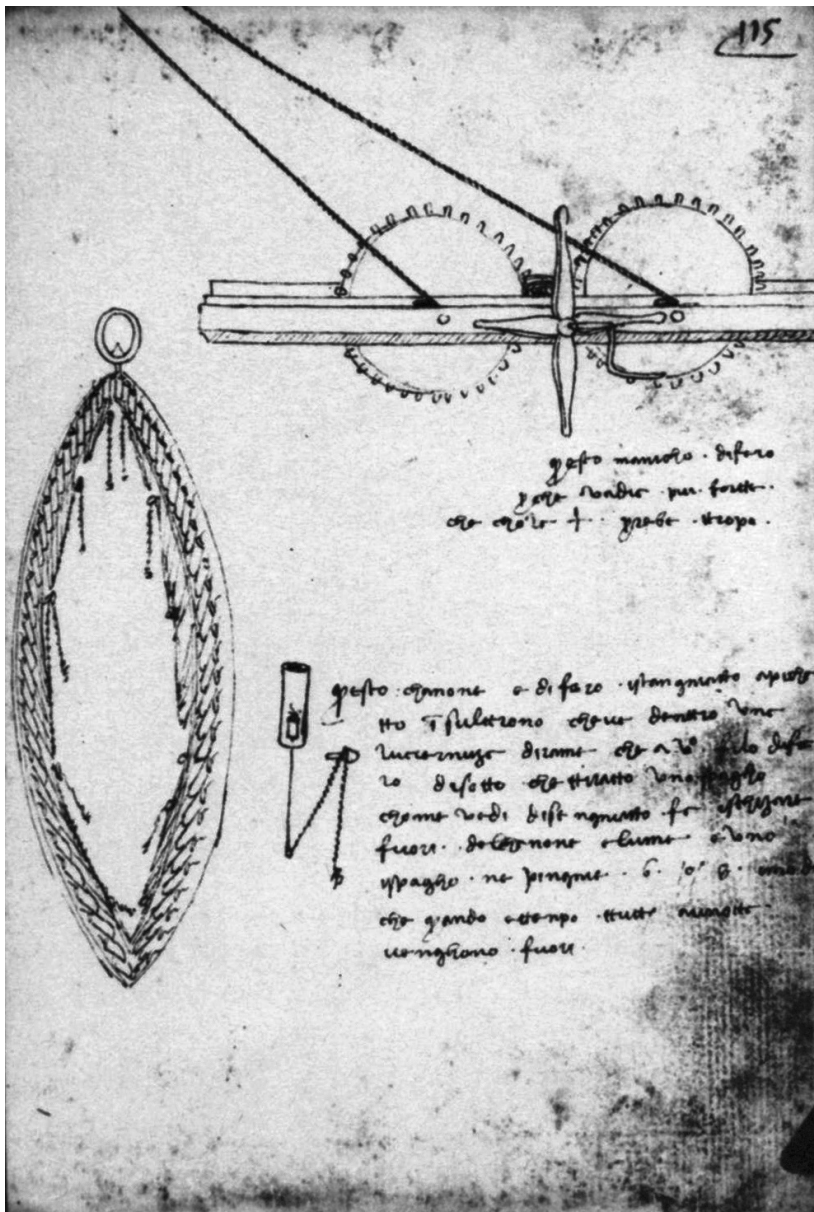


Fig. 2. Mandorla con iluminación perimetral ideada por Brunelleschi para la fiesta de la Anunciación en San Felice in Piazza. Dibujo del Zibaldone de Bonaccorso Ghiberti

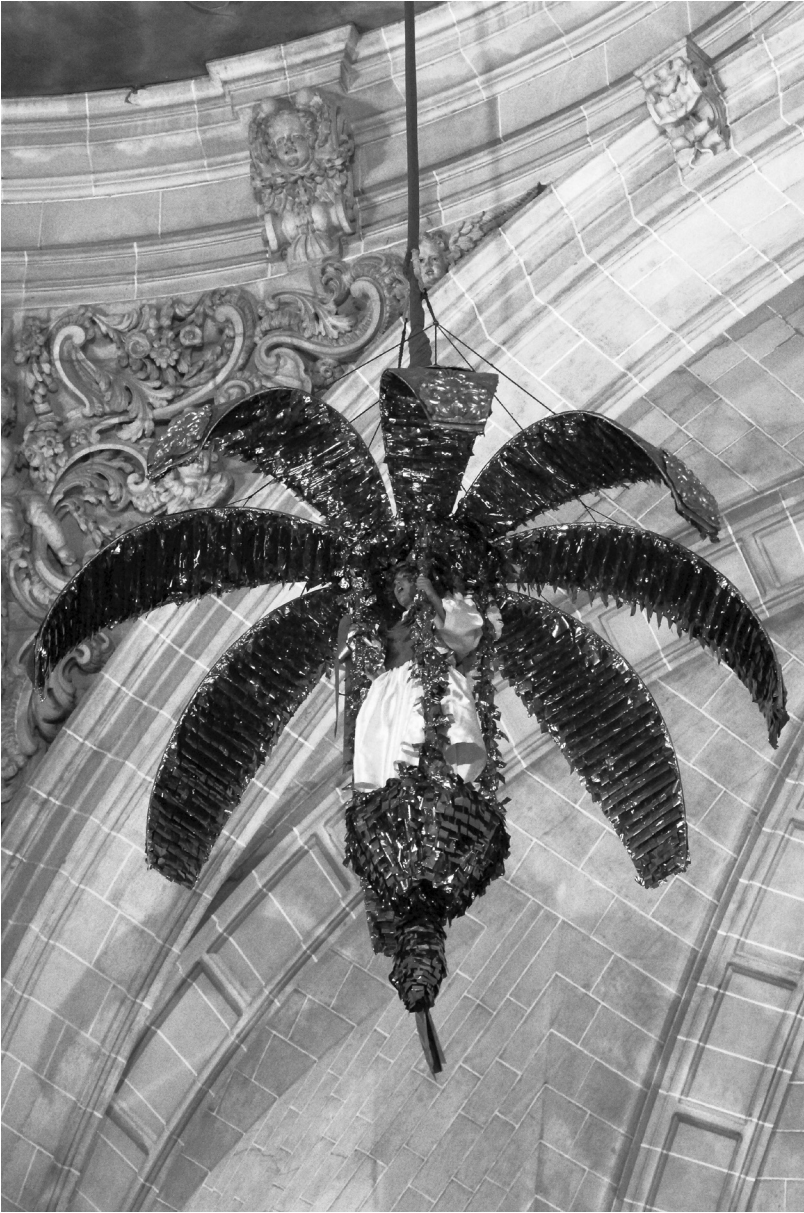


Fig. 3. Araceli empleado en el *Misteri d'Elx*

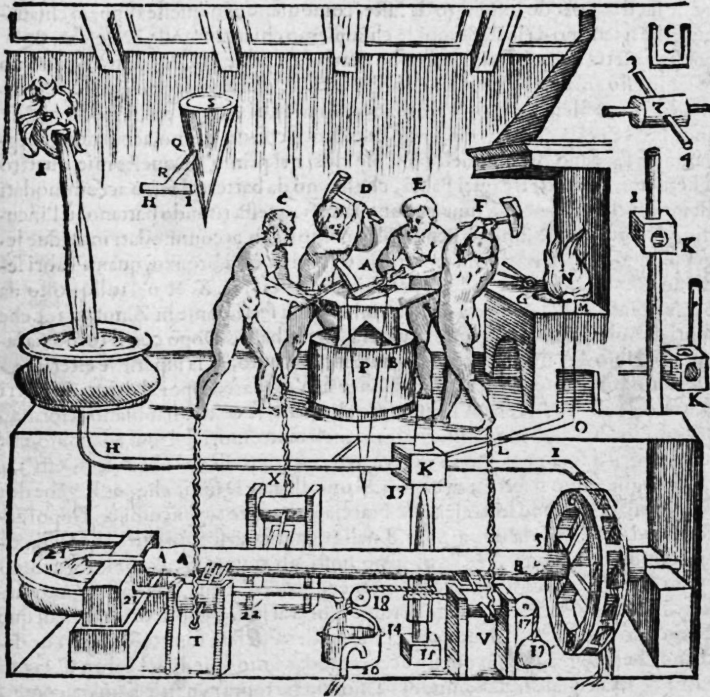


Fig. 4. *Función del Desenclavo* (1722). Convento de San Agustín de Medina del Campo



Fig. 5. Cristo articulado del convento de Santa Clara de Palencia. Talla del siglo XV

SE FAR CHE CON L'ACQUA D'VN CANALE SOLO SE
 si vegga bollire vna Fucina, nella quale vn Fabro tenga à bollire
 vn ferro, poi volgasi, & lo ponga sù l'incudine, & subito tre
 altri Fabri battano su'l detto ferro in terzo, & ogni co'po
 faccia schizzar fuori acqua, come dal bollente battuto
 ferro scintillano le fauille. Theor. Terzo.



FABRICATO lo Incudine A. sopra il zocco B. come i Fabri usano
 sopra un piano sano disposti i Fabri C.D.E.F. della quale sia accomodato
 al Fabro C. in mano un ferro, & tutti questi siano di rame, o di bronzo,
 purché siano uoti di dentro basta. Sia anco accomodata la fucina, della
 quale il piano G. sia l'istesso in altezza, che l'altezza dell'in-

Fig. 6. Teatro de autómatas de Giovan Battista Aleotti



Fig. 7. Los célebres Papamoscas y Martinillo de la Catedral de Burgos

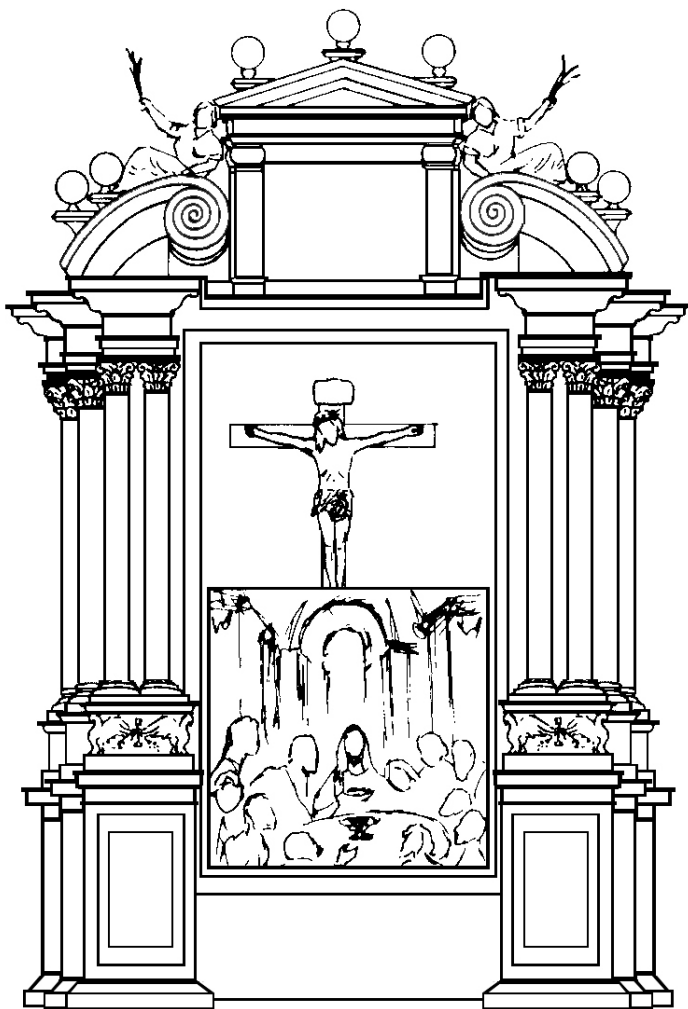


Fig. 8. Despliegue de la pintura bocaparte de Ribalta y exposición del Crucificado habido en el cajón posterior. Retablo mayor de la iglesia del Colegio del Corpus Christi

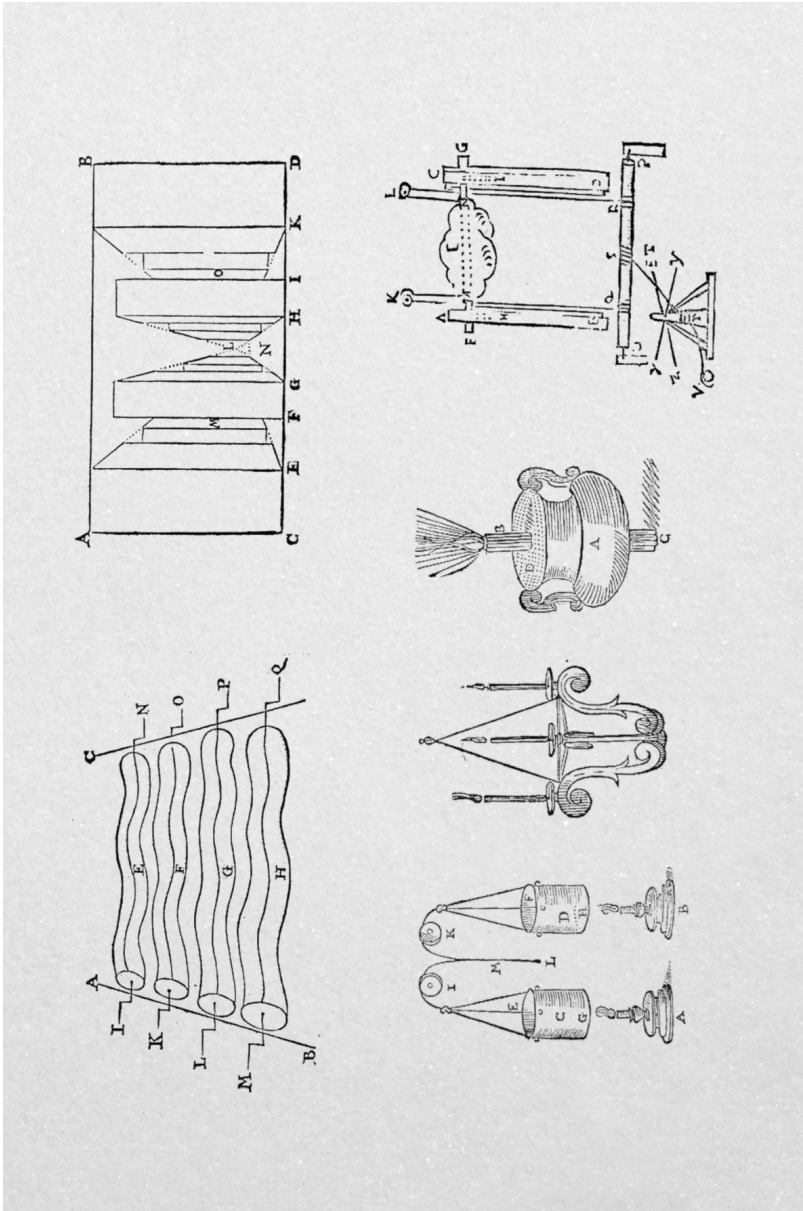


Fig. 9. Utilería y recursos escenotécnicos. Ilustraciones extraídas de la *Pratica de fabricar scene e machine ne'teatri* de Nicola Sabbatini



Fig. 10. Retablo de la antigua iglesia del Colegio de San Pablo, hoy de los Santos Justo y Pastor, en Granada. Obra de Díaz del Ribero. Exposición habitual



Fig. 11. Retablo de la antigua iglesia del Colegio de San Pablo tras accionar su tramoya

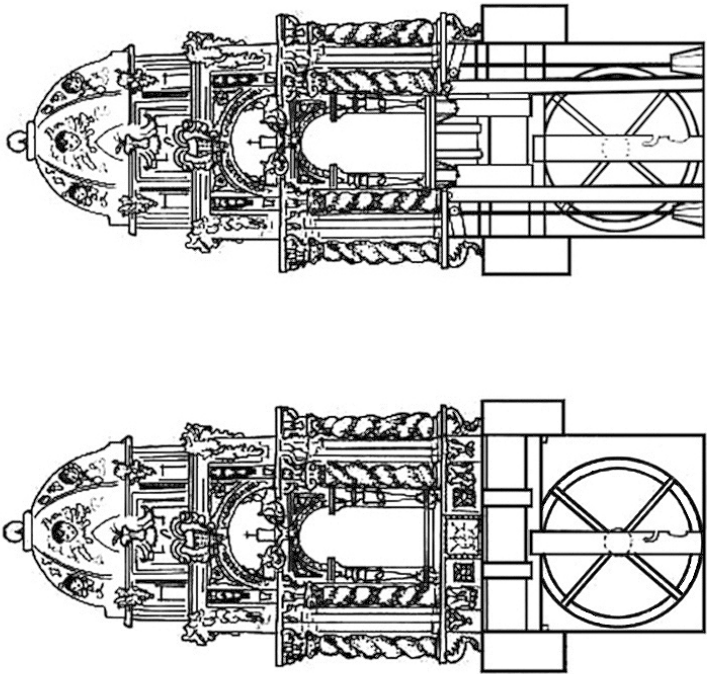


Fig. 12. Maquinaria del tabernáculo del retablo mayor de la parroquia de Villanueva de la Jara (Cuenca)

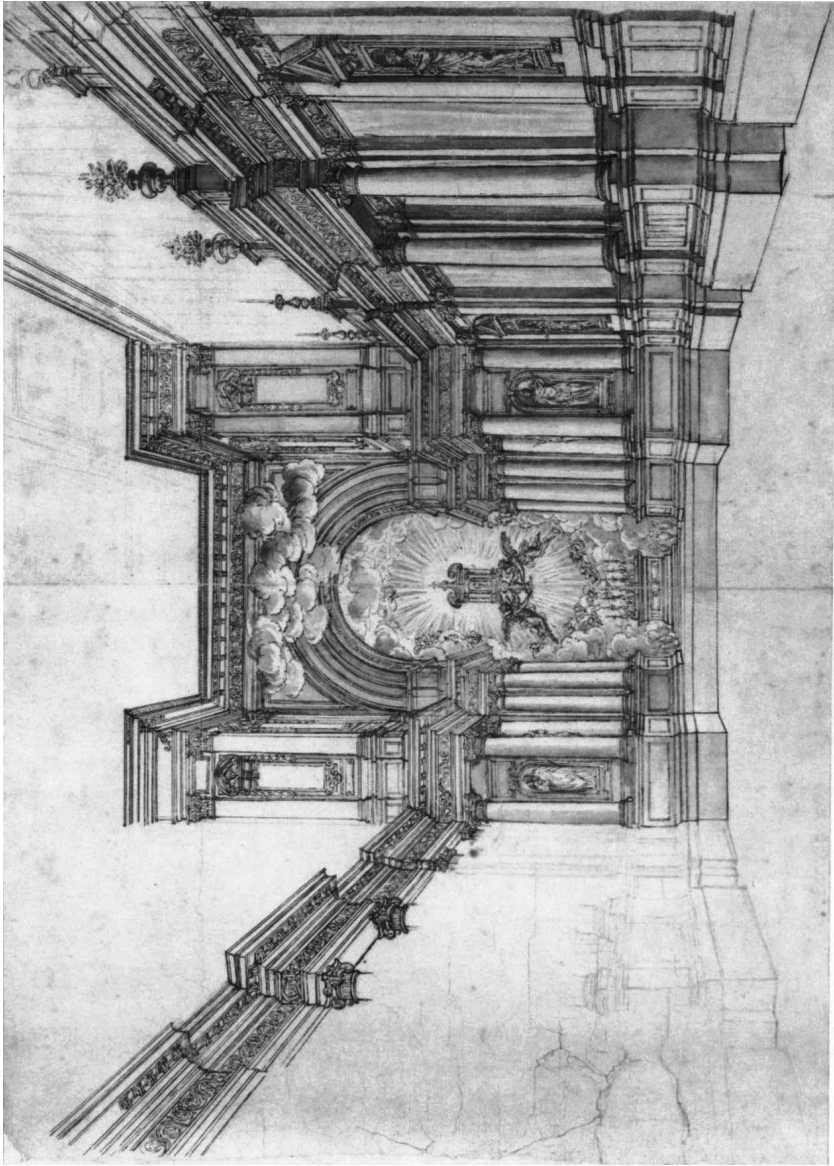


Fig. 13. Pietro da Cortona, *Diseño para las Cuarenta Horas de San Lorenzo in Damaso (Roma)*, 1633

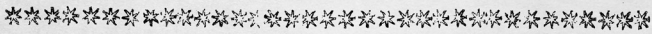


Fig. 14. Montaje digital: Andrea Sacchi, *Llegada de Urbano VIII a Il Gesù* (1643). Sobre el ábside, escena diseñada por Carlo Rainaldi para las Cuarenta Horas de 1650



SOLEMNIDAD SAGRADA
 EN EL COLEGIO Y TEMPLO DE SAN PABLO
 DE LA COMPAÑIA DE IESVS.
 DONDE SV ILVSTRE Y FERVOROSA
 CONGREGACION DEL ESPIRITV SANTO
 FESTEJA

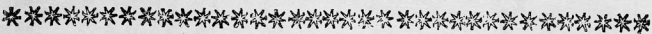
A IESV CHRISTO SACRAMENTADO
 EN LOS TRES DIAS DE CARNESTOLENDAS , Y IV BILEO
 DE LAS QVARENTA HORAS DESTÉ PRESENTE AÑO DE 1674.



*** FESTIVIDADES , Y PREDICADORES: ***

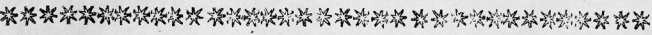
DOMINGO IV. DE FEBRERO , FIESTA DE MISSA
 Y VISPERAS AL SANTISSIMO SACRAMENTO.

- ¶ PREDICAN POR LA MAÑANA, El señor Doçtor D. Ioseph Vazquez de la Puerta, Prior desta Santa Yglesia Metropolitana.
- ¶ POR LA TARDE, El R. P. Iuan Gutierrez, Catedratico de Teologia Moral.



LVNES V. FIESTA DE LA IMMACVLADA
 CONCEPCION DE NVESTRA SEÑORA.

- ¶ PREDICAN POR LA MAÑANA, El R. P. Fernando Xauier de la Hoz, Predicador.
- ¶ POR LA TARDE, El R. P. Alonso de Santa Cruz, Catedratico que fue de Artes.



MARTES VI. FIESTA DEL ESPIRITV SANTO.

- ¶ PREDICAN POR LA MAÑANA, El R. P. Francisco Tamariz, Catedratico de Visperas.
- ¶ POR LA TARDE, El M. R. P. Pedro de Montenegro, Reçtor del dicho Colegio, Calificador de la Santa Inquision, y Catedratico que fue de Prima.



Paraganar el Joliteo han de tener la Bula de la Santa Cruzada deste presente año.

*** Impreso en Granada, en la Imprenta Real de Francisco de Ochoa, en la Calle de Abenamar. ***

Fig. 15. Cartel de las Cuarenta Horas celebradas en la iglesia del Colegio de San Pablo de Granada en 1674



Fig. 16. Monumento de Semana Santa de Pozalmuro (Soria)



Fig. 17. Monumento de Semana Santa de La Seo de Zaragoza

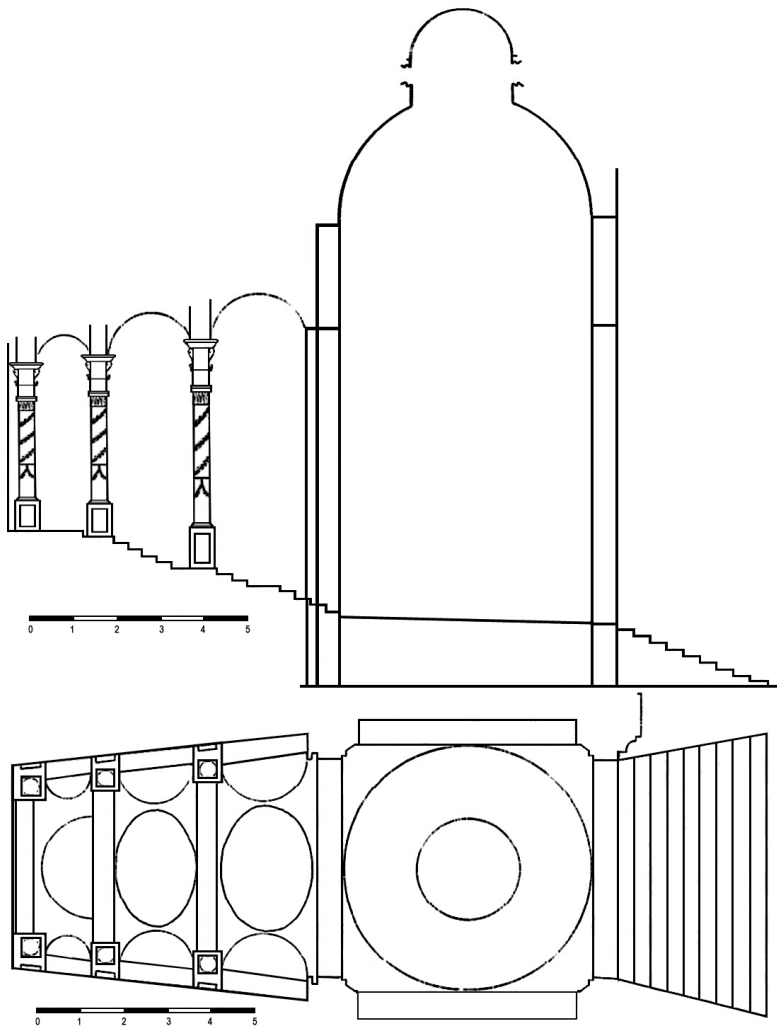


Fig. 18. Monumento de La Seo de Zaragoza. Alzado y planta

IL TEATRO DELLE QUARANT'ORE.
ESCENARIOS DE UNA FIESTA ITALIANA EN ESPAÑA

IL TEATRO DELLE QUARANT'ORE.
STAGES OF AN ITALIAN FEAST IN SPAIN

CREACIÓN ARTÍSTICA Y MECENAZGO EN EL DESARROLLO CULTURAL DEL
MEDITERRÁNEO EN LA EDAD MODERNA, 2011, PP. 689-713

ISBN: 978-84-694-3529-8

RESUMEN: Se acomete el estudio en nuestro país de esta festiva devoción eucarística, surgida en Italia y florecida al calor de los preceptos tridentinos. Paradójicamente, con ser una de sus expresiones más acabadas y magnificentes, con ser su difusión temprana y extraordinariamente dilatada, y a pesar de emplear todos los medios y recursos del teatro y la fiesta barroca, apenas ha recibido atención historiográfica en España. Sirva este trabajo para rellenar algunas de sus muchas lagunas.

PALABRAS CLAVE: Cuarenta Horas, Eucaristía, Carnestolendas, jubileo, teatro, tramoya, escenografía, Cosimo Lotti, Baccio del Bianco, Francisco Rizi, altar, tabernáculo.

ABSTRACT: This paper focuses on the study in Spain of this Eucharistic devotion, born in Italy and developed in the heat of the precepts of Trent. Paradoxically, in spite of being one of its more finished and magnificent expressions, of its early and extraordinarily extensive diffusion, and despite of employing all the means and resources of the Theater and Festival Baroque, it hasn't received too much attention in our country. This work tries to fill some of its many gaps.

KEY WORDS: Forty Hours, Eucharist, Carnival, jubilee, theater, stage machinery, scenography, Cosimo Lotti, Baccio del Bianco, Francisco Rizi, altarpiece, tabernacle.



Es cuestión harto conocida —y subrayada hasta el hastío—, el empuje que Trento prestó a las formas celebrativas del orbe católico. Siguiendo el ideario contrarreformista, las fiestas religiosas no solo debían celebrar y difundir los triunfos y verdades de la fe (buscando inculcar una recta ortodoxia); debían asimismo transmitir un mensaje de excelencia y poder, servidas a este fin del más deslumbrante aparato, de la más *arrebataadora* pompa; rotundo mensaje que debía alcanzar por igual a fieles y enemigos de la religión. Así lo afirmaba el propio Concilio en su Sesión XIII¹:

«Ha sido [...] debido que la verdad victoriosa triunfe de tal modo de la herejía y la mentira, que sus enemigos a [la] vista de tanto esplendor, y testigos del grande regocijo de la iglesia universal [...] se consuman de envidia, o avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí».

Fue en aquella Sesión, celebrada en 1551, que los padres conciliares dieron cumplida réplica a los cuestionamientos protestantes sobre la Eucaristía, proclamando con firmeza la presencia *verdadera, real y sustancial* de Cristo en el Sacramento (frente a la simbólica propugnada por Lutero) y exhortando a su exposición pública con *singulares y exquisitas demostraciones*. Los efectos de esta contundente declaración pronto se dejaron notar en el arte y las formas lúdicas: desde el espectacular desarrollo de una compleja *maquinaria* vinculada a esta forma sublimada de culto (sagrarios, tabernáculos, manifestadores, retablos), hasta el prodigioso florecimiento de funciones y mecanismos para la exhibición festiva del cuerpo sacramentado de Cristo (entre otras, las teatrales celebraciones del Triduo Pascual, los fastuosos monumentos del Jueves Santo o el aparatoso estallido de la festividad del Corpus Christi). Funciones y mecanismos que se erigieron campo abonado

¹ LÓPEZ DE AYALA, Ignacio: *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, Imprenta Real, 1785, pág. 139.

para la penetración de fórmulas y dispositivos de índole escenográfica, en una decidida «búsqueda de efectos visuales sorprendentes [con que] retener la atención de los espectadores devotos, enajenándolos en un mundo ilusorio, sustitutivo del real y cotidiano»²; técnicas y efectos que polarizaron el interés de los fieles en torno al misterio de la Eucaristía, verificando con lúcida eficacia la exaltación y vocación doctrinal afirmadas por Trento.

Fue precisamente al calor de los preceptos tridentinos que vio madurar la devoción de las Cuarenta Horas, aglutinando en su seno el conjunto de las aspiraciones del Concilio. Paradójicamente, con ser esta una de sus expresiones más acabadas y magnificentes, con ser su difusión temprana y extraordinariamente dilatada, apenas ha recibido atención historiográfica en nuestro país, restringiéndose su análisis a puntuales manifestaciones de formidable suntuosidad (si bien ignorada su *estirpe*), a algunos de sus elementos constituyentes (proporcionando una visión fragmentaria de la solemnidad) o, en el mejor de los casos, a su gestación y desarrollo en determinadas localidades³. Una general desatención

² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco”, en AA.VV.: *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pág. 138.

³ De entre los estudios que en alguna medida han atendido al estudio de la festividad en España, cabe señalar: RODRÍGUEZ, Pablo-L.: “Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para [las] Cuarenta Horas”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1997-98, págs. 31-46; ORTEGA y SAGRISTA, Rafael: “Boceto histórico de la Antigua y Primitiva Cofradía de las Angustias y Cinco Llagas de Nuestro Señor Jesucristo, fundada el año de 1551 en la ciudad de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 118, Jaén, IEG, 1984, págs. 59-80; CLAUDIO GIRBAL, Enrique: “Noticias acerca [de] la solemne función de Cuarenta Horas”, *Revista de Gerona*, 3, T. IV, Girona, Imp. del Hospicio Provincial, 1880, págs. 96-100; DE PALMA, Andrés: “Los capuchinos en Cataluña y el fomento de algunas devociones populares”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28, Tarragona, Fundación Balmesiana, 1955, págs. 159-173; y la que es, hasta hoy, la más completa monografía publicada en España: MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto: *La celebración de las Cuarenta Horas en Zamora en los siglos XVII y XVIII*. Zamora, Edición Pórtico, 2007.

en la que han confluído factores de muy diversa índole: ya la excesiva dispersión y frecuente cortedad de las referencias conservadas (pese a su abundancia); ya la aparente inexistencia o problemática adscripción de ciertos testimonios gráficos (por cuanto comparten soluciones formales e iconográficas con otras festividades y dispositivos eucarísticos); ya la doble vertiente asumida por esta devoción (sujeta o no al rígido calendario circular dictado por la diócesis; su fastuosidad fue mayor en tanto conservó una dosis de excepcionalidad, alejada de la austeridad y el carácter iterativo impuestos por la *circularidad*); o acaso la sorprendente disociación u omisión de su *ratz* festiva (reemplazada por el general perfil adoptado –rogativa– o por la particular consagración de sus jornadas –caso de la soberbia función tributada a la Inmaculada Concepción por la Compañía de Jesús en el curso de su celebración–).

Ha sido en este confuso contexto, y pese a la feliz pervivencia de unas pocas relaciones impresas, que ha debido moverse la investigación; se hace preciso pues un examen integral y exhaustivo, capaz de rellenar las muchas lagunas que, aún hoy y empero la reforzada atención concedida a las formas festivas y su general vinculación con el florecimiento de la cultura barroca, ofrece la historia de esta devoción en España.

Radicalmente distinta se presenta la situación respecto de la fiesta en Italia –o por mejor decir, Roma–, en la que la evidenciada espectacularidad de su *mise-en-scène* –que contó con la participación de las más renombradas figuras artísticas–, su inserción en los más encumbrados escenarios del poder romanos o la enaltecida asistencia de las más altas autoridades pontificias, despertaron pronto el interés de los investigadores. En este sentido, los excepcionales trabajos de Mark S. Weil y Karl Noehles, o, cómo no, la incasable y versada atención al hecho lúdico de Silvia Carandini y Maurizio Fagiolo, son prueba suficiente del alto valor conferido al estudio de esta solemnidad⁴.

⁴ WEIL, Mark S.: “The Devotion of Forty Hours and Roman Baroque Illusions”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, Londres, Warburg Institute, 1974, págs. 218-248; NOEHLES, Karl: “Teatri per le Quarant’ore e altari barocchi”, en FAGIOLO, Maurizio y MADONNA, Maria L. (eds.): *Barocco Romano e Barocco Italiano*. Roma, Gangemi, 1985, págs. 88-99; CARANDINI, Silvia y FAGIOLO, Maurizio:

Dado pues el general desconocimiento en que se halla sumida la devoción, cualquier primer acercamiento requiere de una breve introducción. Derivada de las funciones medievales del Triduo Pascual y algunas incipientes formas de adoración eucarística, la moderna festividad vio la luz en Milán, en 1527, en torno a la iglesia del Santo Sepulcro, revistiendo el carácter de plegaria expiatoria (alivio a los sufrimientos padecidos por la ciudad, a la sazón devastada por las guerras entre españoles y franceses) y sin calendario fijo (celebrándose en Semana Santa y otras efemérides del calendario litúrgico: Pascua, Pentecostés, Asunción y Navidad). Durante cuarenta horas (memoria del tiempo que permaneció Cristo en el Sepulcro), el Sacramento permanecía expuesto a la veneración de los fieles, que debían *hacer oraciones y preces*, amén de confesar y comulgar, a fin de *aplacar el azote de la Divina Justicia*. Pronto prendió esta costumbre, que se extendió por otras muchas iglesias de la ciudad, adquiriendo el carácter de adoración perpetua o *circular* (un templo sucedía a otro en la celebración); y pronto obtuvo el merecido refrendo. Por Breve de 28 de agosto de 1537, Paulo III autorizaba la festividad, concediendo además plenaria indulgencia a sus participantes. El documento papal trajo consigo la rápida propagación de la festividad por Italia, a la que asistieron primero capuchinos y más tarde jesuitas.

La piadosa práctica no se introdujo en Roma hasta la medianía del siglo; fueron dos congregaciones, la de la Santísima Trinidad, fundada en 1548 por Felipe Neri, y la de la Oración y Muerte, impulsada por un anónimo capuchino, las responsables de su institución en la capital de la Cristiandad. Mediante Bula de 15 de noviembre de 1560 (*Divina disponente clementia*)⁵, Pío IV enriqueció esta última celebración, otorgando plenaria indulgencia a los cofrades «de uno y otro sexo que asistieren a la Iglesia [...] [durante las] Cuarenta Horas, y allí oraren por nuestra salud [...] y también por la paz y concordia de todos los

L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del'600. Roma, Bulzoni, 1977-1978; FAGIOLO, Maurizio: *La festa barocca*. Roma, Di Luca, 1997.

⁵ El contenido de esta y otras disposiciones pontificas puede consultarse en ÁLVAREZ PATO Y CASTRILLÓN, Agustín: *Tratado de la festividad de Quarenta Horas*. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1789. BNE; Signatura: 7/15573.

Príncipes Cristianos».

Fue también por estas fechas que los jesuitas hicieron suya la festividad por tiempo de Carnestolendas; pretendían enmendar, con un solemne y pío contrapunto, *las profanidades y excesos que en semejantes días se cometían*. Principiaron esta práctica en 1556, en el curso de una misión en la ciudad italiana de Macerata, en virtuoso desagravio por las *deshonestas* comedias que a la sazón se prevenían en la localidad. La iniciativa fue un éxito, recibiendo la atención y beneplácito postreros de Ignacio de Loyola, y marcando un hito fundamental en el estímulo y fastuosa evolución de la devoción (como en tantas ocasiones, la Compañía no dudó en empeñar su portentosa maquinaria lúdico-propagandística en pro del éxito de una conmemoración que podía reportarle sustanciosos réditos)⁶.

Con el resuelto apoyo de capuchinos y jesuitas e implantadas en el ideario filipense, la popularidad de la fiesta no dejó de crecer, rebasando, antes de finalizar el siglo, las fronteras peninsulares. Pese a todo, la solemnidad, carente de uniformidad y proclive a ciertos excesos, vio rápidamente degenerar. Primero Carlo Borromeo (1577) y más tarde Clemente VIII (1592) buscaron poner fin a los muchos abusos detectados, codificando sus ceremonias y restringiendo grandemente sus aderezos. No fue casual, ciertamente, la publicación de las instrucciones clementinas, que vieron paralelamente la luz a la institución oficial del Jubileo Circular de las Cuarenta Horas en Roma (Bula *Graves et diuturnas*; 25 de noviembre de 1592). Fue desde entonces que las principales iglesias romanas acogieron por turnos –consignados en tablas de distribución– la devota oración, con objeto de conformar una plegaría ininterrumpida con que *mitigar la ira de Dios y suscitar su ayuda en tan calamitosos tiempos* (entre otras *adversidades*, el *lastimoso estado* del reino de Francia, inmerso en las luchas entre católicos y hugonotes). En cualquier caso, las austeras instrucciones papales solo vieron verificarse

⁶ Cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: “Fiesta y propaganda en la Granada Barroca: celebraciones en el Colegio de los Jesuitas durante el siglo XVII”, *Cuadernos de Arte*, 32, Granada, Universidad, 2001, págs. 209-227.

para aquellas exposiciones que formaron parte del calendario circular (ya en Roma, como en las ciudades que posteriormente abrazaron el jubileo perpetuo)⁷. No ocurrió así con las congregaciones, parroquias y religiones que tomaron por cuenta propia la devoción, que ordenaron su práctica al margen del rígido calendario dictado por el pontífice (o, en su caso, los obispos), que movidas por el fervor, la ostentación o una malsana emulación, no dudaron en soslayar el estricto comedimiento exigido para la solemnidad.

Pronto descolló la soberbia puesta en escena adoptada por los jesuitas para sus celebraciones, oficiadas, desde el temprano hito de Macerata, durante los tres días de Carnestolendas. La festividad debía *alejar al pueblo de la vanidad carnavalesca*; el decorado, cantar las glorias del Altísimo, sin olvidar atraer para sí, y en competencia con tan seductoras jornadas, el mayor número de fieles (y con ellos, sus voluntades). Ya a principios del siglo XVII, el adorno que durante este jubileo exhibía la iglesia de *Il Gesù*, superaba en suntuosidad a cualquier otra manifestación festiva romana (incluidas las habidas en San Pedro o San Juan de Letrán); y su lujo no dejó de crecer. En su celebración venían a concurrir las más solemnes prácticas (con procesión, sermones, himnos, letanías y plegarias) y la más opulenta decoración (con lujosas colgaduras que cubrían por entero sus muros; con infinitud de alhajas que adornaban el altar; con cientos de hachas y candelas que iluminaban el sagrario; y con prevención frecuente de dispositivos efímeros para la exposición)⁸. La masiva asistencia de fieles, el concurso de otras cofradías y religiones y la concurrencia de las más altas autoridades eclesiásticas reforzaron su popularidad y aparatoso desarrollo. En cualquier caso, la Compañía no fue la única que acogió con magnificencia esta devoción; excepcional boato revistieron las patrocinadas por Francesco Barberini

⁷ O al menos así se exhortó desde Roma y procuraron las diócesis. Sirva de ejemplo el edicto promulgado por el obispo Joseph CLIMENT con motivo de la institución del Jubileo Circular en Barcelona (1775): *Colección de las obras del Ilmo. Señor don Joseph Climent, del Consejo de S.M. y Obispo de Barcelona. T. III*. Madrid, Imprenta Real, 1788, págs. 254-282.

⁸ Cfr. WEIL, Mark S.: *Op. cit.*, pág. 227.

en San Lorenzo in Damaso, habidas asimismo en tiempo de Carnaval; o las celebradas en la capilla Paulina del palacio Apostólico.

Y si este fue el tono que adoptó en un primer momento la festividad, su concepción, al menos desde 1628, dio un paso decididamente escenográfico. Fue entonces que Gianlorenzo Bernini dirigió el montaje de las Cuarenta Horas en la capilla Paulina, proyectando un *bellissimo apparato* de caracteres revolucionarios: antes pictórico que arquitectónico; etéreo y luminoso antes que corpóreo; telón y bastidores antes que tabernáculo: una «gloria del Paradiso risplendentissimo senza vedersi alcuno lume poiché vi stavano nascoste dietro alle nuvole più di due mila lampade accese»⁹. A partir de este ejercicio, las Cuarenta Horas hicieron suyas una parte importante del repertorio escénico cortesano, sirviéndose en el empeño de la perspectiva ilusionista, empleando bastidores laterales y telones pintados, incorporando mutaciones y efectos de tramoya¹⁰, amén de sugestivos efectos lumínicos. En sí, la propia exposición del Sacramento revestía caracteres altamente teatrales: el aparato se disponía sobre el ábside de la iglesia (operando el arco absidal de eficaz embocadura), oculto tras una cortina de tafetán. Efectuado el solemne traslado de la Eucaristía, este telón de boca comenzaba a levantarse, a la par que las ventanas del templo se cubrían. Surgía entonces el fastuoso escenario de *gloria* del Sacramento –*anticipo del Paraíso*, en las palabras de los cronistas–, envuelto entre los fulgores de cientos de lámparas escondidas tras el colosal aparato, obrado con los más avanzados recursos del ilusionismo pictórico. Las analogías con la puesta en escena del teatro cortesano no pueden ser más evidentes.

Fueron dos las *tipologías* visivas dominantes: de un lado, aquellos aparatos en que prevalecía la luz, obrados con un sentido apoteósico, triunfal, exhibiendo en gloria el Sacramento, y que introducían, las

⁹ Cit. en FAGIOLO, Maurizio: *Op. cit.*, p. 270. Bien conocida la función que la luz asumió en la labor arquitectónica del Caballero (y las capillas Cornaro y Raimondi son buen ejemplo), la apoteosis lumínica que aparejó este temprano montaje debió ser determinante en el *impulso dramático* que siguió su arquitectura; *Ibidem*, pág. 70; y NOEHLES, Karl: *Op. cit.*, pág. 88.

¹⁰ FAGIOLO, Maurizio: *Ibid.*, págs. 52 y 314-316.

más de las veces, un plano inferior con historiadadas prefiguraciones de la Eucaristía [fig. 1]; y de otro, aquellos en que imperaba el espacio arquitectónico, con una ordenación marcadamente escenográfica [fig. 2]. De entre los primeros, son ejemplo los ejecutados por Nicolò Menghini para *Il Gesù* (1640 y 1646); de entre los segundos, los obrados por Pietro da Cortona para *San Lorenzo in Damaso* (1633) o Andrea Pozzo para *Il Gesù* (1685 y 1695). A Carlo Rainaldi correspondió la magistral síntesis de ambos tipos en la *Profesa jesuita* (1650).

Establecido pues el marco general en que se movió la festividad en Italia, al menos, hasta la medianía del siglo XVIII¹¹, cabe abordar el estudio de la devoción en España, que contó, pese al silencio en que paradójicamente ha permanecido, con todos los elementos descritos para su precursora transalpina.

Fueron jesuitas y capuchinos los responsables de la introducción y aparatosa consolidación de la fiesta en nuestro país. Su origen debe situarse en la temprana fecha de 1586; su localización, en la ciudad de Girona: aquel año y «por obra del padre Fray Miguel [de Rivera] Caputxino [...] se comenzó en la dicha Iglesia [catedral] la oration de las Quarenta Horas, cosa tan nueva para los moradores de la ciudad que no entendían que cosa era sino solamente los que havian estado en Italia»¹². No obstante su extrañeza, la oración pronto prendió, contando en su progreso con la activa participación del grueso de las entidades civiles y eclesiásticas de la ciudad; un variopinto y no siempre concertado concurso que debió hacer imperioso el elaborado ceremonial adoptado por la festividad, remedo del utilizado por las comunidades capuchinas en Italia¹³.

La celebración se iniciaba el Domingo de Ramos, después de Vísperas y sermón; era entonces que acontecía el solemne traslado de la

¹¹ Las últimas grandes celebraciones tuvieron por escenario *San Lorenzo in Damaso* y se debieron al exquisito mecenas y canceller Pietro Ottoboni. Cfr. WEIL, Mark S.: *Op. cit.*

¹² La cita aparece inserta en un documento fechado en 1587; GIRBAL, Claudio: *Op. cit.*, pág. 97.

¹³ Y conformado según las normas dictadas por José Plantanida de Ferno, definidor general de la Orden. PALMA, Andrés: *Op. cit.*, pág. 166.

Eucaristía, desde el interior de la seo hasta la *capilla grande del claustro*, lugar escogido para la oración. Conducían la procesión el obispo y demás capitulares, portando las autoridades civiles el palio de brocado que cobijaba el Sacramento; el conjunto se hacía escoltar por música y gran variedad de luces. Para la función, la capilla claustral se vestía «con paños finísimos de Flandes, y sobre ellos muchos cuadros con sus aros dorados, cuya pintura es excelentísima»¹⁴; el altar se engalanaba, siguiendo el tan arraigado gusto español por la acumulación, con multitud de «relicarios, imágenes, fuentes, cruces, blandones y candeleros de plata [...], todo repartido con muy linda proporción y perspectiva: pebetes, cazoletas de olor y en medio un dosel bellísimo y muy rico». Se cubrían además los vanos del cimborrio, quedando sumergida la capilla entre los resplandores de cientos de luces titilantes, proyectadas *ad infinitum* sobre las abundantes alhajas del altar; se componía así una atmósfera de elevada espiritualidad, «que no hay persona alguna a quien no se le enternezca luego el corazón». Arribado el cortejo a la capilla y depositada la Eucaristía en el altar, principiaban las Cuarenta Horas.

Las horas de vela y oración se repartían conforme a un orden preestablecido, rígida jerarquización que informaba con diáfana precisión –al modo de las precedencias procesionales– de la posición social y política de sus participantes¹⁵:

«Empezando el señor obispo la suya de las cuatro a las cinco, y el cabildo, de las cinco a las seis, luego el veguer tras el cabildo, y después los cuatro jurados, su hora cada uno de por sí, con su acompañamiento, después los

¹⁴ Se conservan dos descripciones de esta solemnidad: la más antigua, fechada en 1620, se incluye en la *Crónica de la santa provincia de capuchinos de la Madre de Dios de Cataluña*, y la recoge Andrés de Palma: *Ibidem*, págs. 165-166. Más rica resulta la segunda, datada en 1678, y debida a GASPAR ROIG, Juan: *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona*. Barcelona, Imp. Jacinto Andreu, 1678, págs. 225-227. Salvo referencia en contrario, las citas han sido extraídas de esta última obra; ha sido corregida su ortografía.

¹⁵ PALMA, Andrés: *Op. cit.*, pág. 165. Existen discordancias entre las distribuciones conservadas, que probablemente informen de ciertas disensiones institucionales.

estudiantes de la universidad, y tras ellos todos los oficiales de todos los oficios mecánicos por cofradías...».

Las horas de velación venían a dividirse en dos: media para sermón y media para oración. Durante los rezos, el coro de la catedral acompañaba con sus cantos a los devotos, asistido por «el órgano que para esta función se hizo en aquella capilla». No es de más señalar que fue la música uno de los puntales de la devoción en España; el grueso de las celebraciones, hasta las menos favorecidas económicamente, prevenían para la ocasión el concierto de las más celebradas capillas; se aparejaba el préstamo de órganos y realejos; se componían abundantes villancicos, motetes, himnos y salmos; e incluso se ajustaban, al menos en Andalucía, las siempre controvertidas actuaciones de grupos de danza. La conciencia del potencial de estas experiencias sensoriales (eficaz reclamo y fermento) parece justificación suficiente para la entidad y desarrollo que la música alcanzó en esta y otras muchas manifestaciones lúdicas del período¹⁶.

La última de las horas, la que hacía cuarenta, en el amanecer del Martes Santo, se reservaba a los capuchinos, que accedían solemnemente a la capilla y ocupaban el tiempo entre música y oraciones. Completado este turno, irrumpían nuevamente obispo, canónigos y demás miembros del clero que, junto a las autoridades civiles y frailes, recomponían la marcha dominical, trasladando vistosamente el Sacramento hasta el altar mayor de la catedral. Efectuada la reserva, un predicador procedía a la lectura de «un sermón docto, grave y muy devoto, en que con vivísima ponderación declara[ba] el misterio [...] representado». Con sus palabras, se daba por clausurada la función.

No obstante el celoso papel desempeñado por los capuchinos en la

¹⁶ Como manifestaba el cronista de una de estas celebraciones: «estas composiciones músicas más se admiten para hacer ecos en el alma a lo celestial que en los sonidos para la humana recreación [...] lo que hace que en su mediación resuenen en una armonía dos coros; uno, de la celestial música contemplada; y otro, de la vocal humana oída». Cit. en RODRÍGUEZ, Pablo-L.: *Op. cit.*, pág. 36.

difusión de esta devoción¹⁷ —*un deber sagrado y un testamento de sus mayores*, en palabras de uno de sus modernos historiadores—, fueron los hijos de San Ignacio quienes dieron a la festividad un impulso definitivo. La introdujeron en España con el amanecer del nuevo siglo, y en pocos años la diseminaron por toda la Península, encontrando campo especialmente abonado en Andalucía y el arco mediterráneo-balear. Así lo confirma una vasta documentación: en 1601, ya se había instituido en Sevilla y Antequera¹⁸; y solo una década más tarde, podía disfrutarse en otros ocho establecimientos de la Provincia Bética, seis de la Aragonesa y tres de las demarcaciones interiores¹⁹. Y su número no dejó de crecer; y a su imitación siguieron otros muchos *conventos de religiosos y religiosas con santa*

¹⁷ Muchos fueron los franciscanos implicados en la temprana propagación del culto a la Eucaristía en Cataluña; entre otros, el capuchino José de Rocabertí, del que se dice introdujo la festividad en Perpiñán, Valls y «casi todos los pueblos donde predicó»; o el insigne terciario baezano Pérez de Valdivia, al que se hace fundador de la festividad en Barcelona (mérito del que cabe recelar). Cfr. PALMA, Andrés: *Op. cit.*

¹⁸ Para Sevilla es adecuado índice la anónima RELACIÓN *del origen, progreso, y estado de las Fiestas Sagradas de Carnestolendas: que en la Iglesia de la Casa Professa... de Sevilla celebra la... Congregacion de Sacerdotes de... la Immaculada Concepcion... desde... 1600... hasta... 1753*. Sevilla, Universidad, 1753. BNE: Signatura: VE/1486/11. En cuanto a Antequera, su institución aconteció durante el primer rectorado de Andrés de Cazorla (1601-1603): «No era menor la disolución [...] de Carnestolendas. Reprendieronlos los Padres con grande espíritu y publicaron para estos 3 días el Jubileo de las 40 Horas». *Historia del Colegio de Antequera*, fol. 196r (refoliación: 8r). Biblioteca del Hospital Real (en adelante, BHR): Signatura: Caja A-049 (10).

¹⁹ Son las siguientes, según prelación: Córdoba, Gandía y Tarazona (1602); Valencia (1603); Cazorla, Barcelona y Mallorca (1604); Zaragoza (1605); Marchena (1607); Granada, Murcia y Madrid (1608); Málaga (1609); Écija (160?); Trigueros, Cádiz y Burgos (1610). No es posible citar, sin emplear infinitas líneas, las muchas fuentes utilizadas para consignar este listado; sirva la siguiente síntesis: en la mayoría de los casos (años 1602-1605 y 1608), proceden de sus respectivas *Annuae litterae*, publicadas en 1618; en los restantes, del vaciado de fondos de la BHR (en especial, *Varios papeles... [relativos a la Historia de la Compañía]*. Caja C-015) o de las *Historias* de establecimientos ya publicadas (casos de Marchena y Málaga). En cuanto a Écija, la verificación de esta fecha resulta compleja, por cuanto el testimonio de su institución no ofrece una lectura clara: P. PEDRO DE LEÓN: *Compendio de algunas experiencias en los ministerios de que usa la Compañía de Iesus ...* T. I, 1619, fol. 337v; BHR: Signatura: Caja B-076.

*emulación y provecho*²⁰. Su organización, como ocurriese en Italia, se hizo recaer sobre las poderosas congregaciones clientelares de la Compañía.

En el primer cuarto de siglo, la información relativa a la ordenación y aparato de la festividad, aunque a veces mezquina, permite vislumbrar una celebración regalada con grande esplendor. Excepcional resulta el caso de Sevilla (al que habrá que sumar, avanzado el siglo, Granada), del la que se conservan pródigos testimonios, fruto sin duda del asombroso desarrollo que en aquellas tierras de fervor alcanzó la devoción. Muchos elementos se revelan comunes a todas las celebraciones: *abundancia de luces, variedad de músicas, aderezo de altares, riqueza de colgaduras, aventajados sermones*; y siempre con *extraordinario concurso* (así de gente principal como del pueblo) y *frecuencia de comuniones* (contabilizándose incluso las Formas consumidas durante la celebración, peculiar método de la Compañía para medir la asistencia y éxito de sus convocatorias). Otros elementos, por el contrario, se descubren aislados, indecorosos, parateatrales, pero no menos enriquecedores: así se verifica en el Colegio de Málaga, que admite en sus primeros jubileos danzas, «diálogos y otras cosas que divierten la devoción que se pretende en aquellos días»²¹. En cualquier caso, el laconismo formular y la vaguedad descriptiva son notas predominantes. No obstante, cuando la cita escapa a la concisión, a la mera enumeración o procede de un observador atento, la celebración se revela fastuosa, espectacular, una experiencia de hondo calado sensorial, un opíparo banquete para los sentidos: apoteosis de luz, melodía celestial, delicada fragancia, inmoderado lujo (un ostentoso despliegue que cooperó, como tantas otras expresiones festivas, en la recta transmisión de una efectiva retórica del poder). Y buen ejemplo lo ofrecen las siguientes dos descripciones. La primera, a propósito de las Cuarenta Horas habidas en la Casa Profesa de Sevilla en 1606, que tuvieron por aventajado cronista

²⁰ Así lo refiere MARTÍN DE ROA en su manuscrita *Historia de la Compañía de Jesús de la Provincia de Andalucía*, fols. 75v-76r. BHR; Signatura: Caja A-049 (5).

²¹ Debiendo atajarlas el preposición general (1627) y el provincial (1633) de la Orden. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga*. Málaga, Universidad y Real Academia de San Telmo, 2003, pág. 332.

al clérigo Francisco Luque Fajardo²². De acuerdo con el erudito sevillano, el día de la celebración, la iglesia se vistió por entero con telas, brocados, damascos y otras colgaduras de precio (el testero se *empalió* con cuatro *caídas* de doseles; el resto del templo con dos). Se erigieron tres altares: uno mayor, que tenía por centro un lienzo de la Purísima, obra del *gran artífice Josefino de Roma* [el Caballero de Arpino; el cuadro se conserva en la Real Academia de San Fernando] y se ordenaba en dos cuerpos —«de manera que en el de abajo se pudiese celebrar cómodamente la misa y el de encima sirviese de trono a la custodia»— y otros dos colaterales, aderezados todos con riqueza de frontales, relicarios, agnus, cruces, candeleros, blandones y flores, «compuestos con el aseó y curiosidad que [solo] sabe la Compañía». En contorno se dispusieron pomos de plata, braseros, pebetes e inciensos, «que despedían de sí olores suavísimos [...] una mixtura bastante [par]a confortar los corazones por desmayados y caídos que estuviesen, despertando [...] pensamientos de gloria». El concurso fue extraordinario, tanto en número (se consumieron 2.400 Formas), como en calidad de los asistentes (*desde Mitras hasta Excelencias*), habiéndose llamado a la participación, en los días previos a la celebración, desde los púlpitos y mediante cartelera impresa²³. Hubo sermones mañana y tarde, concurriendo además las dos capillas catedralicias, «acompañándoles un realejo con singular satisfacción de todos [...], con tal variedad de músicos instrumentos, tanta armonía y consonancia de diversos motetes, villancicos, himnos y salmos, que nos alentaban a un nuevo fervor de alabanzas divinas».

La segunda descripción, más breve, alude al jubileo que en 1610

²² LUQUE FAJARDO, Francisco: *Relación breve del modo con que los sacerdotes y clérigos de la Congregación de Sevilla celebraron sus santas Carnestolendas en la Casa Profesa... este Año de 1606. s/l, s/e, 1606?*, fols. 3v-8r. BNE: Signatura: VE/1407/20.

²³ Un medio del que se sirvió, y con profusión, la formidable maquinaria propagandística jesuita. Hasta nosotros han llegado algunos de estos carteles: el más antiguo, fechado en 1617, alude a la celebraciones en la Profesa de Madrid (BNE, Signatura: VE/59/48); otros cuatro se refieren a la celebración en Granada y tienen por fecha 1662, 1674, 1675 y 1752 (BHR; Signaturas: A-031-132 (32); A-031-132-(22); A-031-132-(28); y A-031-132-(67)).

celebró la Compañía en Burgos, que contó con el fastuoso patrocinio del duque de Lerma. Según el parecer de su anónimo informante, los burgaleses pudieron asistir a la más grandiosa fiesta nunca vista en aquellas tierras, y «que se verá, por mucho que se desvelen los que vinieren adelante»²⁴. La muy nutrida concurrencia disfrutó «de la mayor riqueza, ornato y aderezo que se vio jamás de colgaduras de telas, brocados y otras diferencias de labores y bordados [...] de las mejores y más ricas y costosas que tiene el duque». Se erigieron nueve altares, obra de ensambladores y oficiales de diversas artes, con «tanta riqueza de imágenes, cruces y reliquias, palias y frontales, que [...] no parecía cosa de la tierra, sino un traslado al vivo y natural de la gloria».

En su anhelo por extender la devoción, pero también con una marcada finalidad proselitista y propagandística, los padres de la Compañía no dudaron en valerse de esta festividad en el curso de sus conocidas misiones²⁵, mostrando una capacidad de movilización y logística de difícil superación. Así ocurrió en Jaén, en 1611, en unas Cuarenta Horas que tuvieron por marco el viejo trascoro de la catedral y contaron con el decidido patrocinio del obispo Sancho Dávila²⁶:

²⁴ Este texto anónimo se contiene en: GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy: *Libros burgaleses de Memorias y Noticias*. Burgos, Imp. de El Monte Carmelo, 1931, págs. 32-34.

²⁵ Elocuentes en este sentido resultan las palabras dirigidas a la Profesa de Sevilla por una congregación radicada en Utrera, que anualmente recibía a los jesuitas por Carnestolendas: «[H]a resultado que muchos de los eclesiasticos se [h]an dispuesto a ser de la congreg[aci]on. Ya tenemos por principio al cura más antiguo de la iglesia mayor de esta billa, y otros pretenden que son personas de importancia». *Anua del año de mill y seiscientos y seis de la casa professa de Sevilla*, fol. 397v. BHR. Signatura: Caja A-040 (22-4). Otras referencias a estas misiones y jubileos en Utrera: HERRERO PUGA, Pedro: *Los jesuitas en Sevilla en tiempo de Felipe III*. Granada, Universidad, 1971, págs. 61-62, 64 y 74.

²⁶ LÓPEZ ARANDÍA, María Amparo: *El colegio de San Eufrasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767)*. Jaén, Ayuntamiento, 2005, pág. 338. El jubileo siguió celebrándose en la catedral en los años subsiguientes. En enero de 1614, el Cabildo acordaba conceder licencia a los jesuitas para «que hagan y celebren la dicha fiesta con toda la música y maior solemnidad que sea posible en el altar de la consolación desta S[an]ta Iglesia [...], como lo an hecho y celebrado los años antecedentes». Archivo Histórico Diocesano de Jaén: *Actas Capitulares*. 28 de enero de 1614, s/f. Por otro lado,

«[Se levantó] un altar lleno de mil relicarios, ramilleteros, candeleros de plata y otras curiosidades que el señor don Sancho tenía en su capilla, descubriendo el Santísimo Sacramento en unas andas muy curiosas [...] acompañado de mucha cera [...] y lo restante de la iglesia, [se] adornada con las tapicerías de su casa. Por las mañanas comulgaban las congregaciones, a las tardes había sus sermones [...] asistiendo siempre la música de la iglesia mayor...».

Una de las claves que permiten explicar la magnífica acogida dispensada a la festividad primero en Sevilla y posteriormente en Granada es su vinculación a la causa concepcionista; el jubileo quedó entreverado en la lúdica populista que acompañó a la defensa del dogma. Si la hermandad de clérigos que tuteló las Horas sevillanas tuvo por advocación la Limpia Concepción de María, la que lo hizo en Granada tomó por norma celebrar a la Inmaculada en la segunda de sus jornadas jubilares. Siguiendo esta línea de implicación, la congregación hispalense acordó en 1602 trasladar la tradicional fiesta de la Concepción de diciembre a Carnestolendas, a fin de proporcionar *mayor grandeza a la celebración* (y evitar que se viese diluida entre otros tantos agasajos a la Virgen)²⁷. No es de extrañar pues que la fiesta aparezca interpuesta en todos los jalones de la controversia inmaculadista en España. Así ocurrió en 1614, en el curso de la llamada *guerra mariana*²⁸; aquel año, las Cuarenta Horas sevillanas «fueron muy plausibles y vistosas, por la audacia de un padre de Regina [el dominico, fray Domingo Molina], que se atrevió a decir en el púlpito que la Santísima Virgen no había sido concebida sin pecado original. Tomó [a] su cargo la Congrega-

la festividad no era desconocida a los fieles jiennenses, que ya desde principios de siglo podían disfrutar de las Cuarenta Horas en el convento de Santa Catalina: ORTEGA Y SAGRISTA, Rafael: *Op. cit.*

²⁷ LUQUE FAJARDO, Francisco: *Op. cit.*, fol. 5r; y RELACIÓN: *Op. cit.*, pág. 19.

²⁸ Remito al lector a la acertada síntesis de FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Universidad, 2002, págs. 124-125. Cfr. asimismo STRATTON, Suzanne: «La Inmaculada Concepción en el Arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, T. I, Madrid, FUESP, 1988.

ción de Sacerdotes vengar este agravio [...] y a su invitación siguieron [...] las más de las iglesias de Sevilla»²⁹. El domingo de Carnestolendas, la iglesia y claustro de la Profesa aparecieron adornados «con cuanto [de] precioso tenia Sevilla, sin reserva de lo más exquisito [de] las más opulentas casas y más alhajados templos». En la capilla mayor se erigió «una elevada maquina conforme al dibujo de un bien trazado modelo, ejecutada con felicidad por los hombres más ingeniosos y prácticos en esta especie de *pegmas*»³⁰. Sobre la mole se dispusieron «muchas reliquias de santos y cuerpos o estatuas de los mismos, a quienes separaban entre sí ramos de sedas [...] con correspondiente adorno de luces»; coronaba el conjunto el Sacramento, contenido en un expositor enriquecido con mecanismos de tramoya, que permitían manifestar *como en secreto* la Forma. La celebración contó una vez más con la intervención de la música de la Matriz, que a su tiempo cantó, *arrancando afectuosas lágrimas a los presentes*, un elogio al Sacramento y otro a la Virgen, repitiendo «con grande melodía y estruendo [...] la cláusula: *concebida sin mancha de pecado original*». Los arrebatados actos culminaron con una «solemnísima procesión por el ámbito de la iglesia y claustro [...] su Majestad debajo de palio, precedido de doce de nuestros hermanos con otras tantas hachas de cuatro pábilos, revestidos de sobrepellices; [...] y entre estos y el clero, muchos seglares de distinción con velas [...] [y] cerrando el todo, el señor provisor con algunos señores oidores y alcaldes de la Real Audiencia».

Fue a partir de 1625, y hasta el final del siglo, que las Cuarenta Horas vivieron su etapa de mayor esplendor; fue en este largo período que la devoción, asentada en todo el país, asumió sus formas más espectaculares, sirviéndose en su consecución de todos los medios y recursos del teatro y la fiesta barrocas. Y fue Madrid la que debió adoptar los cambios más radicales, introduciendo en el aparato de la festividad los modernos usos de la escenografía italiana.

²⁹ Como brevemente lo refiere Antonio Solís en su manuscrita historia de la Casa Profesa sevillana. Cit. en FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Ibidem*, pág. 124.

³⁰ RELACIÓN, *Op. cit.*, págs. 29-33.

En la Villa, la fiesta había sido tempranamente instituida en el Oratorio del Caballero de Gracia (entre 1602 y 1605)³¹, y desde 1608, podía asimismo disfrutarse en el Colegio Imperial y, excepcionalmente, la Casa Profesa³², contando con el frecuente concurso de la familia real y los principales de la corte³³. Ya hacia 1630, la devoción se encontraba firmemente arraigada en la capital, siendo común llamar a su celebración en forma de rogativa. Así ocurrió en 1632, cuando muchas iglesias madrileñas recurrieron a esta devoción para *rogar* por la salud y prosperidad del príncipe Baltasar Carlos³⁴.

³¹ La proximidad de la congregación fundada por Jacopo Gratij a la espiritualidad de Felipe Neri, a quien el Caballero frecuentó durante su actividad diplomática en Roma, debió mover a su devota institución. En su fundación cooperó activamente el clérigo sevillano Luque Fajardo, que durante los primeros años de siglo residió en la casa del Caballero. Así lo confirma en su *Relación breve...* de 1606, obra dedicada al propio Jacopo: «está V.M. ocupado en la celebridad de las santas carnestolendas, que yo con mi pobre caudal [...], introduje y comencé en esa bendita Iglesia [de San José], y V.M. va continuando, con tanto aumento». Luque Fajardo no aludió a esta festividad en una larga carta remitida en mayo de 1601 a la Congregación de Clérigos sevillana, en la que daba cuenta de las diferentes ceremonias vistas en el Oratorio; hecho que permite descartar su introducción antes de las Carnestolendas de 1602 (Archivo del Oratorio de Gracia, Sección B/Historia, Legajo nº 1, Carpeta nº 14, Caja nº 3). Debo la recepción de una copia de esta misiva a la cortesía y buen hacer de don Juan Moya, rector del Real Oratorio, y doña Concepción López, su archivera. Desde aquí mi sincero agradecimiento.

³² Su institución en el Colegio queda referida en: *Litterae annuae Societatis Iesu. Anni 1606, 1607 & 1608...* Maguncia, J. Albini, 1618, pág. 43. La excepcionalidad de la celebración en la Profesa se deduce de la pervivencia de un cartel anunciando la celebración en Carnestolendas de 1617 (*Vid.* Nota 23) y del testimonio dado por un padre de la Compañía en 1637: «la nuestra ha sido excelente [se refiere a la del Colegio] [...]. El mismo concurso ha habido en la Casa Profesa, que es la primera vez que han tenido Cuarenta Horas»; *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años 1634 y 1648*. Tomo II, Madrid, Imprenta Nacional, 1862, pág. 46.

³³ Así, por ejemplo, en 1643, el Colegio contó con la asistencia de la familia real, la duquesa de Mantua, «muchos Grandes y la mayor grandeza de damas y señoras que he visto»; *Cartas de algunos PP. de la Compañía...* Tomo V, Madrid, Imprenta Nacional, 1863, págs. 16-19.

³⁴ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza 4959, doc. 16734. *Carta*

Siguiendo a Carl Justi, fue el ingeniero *florentín* Cosimo Lotti, arribado a Madrid en 1626, el responsable de la renovación del aparato escénico de las Cuarenta Horas y el Triduo Pascual, aseveración que el docto alemán fundamentó en las numerosas referencias –sin más especificación– que a estos dispositivos contenían los informes de los embajadores florentinos en la corte entre 1628 y 1637³⁵. No he podido acceder a ninguna de estas preciadas referencias a las Cuarenta Horas; sí, a dos relativas a los monumentos de Semana Santa, que al menos en un caso permiten dar crédito a las palabras del historiador: en 1628, Lotti diseñaba para el Hospital de los Italianos un monumento que acomodaba perspectivas y tramoyas³⁶. Se conoce asimismo que su sucesor en la corte, el también florentino Baccio del Bianco, aparejó durante su corta estancia en Madrid (1651-1656): «molti apparati di Quarantore in diversi chiesi»³⁷. Desgraciadamente, no han llegado hasta nosotros otros testimonios de su participación en el montaje de semejantes dispositivos. En cualquier caso, el ambiente en Madrid en la medianía del siglo debió ser favorable no solo al progreso de la propia devoción, que desde 1643 poseía, por disposición real, carácter rotativo en las iglesias y parroquias de la capital, oficiándose además cada principio de mes en la capilla del Alcázar³⁸, sino también a la recepción de

de Francesco di Giovanni de Medici a Andrea Ciolli (6 de marzo de 1632). O en julio de 1635, cuando la condesa de Olivares, en plena efervescencia militar del país, dispuso su celebración en la iglesia de San Gil. *Cartas de algunos PP. de la Compañía...* Tomo I, Madrid, Imprenta Nacional, 1861, pág. 214.

³⁵ JUSTI, Carl: *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, 1999, pág. 282, nota 15.

³⁶ «Vi erano diverse apparenze del Limbo, Purgatorio et Inferno et due nuvole d'Angeli che scendevano cantando, ordinato tutto con buona et dilettevole prospettiva». Pueden encontrarse ambas referencias en: CHAVES MONTOYA, María T.: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid, Ayuntamiento, 2004, pág. 47.

³⁷ Como así lo refería el biógrafo BALDINUCCI, Filippo: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...* Florencia, Stamperia di S.A.R., 1728, págs. 319 y 330.

³⁸ Así lo recoge José Pellicer en sus *Avisos* (14 de julio de 1643). En su conocido favorcimiento del culto eucarístico, Felipe IV llegó a ordenar por testamento: «se continúe la solemnidad de las Cuarenta Horas, que en cada principio de mes tengo fundada [en la Capilla Real del Alcázar], haciéndose con toda aquella devoción, y autoridad que

estos aparatos (conocido el gusto de la corte por la *comedia de tramoyas* y con artistas tan capacitados para el diseño de *perspectivas* como Rizi, el presbítero romano Antonio Maria Antonozzi, discípulo de Da Cortona, el *fresquista* modenés Dionisio Mantuano o el futuro escenógrafo real Herrera el Mozo, arribado a Madrid en 1660 y que bien pudo conocer estos montajes durante sus días en Roma; un ambiente tanto más animado con la llegada en 1658 de los *quadraturistas* boloñeses Mitelli y Colonna)³⁹.

Retornando a Andalucía, ya en el segundo cuarto de siglo, Granada pasó a ocupar una posición de privilegio en la recepción y aparatoso devenir de esta devoción. Y nuevamente el immaculadismo concurrió en su adelantamiento. La función no solo recibió la fastuosa acogida de los jesuitas del Colegio de San Pablo; también el Sacromonte, puntal de la causa concepcionista en Andalucía, asumió para sí la oración⁴⁰, ordenando su celebración dos veces al año (y haciendo coincidir uno de sus jubileos con las fiestas de la Inmaculada)⁴¹. Una consuetud de la Abadía, fechada en 1632, describe el ceremonial adoptado en estas especiales solemnidades. Pese a la omisión de referencias al aparato decorativo, la liturgia recoge muchos de los elementos que son comunes a la celebración: *abundancia de luces, variedad de fragancias, música coral e instrumental, lujo en el ajuar y vestuario, turnos de vela*; y un sorpren-

más se pudiere»; ABREU Y BERTODANO, José Antonio: *Colección de tratados de paz, alianza, neutralidad... hasta el feliz reinado del rey N.S. D. Fernando VI. En la qual se comprehenden otros muchos actos públicos, y reales... Parte VII*. Madrid, 1751, págs. 686-687.

³⁹ A propósito de Antonozzi, miniaturista del papa Barberini e ingeniero-escenógrafo de Felipe IV, véase: CHAVES MONTOYA, María T.: *Op. cit.*, págs. 263-302; para el *quadraturista* Mantuano: SÁNCHEZ DEL PERAL, Juan Ramón y GARCÍA CUE-TO, David: "Dionisio Mantuano: un artista en las cortes del Felipe IV y Carlos II", en COLOMER, Josep Lluís (ed.): *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, Fundación Carolina y CEEH, 2006, págs. 265-278.

⁴⁰ Al menos desde 1616: cfr. CASTILLO FERREIRA, Mercedes: *Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (Siglos XVII-XIX)*. Vol. II. Granada, Universidad, 2009, pág. 388.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 346.

dente llamamiento: que sacristanes, prebendados y colegiales eviten que se coma o beba durante la exposición⁴².

Respecto a las Cuarenta Horas de San Pablo, poco es lo que se conoce con anterioridad a 1625. El primer testimonio significativo alude al período 1626-1640. Debió ser por entonces que el jubileo adoptó un carácter resueltamente espectacular, ordenando sus celebraciones «con extraordinario aparato y grandeza, así en el adorno del altar e iglesia, como en música y olores». Y aunque a la sazón, el templo carecía de tabernáculo permanente, su falta se suplió «armando grandiosos y diferentes altares». Todo, sin reparar en gastos, que bien pudieran parecer «excesivos, a no ser en servicio de un Señor a quien servirle no puede haber exceso»⁴³.

Como ya se advirtió, la festividad granadina consagró la segunda de sus jornadas a la Concepción, buscando afianzar su vínculo con la causa inmaculadista; un vínculo que quedó definitivamente sellado en el curso de las Cuarenta Horas de 1653, cuando la congregación responsable de su celebración procedió a realizar el voto de defensa de la Pura Concepción de la Virgen –como así ocurriese en Sevilla y Madrid⁴⁴–; espectacular acto que contó con todos los ingredientes de los más brillantes festejos barrocos⁴⁵. Los días anteriores a la celebración, la fiesta se anunció con campanas, cajas y clarines. La noche previa, *y para engañar a la dilación y las sombras*, las galerías del Colegio se iluminaron con cientos de faroles; sobre la cúpula del templo se dispusieron cuantiosas luminarias, y sobre la linterna campearon veinticinco banderolas de colores diferentes que, en su tremolar, *abatían* a un largo gallardete

⁴² *Ibid.*, págs. 232-238.

⁴³ BÉTHENCOURT, Joaquín y OLIVARES, Estanislao: *Historia del Colegio de San Pablo, Granada, 1554-1765*. Granada, Facultad de Teología, 1991, págs. 95 y 108-109.

⁴⁴ RELACIÓN: *Op. cit.*, págs. 35-38. STRATTON, Suzanne: *Op. cit.*

⁴⁵ *Piadoso Culto, y Pública Solemnidad que la... Congregación del Espíritu Santo... dedicó a la Reyna de los Ángeles... obligándose públicamente con voto y juramento a defender su siempre Inmaculada, y Pura Concepción...* Granada, Imprenta Real, 1653. BHR; Signatura: Caja 2-065 (23).

fijado al remate con la letra: *María concebida sin pecado original*. Junto a las luminarias, se alinearon *gran copia de voladores*, «unos que estallando despertaban al oído, y otros que con festivas lágrimas [...] arrebatában los ojos, desmentían el silencio y sombras de la noche». Arcabuces, cajas, clarines, chirimías y campanas entretuvieron tan regocijada noche. El día de la fiesta, la iglesia apareció colgada de ricos terciopelos, damascos, lienzos y banderas. Se erigió un suntuoso altar *con novedad de arte y primor*, ordenado en tres cuerpos y coronado por ático (de tan enmarañada descripción y tal riqueza exornativa, que resulta difícil, si no imposible, su recomposición). Omitiré su descripción; no obstante resaltar que contenía imágenes de bulto de la Inmaculada, san Ignacio, san Francisco Javier y san Pablo; y que poseía un enorme y majestuoso tabernáculo. Por entre el conjunto se disponían incontables relicarios, bustos, *láminas de raro pincel*, pirámides y espejos, a los que «el aseo del templo debió no poco lucimiento, [de]volviendo [...] bullidoras luces y reflejos». La decoración se completaba con ciento sesenta luminarias, amén de frontales, cenefas, sedas, flores y ramilletteros. «Y por no llegar el altar a lo último del arco corría por cima de él una hilera de seis bellas láminas [...] y de allí a la bóveda eran sedas y pinturas». Desde la linterna se hizo caer un largo estandarte, decorado en sus haces con sendos lienzos de la Inmaculada y san Miguel. La ceremonia revistió gran solemnidad, contando en su transcurso con la acostumbrada música de capilla y el servicio de muy galanos infantes. Realizaron el voto más de cien congregantes; y a su imitación, otros muchos caballeros y eclesiásticos. La relación del evento incluye además las estrofas de un romance burlesco recitado en tal ocasión.

Como ya se advirtió, durante el tiempo en que la iglesia careció de tabernáculo, su ausencia se suplió, en esta y otras celebraciones, con *grandes y diferentes altares*. Fue una constante, por otro lado, la decidida incorporación al aparato de la fiesta de sorprendentes efectos teatrales (aquellos con que retener la atención de los *arrobados* devotos); experiencias que encontraron lógico eco en la obra durable. No es de extrañar pues que a la vista de semejantes prácticas, y a objeto de excusar una parte importante de los gastos y molestias que aquellos mon-

tajes suponían, el novedoso retablo erigido por el P. Díaz del Ribero, con su imponente tabernáculo rotatorio, introdujese los más variados recursos de la tramoya teatral; y tampoco, que su solemne inauguración se hiciese coincidir con el jubileo de 1660, «dando materia su insigne fábrica que ponderar en los sermones, y a toda Granada que alabar y admirar»⁴⁶.

Por otra parte, no es menester referir que el siguiente hito en la carrera inmaculadista, la concesión del Breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum* (diciembre de 1661), se celebró en Granada, Sevilla y Madrid con especiales muestras de júbilo⁴⁷.

Un magnífico ejemplo de la extensión de esta festividad –lejos ya del monopolio jesuita– y de la general adopción de recursos escenotécnicos, puede proporcionarlo la ciudad de Zamora⁴⁸. La organización de la fiesta, instituida a mediados de siglo, recaía sobre una comisión conformada por representantes de los Cabildos civil y eclesiástico, la parroquia de San Juan (lugar en que tenía lugar el jubileo) y el pueblo, sufragando, todos por igual, buena parte de los elevadísimos costes de los festejos (que en algunos casos superaban los 8000 reales)⁴⁹. Una parte del exorbitante presupuesto consignado para la festividad se des-

⁴⁶ BÉTHENCOURT, Joaquín y OLIVARES, Estanislao: *Op. cit.*, pág. 302.

⁴⁷ Se conserva el cartel anunciador de las fiestas granadinas, que coincidieron, una vez más, con el jubileo de las Carnestolendas. Dado el alcance de la conquista inmaculadista, los festejos se hicieron extender por otras cinco jornadas –hasta completar la preceptiva octava–, recayendo la organización de este segundo bloque festivo, netamente desgajado del inaugural, sobre otras congregaciones y los propios colegiales. BHR; Signatura: A-031-132 (32). En cuanto a los festejos en el Colegio Imperial de Madrid, un largo sermón del predicador real Manuel de Nájera confirma su celebración durante el triduo de Carnestolendas: *Discursos de la Purissima Concepcion, predicados despues del Breve de nuestro muy Santo Padre Alexandro VII...* Madrid, Imprenta Real, 1663, págs. 120-150.

⁴⁸ Ha sido estudiado en profundidad por Martín Márquez: *Op. cit.*

⁴⁹ Para 1749, cada uno de los mayordomos debía aportar 1617 reales y 6 maravedíes; para 1752, 2036 reales y 4 maravedíes; cifras que cabe estimar astronómicas, considerando, como hace Martín Márquez, que en 1771 un labrador ingresaba anualmente 720 reales; o un frutero, 310: *Ibidem*, pág. 19.

tinaba a costear algunos actos paralelos, caso de las corridas de toros (que a su vez generaban ingresos) o los fuegos de artificio (uno de los gastos más elevados de la fiesta). En cualquier caso, el mayor desembolso recaía sobre el aparato escénico de la celebración, renovado anualmente y que acomodaba complejos mecanismos de tramoya. Así decía una descripción de 1674⁵⁰:

«Fuéronse abriéndose [sic] dos puertas grandiosas que cogía[n] toda la fachada [...]. Todo con jeroglíficos y letreros. El Espíritu Santo con la hostia en el pico y rosas. Abrióse para adentro y ajustó con el respaldo, y luego en este hueco subió un altar formado de gradas [...] y ajustó con esto el altar de 300 luces y más. Y luego se levantó [...] un rastrillo con Espíritu Santo [...] descubriendo al Sacramento, donde había 12 luces, y abriendo una granada salió patente. A la tarde, cerrando lo de adentro con dos puertas, con un Jesús y un cuadro de [la] Concepción que tapa todo [...] [y] al decir: *Y la pura Concepción*, subió otro lienzo diferente con la Virgen. Muy adornado».

Otras referencias conservadas, igualmente confusas, abundan en la descripción de similares efectos de tramoya, permitiendo constatar la espectacularidad del aparato prevenido para la celebración, servido de maquinaria escénica análoga a la empleada en el teatro cortesano y los carros para autos.

De vuelta a Sevilla, la festividad, que durante largos años conservó su grandeza y esplendor en la Casa Profesa jesuita, vio surgir, con el declinar del siglo, un duro competidor. En 1695, la catedral acogía por primera vez su célebre Triduo de Carnaval (que pese a sus similitudes no revestía el carácter o condición de Cuarenta Horas)⁵¹. Del suntuoso

⁵⁰ LORENZO PINAR, Francisco Javier y VASALLO TARANZO, Lorenzo: *Diario de Antonio Moreno de la Torre (1673-1679)*. Zamora, Instituto Florián de Ocampo, 2001, pág. 48. Esta interesantísima fuente contiene otras suculentas referencias a la festividad: págs. 88-90; 118-119; 155-156; 190-192; y 240-241.

⁵¹ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego y ESPINOSA CÁRCEL, Antonio: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla... Tomo V*. Madrid, Imprenta

manto que vistió este festejo habla su exuberante aparato: especialmente, el imponente altar de plata labrado por Juan Laureano de Pina [fig. 3]; o los doce colosales blandones argentos dispuestos en su contorno, los llamados *bizzarrones*. Una solemnidad de la que participaban además los niños *seises*, el popular grupo de infantes danzarines de la catedral que, para la ocasión y en asociación simbólica con el Sacramento, vestían de rojo⁵². Ciertamente, la fiesta catedralicia hizo ensombrecer al jubileo jesuita, y así lo reconocía un anónimo historiador de la Congregación de Sacerdotes: «es consiguiente no sea tanto el concurso, especialmente después [de] que nuestra Patriarcal celebra con aquel majestuoso e inimitable culto al señor sacramentado, expuesto en estos tres días antecinerales; lo que [...] es impedimento a la asistencia de los señores prebendados, nuestros hermanos, que tanto autorizaban las funciones»⁵³. No obstante su agonía, la celebración de la Profesa vio un último florecer. Fue a partir de 1743, coincidiendo una vez más con cierta polémica inmaculadista (a propósito de la ilicitud del voto realizado por los clérigos años atrás), que llevó a los congregantes a repetir, desde entonces y con gran solemnidad, el juramento público. Apenas ha trascendido algún aspecto del aparato ajustado en aquel tiempo; tan solo, la reiterada provisión de músicas, el apelo a ciertos efectismos de índole teatral y la asistencia de elevadas personalidades eclesiásticas⁵⁴.

Es difícil estimar qué ocurrió con las Cuarenta Horas durante el siglo XVIII; los testimonios a propósito de la festividad jesuita, salvo algunas raras excepciones, parecen desaparecer (y con ellos, los de sus formas más espectaculares). En cualquier caso, la general adopción por las diócesis de la forma circular de este jubileo –con sus estrictas limi-

Real, 1796, págs. 372 y 436.

⁵² C. y P., Mariano: *Descripción del templo Catedral de Sevilla, y de las principales festividades que en él se celebran*. Sevilla, Imp. del Diario de Comercio, 1850, págs. 185-186.

⁵³ RELACIÓN: *Op. cit.*, pág. 42.

⁵⁴ En 1743 presidió la ceremonia el obispo de Gadara; en 1750 lo hicieron por días el arzobispo de Miletene, el de Trajanópolis –Folch de Cardona, elegido prefecto de la hermandad– y el obispo de Gadara; y en 1753 volvió a presidirla este último prelado; *Ibidem*, pags. 38-41.

taciones al aparato festivo—, la primacía que en las Sedes llegó a asumir el celebrado en su catedral o el despuntar del instituido por parroquias, cofradías y otras fundaciones, debieron comportar una dura competencia para el triduo de la Compañía, sobrellevando además la saturación y trivialización de este *producto* en el *mercado devocional*; competencia aun mayor si se piensa en el más obstinado de sus contendientes, el Carnaval profano. Asimismo, la instalación en gran número de iglesias de dispositivos permanentes adecuados a la solemne exposición eucarística (en muchos casos, dotados de tramoya), debió hacer innecesaria la prevención de los costosos montajes efímeros⁵⁵.

Huelga decir que el advenimiento de la mentalidad ilustrada, poco transigente con estas dispendiosas y espectaculares formas de la festividad eclesial⁵⁶, o la creciente precariedad económica del país, debieron concurrir en la silenciosa austeridad a la que vio abocarse el jubileo (respecto del aparato, no en cuanto a la devoción). Otros estudios habrán de confirmar o rechazar estas apreciaciones.

Con todo, algunos jubileos y centros mantuvieron o alcanzaron entonces gran preeminencia o espectacularidad; es el caso de la ya referida celebración zamorana; del también citado rebrote de la oración sevillana; de la habida, desde 1682 y por largo tiempo, en Santa María del Mar de Barcelona⁵⁷; o de la celebrada desde 1775 en la catedral

⁵⁵ Opinión que comparte el profesor Domingo SÁNCHEZ-MESA: «En España, esta piadosa costumbre alcanzó una enorme profusión, tal como podemos comprobar por la ingente existencia de [...] grandes manifestadores en todas las iglesias, presididas así por los grandes retablos eucarísticos»; «Escenografía y teatralidad en el retablo barroco andaluz», en MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (coord.): *Actas del Congreso Andalucía Barroca. Sección I*. Sevilla. Junta de Andalucía, pág. 230.

⁵⁶ Elocuentes parecen las palabras de CEÁN BERMÚDEZ: «Gracias a Dios se acabaron estas tramoyas teatrales en los templos, que tantos perjuicios causaron a los buenos retablos, al gusto y adelantamiento de la arquitectura y al decoro de los mismos templos»; *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. T. 3*. Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800, pág. 82.

⁵⁷ Que revistió gran boato, cubriéndose capillas, pilares, coro y presbiterio con damascos y terciopelos, previniendo para la ocasión un altar enteramente cubierto de cera y platería, disponiendo luminarias por todos los rincones del templo, haciendo oficio

de la misma Ciudad Condal, que adoptó, aun con evidente retardo, el magistral monumento en perspectiva creado por Viladomat para el Triduo Pascual [fig. 4]⁵⁸.

La *perspectiva* de Viladomat permite abrir una última reflexión a propósito del material gráfico conservado y vinculado a la festividad. Pocos son –pero más podrían ser– los aparatos adscritos a esta celebración en España. Varios son los problemas con que ha tropezado esta posible identificación: amén del olvido en que ha permanecido la devoción, las dificultades parecen provenir de la propia versatilidad formal e iconográfica del aparato empleado. En el curso de esta investigación he podido comprobar cuán diferentes fueron las fórmulas empleadas por los establecimientos para celebrar la majestad del Sacramento: desde los sencillos altares escalonados que, a la manera de aparadores, acumulaban toda suerte de alhajas para encimar en una rica custodia, hasta los más complejos retablos eucarísticos; sin olvidar, los que se sirvieron del propio equipamiento de sus templos o los que acomodaron perspectivas y tramoyas para su celebración. Unas dificultades que se tornan tanto más insuperables por cuanto el jubileo compartió soluciones formales con cualesquiera dispositivos, festivos o no, de signo eucarístico (piénsese en el citado monumento de Viladomat, en los altares del Corpus o, en realidad, cualquier retablo eucarístico). Y ante este complicado panorama, el investigador tampoco puede recurrir a la singularización iconográfica del dispositivo, pues, aun supeditados a la exaltación y gloria del Sacramento, fueron multitud los temas admitidos (como ha

solemne con órgano y cuatro coros, con sermones todas las tardes... BASSEGODA i AMIGÓ, Bonaventura: *Santa María de la Mar. Monografía histórico-artística. Vol. II*. Barcelona, Fills de J. Thomas, 1927, págs. 282 y 557-558.

⁵⁸ La correspondencia entre esta soberbia máquina y los diseños de Ferdinando Galli Bibiena parece evidente; y así lo certifican las anotaciones al proyecto del propio Viladomat, que reproducen literales las indicaciones de una de las láminas del tratado perspectívico del boloñés. Cfr. BOSCH i BALLBONA, Joan y DORICO, Carles: “El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735”, *D’Art*, 17-18, Barcelona, Universidad, 1992, págs. 256.

demostrado la fiesta en Italia)⁵⁹: desde prefiguraciones eucarísticas y sus episodios veterotestamentarios vinculados, hasta apoteosis y hechos de la vida de los santos que mostraron especial afección por la Eucaristía, sin olvidar, claro está, los relativos a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, justificación primaria de la festividad (coincidiendo con la manejada por los monumentos de Jueves Santo) o los relativos a la Inmaculada Concepción. No es de extrañar pues que a la vista del diseño sin identificar de un dispositivo eucarístico nada permita deducir, ni tampoco desechar, que el investigador se encuentra ante el aparato de unas Cuarenta Horas.

Sea como fuere, han sido varios los diseños que la más avezada historiografía ha puesto en relación con la fiesta –aun con lógicas vacilaciones– en el curso de los años: es el caso de un proyecto de altar, conservado en el Prado, de clara reminiscencia churrigueresca, que Pérez Sánchez identificó, a buen seguro guiado por la apoteosis lumínica y exuberante rompimiento del Sacramento y/o la dificultad para trasladar sus formas a una obra permanente, ya como altar de Cuarenta Horas, ya como monumento de Semana Santa⁶⁰. Fueron estos precisamente los argumentos empleados por Bonet Correa para vincular un dibujo de Teodoro Ardemans, hoy en el British Museum [fig. 5], con «un telón o pintura para una arquitectura efímera»; argumentos que Ángel Aterido debió recoger para presumir su adscripción a las Cuarenta Horas, aun cuando «tampoco es descartable que sea preparatorio para un retablo [...] una especie de escenario para un enorme telón pictórico»⁶¹. Y es así, como retablo-telón, que cabe entender un dibujo

⁵⁹ Cabiendo incluso las representaciones profanas: así ocurrió –aun justificadamente– en el Gesù Nuovo de Nápoles, en 1687, que exhibió una «bellissima machina di smisurata grandezza ad oglio e cere [... che] rappresentava la presa di Buda [ai Turchi]». Cit. en MANCINI, Franco (1968): *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal vice-regno alla capitale*. Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pág. 101.

⁶⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: “Dos dibujos churriguerescos en el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, 28, Madrid, 1989, págs. 49-54.

⁶¹ BONET CORREA, Antonio: “Proyecto y ostentación barroca en un dibujo de D. Teodoro Ardemans”, en AA.VV.: *El Arte de las Cortes europeas del siglo XVIII. Actas del*

de Claudio Coello conservado en el Gabinete de los Uffizi; un proyecto puesto en relación con las Cuarenta Horas por Edward J. Sullivan, y que finalmente resultó ser la colosal *pala de altar* de las Gaitanas de Toledo, obra de Francisco Rizi⁶².

Un ejemplo de la multiplicidad de variables que admiten estos proyectos viene representado por un exuberante diseño atribuido al propio Rizi y conservado en los Oficios florentinos; un diseño que ha sido indistintamente emparentado con el celebrado monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo (pese a no guardar, en apariencia, las documentadas proporciones de esta obra), con el aparato empleado en una casi desconocida devoción del Santo Sepulcro y, cómo no, con un dispositivo para las Cuarenta Horas⁶³. Una indeterminación que cabe igualmente imputar —en tanto no se conozcan otros detalles— a un segundo dibujo de análoga estirpe adjudicado a Rizi o Coello [fig. 6]⁶⁴.

En cualquier caso, las respuestas a los interrogantes planteados por

Congreso. Madrid, Consejería de Cultura, 1989, págs. 147-152; y ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: “Teodoro Ardemans, pintor”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VII-VIII, Madrid, UAM, 1995-1996, pág. 137.

⁶² SULLIVAN, Edward J.: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, Nerea, 1989, pág. 269; y PIEDRA ADARVES, Álvaro: “Claudio Coello decorador mural: a propósito de un proyecto suyo para la decoración de un muro de capilla”, *Archivo Español de Arte*, 75, Madrid, CSIC, 2002, págs. 423-430.

⁶³ NICOLAU CASTRO, Juan: “Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la Catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, 246, Madrid, CSIC, 1989, págs. 216-220; RÓDRIGUEZ G. CEBALLOS, Alfonso: *Op. cit.*, págs. 142-143; y WEIL, Mark S.: *Op. cit.*, págs. 220-221, nota 4.

⁶⁴ DURÁN, Reyes: *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*. Madrid, Ministerio de Hacienda, 1980, págs. 56-57. Por otro lado, ambos proyectos comparten la predominante figura de un Cristo yacente —identificado en el primero de los casos con el de Gaspar Becerra para las Descalzas Reales—; una preponderancia e incluso específica disposición que esta figura comparte con otros diseños sobrevividos, caso del arriba referido aparato churrigueresco o de un ya tardío *monumento* de discutida atribución a Isidro Velázquez —con un yacente en este caso relacionado con Gregorio Fernández y la iglesia capuchina del Pardo (BNE; Signatura: 15/8/9). Quizá todos estos dispositivos —sea cual fuere su motivación— vieron ocupar un mismo y único establecimiento.

estos y otros dispositivos eucarísticos –conocidos únicamente sobre el papel– deberán suministrarlas nuevas y más profundas investigaciones, que en su desempeño habrán de considerar –si pretenden ser exhaustivas– esta vieja y bien arraigada devoción.

BIBLIOGRAFÍA

ABREU Y BERTODANO, J. A. (1751): *Colección de tratados de paz, alianza, neutralidad... hasta el feliz reinado del rey N.S. D. Fernando VI. En la qual se comprehenden otros muchos actos públicos, y reales... Parte VII*. Madrid.

ÁLVAREZ PATO Y CASTRILLÓN, A. (1789): *Tratado de la festividad de Quarenta Horas*. Madrid.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Á. (1995-1996): "Teodoro Ardemans, pintor". En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VII-VIII, Madrid, pp. 133-148.

BALDINUCCI, F. (1728): *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...* Florencia.

BASSEGODA i AMIGÓ, B. (1927): *Santa María de la Mar. Monografía histórico-artística. Vol. II*. Barcelona.

BÉTHENCOURT, J./OLIVARES, E. (1991): *Historia del Colegio de San Pablo, Granada, 1554-1765*. Granada.

BONET CORREA, A. (1989): "Proyecto y ostentación barroca en un dibujo de D. Teodoro Ardemans". En: AA.VV. (1989): *El Arte de las Cortes europeas del siglo XVIII. Actas del Congreso*. Madrid, pp. 147-152.

BOSCH i BALLBONA, J./DORICO, C. (1992): "El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735". En: *D'Art*, 17-18, Barcelona, pp. 253-260.

CARANDINI, S./FAGIOLO, M. (1977-1978): *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del'600*. Roma.

COMPAÑÍA DE JESÚS (1618): *Literae annuae Societatis Iesu. Anni 1606, 1607 & 1608...* Maguncia.

CASTILLO FERREIRA, M. (2009): *Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (Siglos XVII-XIX). Vol. II*. Granada.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. T. 3*. Madrid.

CHAVES MONTOYA, M. T. (2004): *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid.

CLAUDIO GIRBAL, E. (1880): "Noticias acerca [de] la solemne función de Cuarenta Horas". En: *Revista de Gerona*, 3, IV, Girona, pp. 96-100.

CLIMENT, J. (1788): *Colección de las obras del Ilmo. Señor don Joseph Climent, del Consejo de S.M. y Obispo de Barcelona. T. III*. Madrid.

C. Y P., M. (1850): *Descripción del templo Catedral de Sevilla, y de las principales festividades que en él se celebran*. Sevilla.

DE PALMA, A. (1955): "Los capuchinos en Cataluña y el fomento de algunas devociones populares". En: *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28, Tarragona, pp. 159-173.

DISCVRSOS *de la Purissima Concepcion, predicados despues del Breue de nuestro muy Santo Padre Alexandro VII...* Madrid, 1663.

DURÁN, R. (1980): *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*. Madrid.

FAGIOLO, M. (1997): *La festa barocca*. Roma.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2002): *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla.

GARCÍA DE QUEVEDO, E. (1931): *Libros burgaleses de Memorias y Noticias*. Burgos.

GASPAR ROIG, J. (1678): *Resumen historial de las grandezas y antigvedades de la ciudad de Gerona...* Barcelona.

GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. (2001): "Fiesta y propaganda en la Granada Barroca: celebraciones en el Colegio de los Jesuitas durante el siglo XVII". En: *Cuadernos de Arte*, 32, Granada, pp. 209-227.

HERRERO PUGA, P. (1971): *Los jesuitas en Sevilla en tiempo de Felipe III*. Granada.

JUSTI, C. (1999): *Velázquez y su siglo*. Madrid.

LÓPEZ ARANDÍA, M. A. (2005): *El colegio de San Eufrasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767)*. Jaén.

LÓPEZ DE AYALA, I. (1785): *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid.

LORENZO PINAR, F. J./VASALLO TARANZO, L. (2001): *Diario de Antonio Moreno de la Torre (1673-1679)*. Zamora.

LUQUE FAJARDO, F. (1606): *Relación breve del modo con que los sacerdotes y clérigos de la Congregación de Sevilla celebraron sus santas Carnestolendas en la Casa Profesa... este Año de 1606*.

MANCINI, F. (1997): *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal vi-*

ceregno alla capitale. Nápoles.

MARTÍN MÁRQUEZ, A. (2007): *La celebración de las Cuarenta Horas en Zamora en los siglos XVII y XVIII*. Zamora.

NICOLAU CASTRO, J. (1989): "Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la Catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII". En: *Archivo Español de Arte*, 246, Madrid, pp. 216-220.

NOEHLES, K. (1985): "Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi". En: FAGIOLO, M./MADONNA, M. L. (eds.) (1985): *Barocco Romano e Barocco Italiano*. Roma, pp. 88-99.

ORTEGA Y SAGRISTA, R. (1984): "Boceto histórico de la Antigua y Primitiva Cofradía de las Angustias y Cinco Llagas de Nuestro Señor Jesucristo, fundada el año de 1551 en la ciudad de Jaén". En: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 118, Jaén, pp. 59-80.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D./ESPINOSA CÁRCEL, A. (1796): *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla... Tomo V*. Madrid.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1989): "Dos dibujos churriguerescos en el Prado". En: *Boletín del Museo del Prado*, 28, Madrid, pp. 49-54.

PIADOSO Culto, y Pública Solemnidad que la... *Congregación del Espíritu Santo... dedicó a la Reyna de los Ángeles... obligándose públicamente con voto y juramento a defender su siempre Inmaculada, y Pura Concepción...* Granada, 1653.

PIEDRA ADARVES, Á. (2002): "Claudio Coello decorador mural: a propósito de un proyecto suyo para la decoración de un muro de capilla". En: *Archivo Español de Arte*, 75, Madrid, pp. 423-430.

P. PEDRO DE LEÓN (1619): *Compendio de algunas experiencias en los ministerios de que usa la Comp[añ]a de Iesus ... Tomo I*.

REAL ACADEMIA DE HISTORIA (1861): *Cartas de algunos PP. de la Compañía... T. I*. Madrid.

REAL ACADEMIA DE HISTORIA (1862): *Cartas de algunos PP. de la Compañía... T. II*. Madrid.

REAL ACADEMIA DE HISTORIA (1863): *Cartas de algunos PP. de la Compañía... T. V*. Madrid.

RELACIÓN del origen, progreso, y estado de las Fiestas Sagradas de Carnes-tolendas: que en la Iglesia de la Casa Professa... de Sevilla celebra la... Congre-gacion de Sacerdotes de... la Immaculada Concepcion... desde... 1600... hasta... 1753. Sevilla, 1753.

RODRÍGUEZ, P.-L. (1997-1998): “Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para [las] Cuarenta Horas”. En: *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, Lisboa, pp. 31-46.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1992): “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco”. En: AA.VV. (1992): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas*. Almería, pp. 137-154.

SÁNCHEZ DEL PERAL, J. R./GARCÍA CUETO, D. (2006): “Dionisio Mantuano: un artista en las cortes del Felipe IV y Carlos II”. En: COLOMER, J. L. (ed.) (2006): *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, pp. 265-278.

SÁNCHEZ-MESA, D. (2009): “Escenografía y teatralidad en el retablo barroco andaluz”. En: MORALES MARTÍNEZ, A. J. (coord.) (2009): *Actas del Congreso Andalucía Barroca. Sección I*. Sevilla, pp. 225-236.

SOTO ARTUÑEDO, W. (2003): *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga*. Málaga.

STRATTON, S. (1988): “La Inmaculada Concepción en el Arte español», En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, T. I, Madrid.

SULLIVAN, E. J. (1989): *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid.

WEIL, M. S. (1974): “The Devotion of Forty Hours and Roman Baroque Illusions”. En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, Londres, pp. 218-248.



Fig. 1. Nicolò Menghini, Aparato para las Cuarenta Horas de Il Gesù, 1646

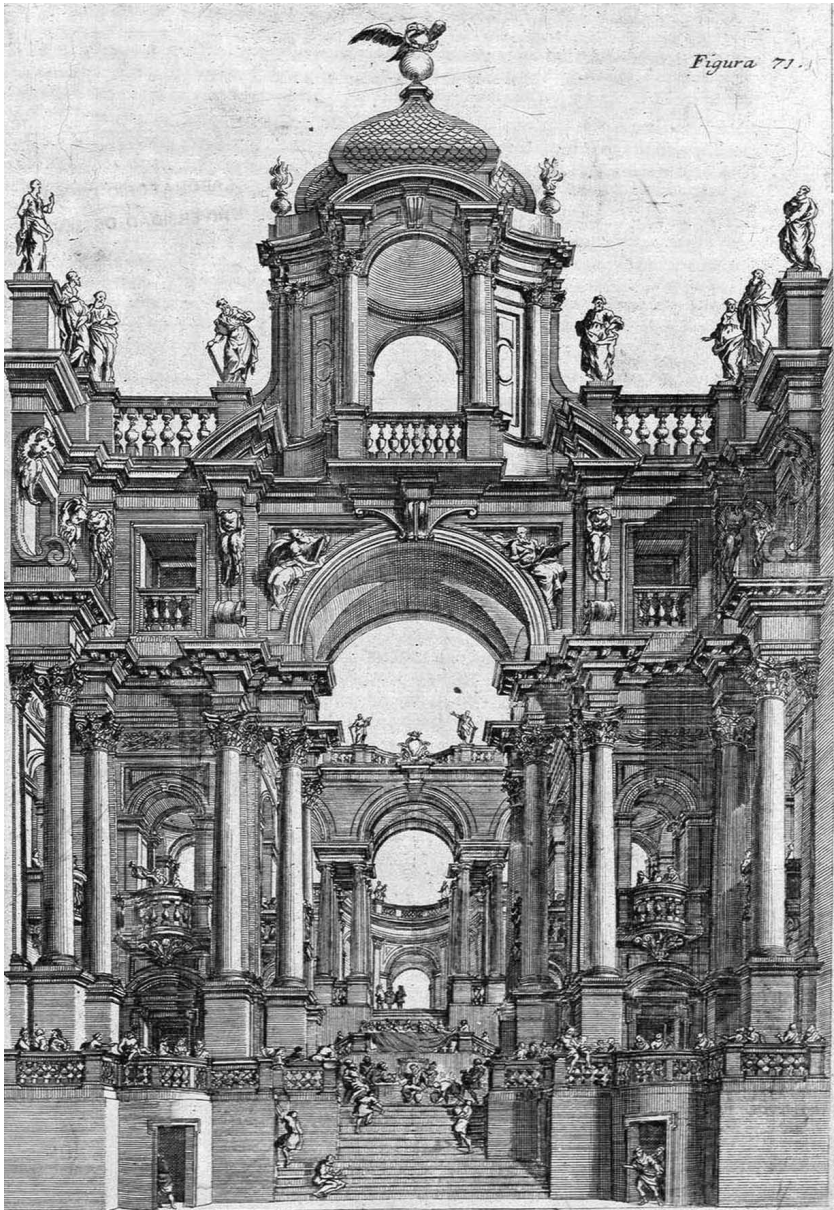


Fig. 2. Andrea del Pozzo, *Aparato para las Cuarenta Horas de Il Gesù*, 1685

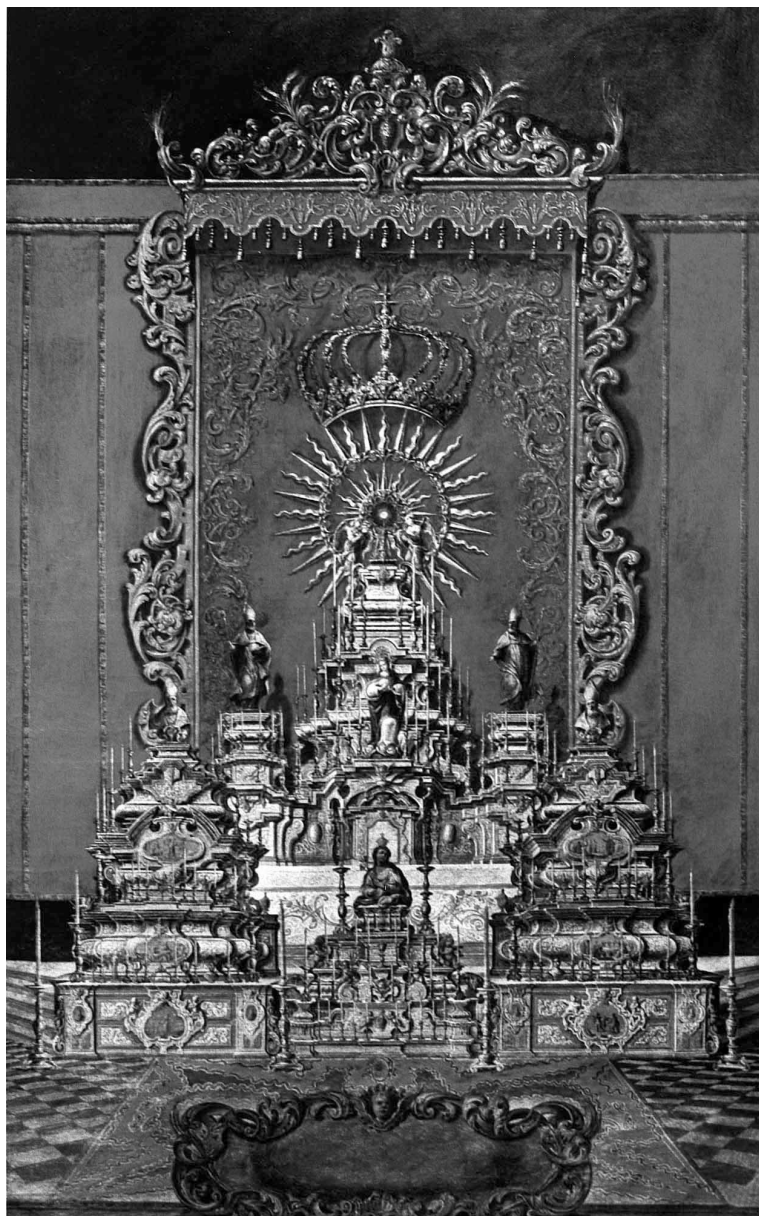


Fig. 3. Domingo Martínez, *Altar eucarístico de Laureano de Pina*, 1741-1748.
Catedral de Sevilla

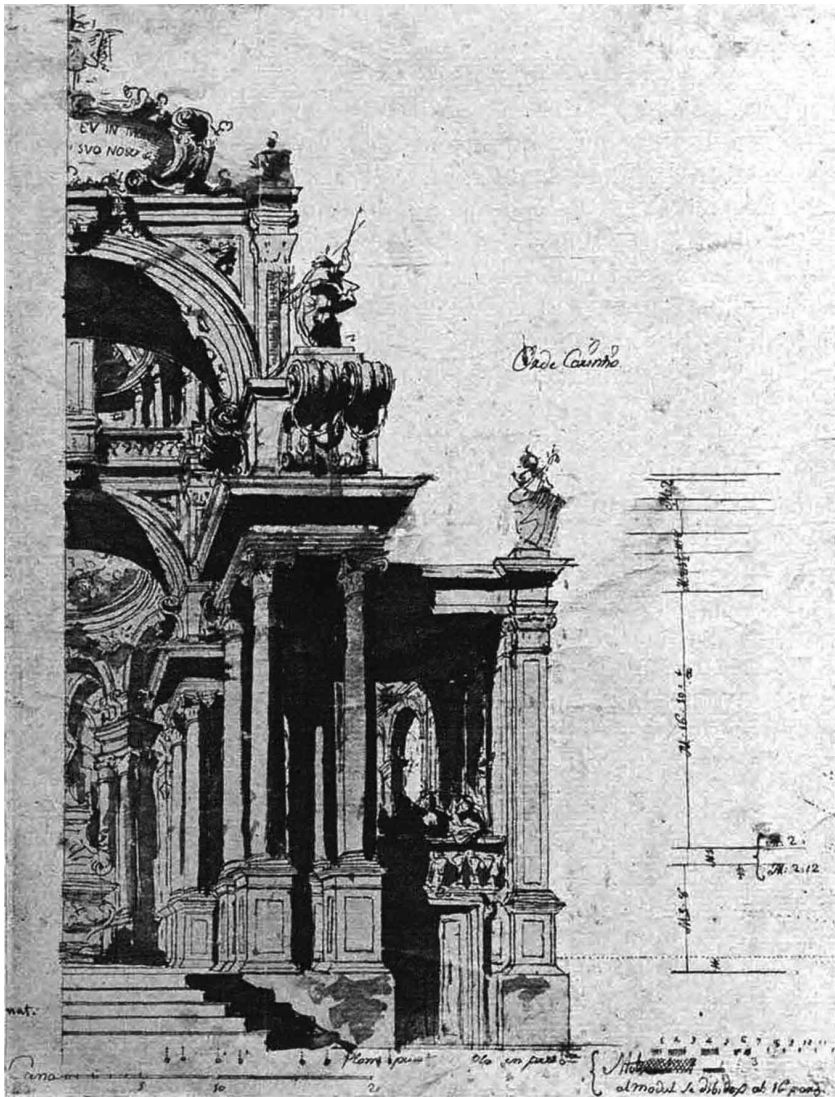


Fig. 4. Antoni Viladomat, *Monumento de Semana Santa de la Catedral de Barcelona*, 1735



Fig. 5. Teodoro Ardemans, *Aparato efimero*, h. 1700

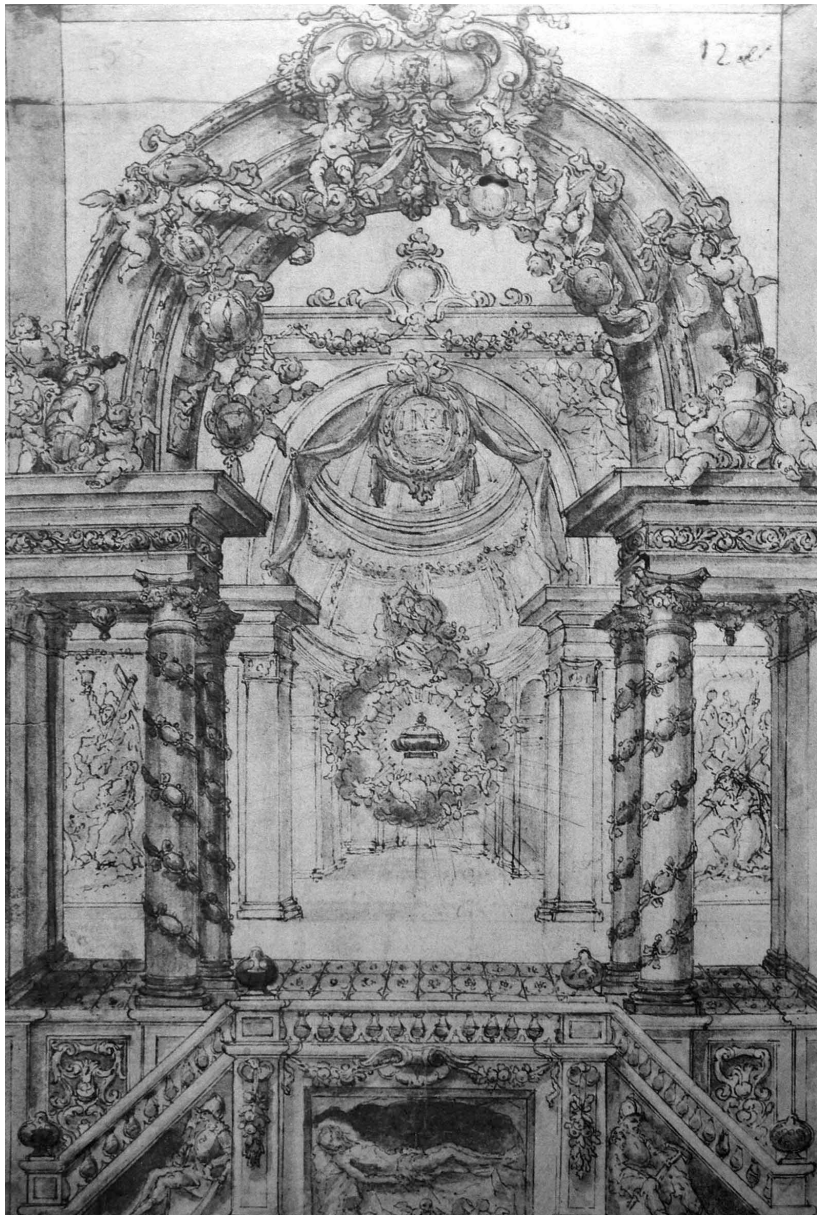


Fig. 6. Francisco Rizi o Claudio Coello, *Monumento de Semana Santa* o *Aparato para las Cuarenta Horas*. Museo Casa de la Moneda

SECCIÓN II
EL ESCENARIO CORTESANO

ESCENARIOS DE PODER. LA MONARQUÍA HISPÁNICA Y LA RECEPCIÓN DE
EMBAJADAS EXÓTICAS EN EL SIGLO XII

STAGES OF POWER. THE SPANISH MONARCHY AND THE RECEPTION OF
EXOTIC EMBASSIES IN THE SEVENTEENTH CENTURY

GOYA. REVISTA DE ARTE
[ACEPTADO. PRÓXIMA PUBLICACIÓN]
ISSN: 0017-2715

RESUMEN: El presente artículo analiza el origen, desarrollo y fijación de un curioso punto del ceremonial relativo a la recepción y asistencia de un singular conjunto de embajadas, a saber: las del Gran Turco, Moscovia, Mequinez y Argel, legaciones a las que la Corona distinguió con un régimen excepcional de atenciones –salvedad y magnificencia puntualmente recogidas en las etiquetas de 1717– y del que también participaron otras exóticas misiones arribadas a España durante el siglo XVII, caso de las de Persia, Japón o el reino africano de Arda. Examina sus vínculos con el universo celebrativo barroco y bosqueja el espectacular marco escenográfico prevenido para las primeras audiencias de estos embajadores en el desaparecido Alcázar de Madrid.

PALABRAS CLAVE: Gran Turco, Salón de los Espejos, ceremonial, recepción, audiencia.

ABSTRACT: This paper analyses the origin, development and fixation of an interesting chapter in the Spanish ceremonial concerning the reception and assistance of a particular set of embassies, namely those of the Great Turk, Muscovy, Meknès and Algiers. As described in detail in seventeenth-century Spanish etiquettes, the Crown gave to those legations a remarkable treatment characterised by exceptionality and magnificence. Equal treatment was given to other exotic missions arrived in Spain over the 17th century, such as those of Persia, Japan and the African kingdom of Arda. It examines the links between those special displays and Baroque's festive universe, outlining the spectacular scenographic frame put in place during the first audiences of those ambassadors in the now disappeared Alcázar in Madrid.

KEY WORDS: Great Turk, Hall of the Mirrors, ceremonial law, reception, audience.



Sin ánimo de agotar su riqueza conceptual ni tampoco reinventar su cuadro significativo, cabe insertar el ceremonial cortesano —con un marco de recepción y participación que desborda con mucho la mera actividad palatina— dentro del vasto universo celebrativo de la Edad Moderna. Su intrínseca espectacularidad, la teatralidad con que se adornan la mayor parte de sus formas (servidas de un fastuoso escenario en el que prominentes actores representan con coreográfica precisión la más grave de las funciones) y, claro está, sus festivos aditamentos (enriquecido con toda suerte de entretenimientos supeditados asimismo a la anchurosa preceptiva ceremonial), parecen fundamento suficiente para esta insistida consideración. Un regusto lúdico, una esencia espectacular que no ha pasado desapercibida a pensadores e investigadores (aun siendo las más de las veces admitida tácitamente; ¿o cómo explicar si no el insistente uso de un vocabulario privativo del universo teatral?), que han advertido en el ceremonial y su grandilocuente liturgia el mismo carácter instrumental y manipulador que revistieron los más opulentos festejos del período, que han sabido reconocer en ese apelo continuado al lujo y al regocijo, a la exaltación sensitiva, los mismos fértiles rendimientos que otras suntuosas celebraciones acarrearón para las clases dirigentes. Desde esta perspectiva, a nadie ha de sorprender que uno de los más notorios acontecimientos ocasionalmente sobrevenidos a la Corte, uno de los más distinguidos eventos prescritos por las etiquetas, a saber: la recepción y el agasajo de las embajadas extraordinarias, constituyese una ocasión excepcional —toda vez que eran prevenidas las más deslumbrantes celebraciones— para la exhibición y propaganda de la monarquía española.

En efecto, el tránsito por el país de estas embajadas, su recibimiento y hospedería implicaban la activación, casi siempre apresurada¹, de una

¹ Véanse a este respecto las diligencias realizadas por el contralor de palacio durante las jornadas previas a la llegada a Madrid, en 1626, del cardenal Barberini, legado *a lettere* de Urbano VIII: M. C. Simón Palmer, «Nuevos datos sobre el hospedaje del cardenal legado Francisco Barberini en Madrid el año 1626», *AIEM*, 21, 1984, pp. 411–434.

formidable maquinaria logística, la aplicación ponderada de un imponente ceremonial, la prevención deferente de una espectacular lúdica de recreo. Un aparatoso conjunto que debía proclamar con sonoro énfasis la ilimitada riqueza y liberalidad de los gobernantes españoles; fastuosa conmemoración que debía redundar –al margen de los propósitos concretos de la legacía y, casi siempre, del estado real de las arcas²– en la imagen de grandeza y poder de sus ilustres anfitriones³; objetivo tanto o más codiciado que la cortés observancia de la correspondencia debida o la considerada atención a la dignidad de los legados arribados o los príncipes representados (en ocasiones, absolutamente desconocida, pero, en cualquier caso, siempre invocada)⁴.

² Durante los setenta y ocho días que permaneció en Madrid la embajada del cardenal Barberini, el gasto en hospedaje de su larga comitiva (seis prelados, cincuenta caballeros, cuarenta criados y dos futuros pontífices: Inocencio X y Clemente IX) ascendió a más de veinticuatro millones de maravedís; a este fin, hubo que habilitar y alhajar lujosamente la Casa del Tesoro, anexa al Alcázar –debiendo desalojar a los oficios palatinos allí instalados y realizar importantes obras de adecuación–, amén de alquilar hasta siete viviendas principales de la ciudad. En la Casa del Tesoro quedaron instalados el cardenal y demás prelados; en las restantes, los otros integrantes de la comitiva distribuidos por estados. Para el servicio de cada vivienda se nombraron diferentes oficios y criados (solo para cocina se precisaron hasta cuarenta ayudantes, pese a que el cardenal había traído a sus propios cocineros). Con pesar justificado afirmaba el contralor de palacio: «todo esto es un gasto cruelísimo y todo muy caro y carísimo en estos tiempos»: *Ibidem*. Cabe asimismo recordar que el principal objetivo con que había partido de Roma esta embajada (promover el acercamiento entre España y Francia en el conflicto de Valtelina) había sido previa y secretamente resuelto por las partes contendientes: cfr. J. Simón Díaz, «La estancia del cardenal legado Francisco Barberini en Madrid el año 1626», *AIEM*, 17, 1980, pp. 159-213.

³ Imagen no solo dirigida a los propios agasajados, sino que busca transmitirse por igual –al margen de su particular mensaje– a grandes y poderosos, a vasallos y extranjeros. De la vocación *universal* de estas opulentas celebraciones –fueran cuales fuesen– puede dar cuenta la *noticia* publicada en Madrid con motivo de los festejos prevenidos para la visita, en 1637, de la princesa de Carignano; con corrosiva inquina *antigabacha* lo refería el cronista: «Dicen los discursistas que tan grande acción ha tenido otro fin que el de recreación y pasatiempo, y que fue también ostentación, para que el Cardenal Richelieu, nuestro amigo, sepa que aún hay dinero en el mundo que gastar y con qué castigar a su Rey»: J. Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, 2006, p. 227.

⁴ Cuando a finales de 1667 arribó a la Península la primera gran embajada del duque

Sea como fuere, las embajadas extraordinarias motivaron un despliegue ostentativo de difícil parangón («grande para cualquier rey y monarca del Universo, y nada para el poder, grandeza y riqueza del rey cathólico»)⁵; ostentación elevada a la categoría de imperativo político por la más avisada teoría diplomática. Así lo reconocía el largo tiempo embajador don Cristóbal de Benavente, conde de Fontanar, en sus *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embajadores* (1643): «las embajadas extraordinarias, a quien los antiguos llamaron ilustres [...] piden ostentación extraordinaria, que consiste en mucho número de camaradas, grandes señores, deudos de la casa cuya cabeza lleva esta embajada [...] Osténtase la grandeza con multitud de criados, de libreas, de carrozas, de acémilas, reposteros, recámara, plato y gasto suntuoso, que todo corresponda a la grandeza del príncipe que le envía y la del que le ha de recibir»⁶. Y como es sabido, el exuberante manto de espectacularidad

de Moscovia se recabaron informes de Viena para conocer la posición internacional de aquella nación y obtener un referente ceremonial que guiase su recepción y audiencia. No obstante este desconocimiento y la difícil situación político-económica atravesada por la monarquía, el Consejo de Estado persuadió a la reina Mariana de dispensar la más suntuosa de las acogidas, pues «así como en los reinos de fuera se tiene tanto concepto de la grandeza de España, es justo procurar y disponer (que en quanto no parezca afectación, respecto del presente tiempo que estamos) se represente la magestad y real autoridad de Vuestra Magestad quanto pudiere caver en los términos más decorosos, pues esto no puede atribuirse a vanidad, sino a cosa muy natural y propia de la dignidad de tan gran rey»: F. Fernández Izquierdo, «Las embajadas rusas a la Corte de Carlos II», *Studia Historica. Historia Moderna*, 22, 2000, pp. 82-83. Otro magnífico ejemplo lo proporciona la embajada del rey de Arda, arribada a Madrid en 1658: «el revuelo que se organizó en la Corte madrileña fue mayúsculo: nadie sabía ni qué reino era aquel ni quiénes lo gobernaban, por lo que se despacharon órdenes al cronista de Indias [...] y a la Casa de Contratación para que informasen al respecto»: R. Valladares Ramírez, «El Brasil y las Indias españolas durante la sublevación de Portugal (1640-1668)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 14, 1993, p. 168.

⁵ Así lo describía el anónimo testigo de una de estas celebraciones, habida en 1687, en sus *Noticias verdaderas y visuales de la entrada que hizo en Madrid el embajador del Gran Duque de Moscovia...*, reproducido en: A. Domínguez Ortiz, «Una embajada rusa en la Corte de Carlos II», *AIEM*, 15, 1978, pp. 171-185 (la cita en p. 180).

⁶ F. Barrios, «Práctica diplomática de la corte de España a principios del siglo XVIII: Notas a un Reglamento de Ceremonial de 1717», *Revista de Estudios Políticos*, 62, 1988,

invocado por el tratadista encontró plena correspondencia en la práctica diplomática coetánea⁷.

De este modo, a la propia curiosidad despertada por los despachos de estas embajadas, a la riqueza y, en ocasiones, largo número de sus comitivas, venían a sumarse las muchas atenciones con que los monarcas resolvían prodigarles. Siguiendo una práctica muy extendida en las principales Cortes europeas, la Corona cargaba con la mayor parte de los gastos de estas misiones: desplazamientos por el país, alquiler y adecuación de residencias (*casa alhajada*: «muy bien colgada y aderezada, con muy ricas camas y tapicerías de telas y terciopelos de colores»)⁸,

pp. 181–182, nota 68 [ortografía actualizada].

⁷ Un ejemplo sobresaliente de las muchas prevenciones y cumplimientos con que los monarcas regalaron a estas misiones lo proporciona la entrada en Madrid de la celeberrima embajada del cardenal Barberini, arribada en mayo de 1626. Para el acceso del legado y su extenso séquito, se procedió al adamentamiento y exorno de las principales calles que la comitiva había de transitar; se empedraron nuevamente la carrera de San Jerónimo y las calles Mayor y de Alcalá, se desembarazó la Puerta de Sol y se construyó un puente de madera sobre el arroyo del Prado para facilitar el paso del cortejo. El recorrido se vistió de ricas colgaduras, «ostentación que llegó hasta las buhardas de los tejados» y se levantó junto a la Puerta de Alcalá «un teatro capaz y anchuroso, con cuatro gradas por largo, cubierto de ricas alfombras, y en contorno, a modo de un salón, se colgó la costosa tapicería de los Siete Vicios [...] colgaron solo los seis paños, dos a cada lado, y dos en el frontispicio, en cuyo medio se erigió una majestuoso altar con una cruz de oro y seis candeleros debajo de un riquísimo dosel bordado sobre tela de oro de vistosas primaveras [...] a las espaldas del altar se formó un camarín de respeto ricamente aderezado, y en contorno de todo el sitio, tablados para gente, vallas de madera, y todo ello entoldado con lienzos para la defensa del sol». Llegado a este *riquísimo baldaquino*, el cardenal vio desfilar en lúcida procesión a las cofradías, parroquias, religiones y clerecía madrileñas; y fue aquí que se encontró con el rey, que precedido por grandes, títulos y señores de la Corte, hizo cortesía de acompañar al nepote hasta la iglesia de Santa María, adonde arribaron entre vítores, salvas y repiques de campanas caída ya la noche: J. A. de la Peña, *Discurso de la jornada que hizo a los Reynos de España... don Francisco Barberino Cardenal... entrada que hizo en esta Corte...*, Madrid, 1626, fols. 6v y ss. [ortografía actualizada]. Para conocer los pormenores de la estancia del cardenal son referencia obligada los trabajos ya citados de Simón Palmer y Simón Díaz.

⁸ Así describía don Juan de Persia, conocido integrante del séquito del embajador del gran sofí, llegado a España en 1601, la casa apercebida en Valladolid para aposento del legado y su comitiva: *Relaciones de don Ivan de Persia*, Valladolid, 1604, fol. 161r.

manutención (*platos de ostentación*: criados, cocineros, vajillas y viandas del propio servicio de Su Majestad), coches, tiros y monturas, e incluso largas asignaciones para gastos⁹. Como sentenciaba Benavente: «yo he visto en España que a los extraordinarios los han alojado y hecho el gasto; y en Venecia se hace esto esplendorosamente. En Francia, aloja y hace el gasto el rey a los extraordinarios en una casa que tiene para esto»¹⁰.

No mentía, desde luego, el tratadista vallisoletano, aunque ciertamente no todas las embajadas extraordinarias (por grado o particular distinción)¹¹ recibieron idéntico tratamiento y/o disfrutaron del entero conjunto de las atenciones enumeradas en sus *Advertencias* (sí, obviamente, las más consideradas). Por otro lado, no parece fácil determinar la continuidad de estas deferencias con la llegada de los Borbones: en este sentido, el nuevo Reglamento de Ceremonial de 1717¹², relativo a los procedimientos que debían seguirse durante las visitas a nuestro país de embajadores, nuncios y otros agentes diplomáticos, apenas encontraba *acomodo* para estas cuestiones, apuntando lacónicamente «que observándose la práctica o estilo antiguo, se continúe por nueve días a los Embajadores que vinieren con carácter de extraordinarios el coche de la Real Caballeriza y se les ofrezca hospedaje»¹³. Un *recorte* que, en caso de verificarse, vendría a ajustarse a las conocidas tentativas de reforma y aparente racionalización de los servicios palatinos y el ceremonial hispano–borgoñón operadas por el lobby francés en la Corte durante las primeras décadas de la nueva centuria¹⁴.

⁹ Cfr. F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*, pp. 75–107.

¹⁰ F. Barrios, *Op. cit.*, p. 182 [ortografía actualizada].

¹¹ Algunas de las embajadas a que habré de referirme desconocían las fórmulas de la diplomacia europea, careciendo de credenciales al uso o de la concreta especificación de la categoría de sus agentes. En cualquier caso, la Corona optó por otorgarles el tratamiento de extraordinarios.

¹² A. de Castro y Casaleiz, *Guía práctica del diplomático español*, Vol. I, Madrid, 1886, pp. 525–541. Cfr. asimismo F. Barrios, *Op. cit.*

¹³ Capítulo 21 del Reglamento de Ceremonial de 1717.

¹⁴ Poco después de su llegada a Madrid, Felipe V anunciaba su propósito de «poner

En cualquier caso, hubo en el siglo XVII un singular conjunto de misiones que sí disfrutó de la totalidad de las atenciones prodigadas por la Corona española, contando –como podrá comprobarse– con el común y anecdótico aglutinante del *exotismo*. Con buen juicio, y mostrando una flexibilidad y capacidad de adaptación ajenas a la tópica consideración inmovilista del ceremonial español¹⁵, la Corona dispuso un tratamiento excepcional a los legados de países *remotos* (geográfica o culturalmente) y en gran medida desconocidos, rodeados de un halo de exotismo y misterio que vino a repercutir grandemente sobre las formas ceremoniales (ignorada la magnitud y peculiaridades político–culturales del territorio al que el agente decía representar y sin referencia sobre el tratamiento que cabía otorgar¹⁶; aturcidos por el *pintoresquismo* y

límites a los gastos excesivos en todo lo que permita la decencia, dando principio por mi misma casa, para que a este ejemplo se ciñan todos y se eviten los excesos introducidos por la vanidad». Respecto de los intereses que perseguía la reforma francesa del ceremonial español: C. Gómez–Centurión Jiménez, «Al cuidado del cuerpo del Rey: Los sumilleros de corps en el siglo XVIII», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 2003, pp. 199–239 (la cita en p. 216); y C. Gómez–Centurión Jiménez, «Etiqueta y ceremonial palatino durante el reinado de Felipe V: el Reglamento de Entradas de 1709 y el acceso a la persona del Rey», *Hispania*, 194, 1996, pp. 965–1005.

¹⁵ Cualidades mejor ajustadas a las modernas corrientes de estudio del ceremonial hispano–borgoñón, que proponen la necesaria revisión de esta inmemorial consideración: cfr. C. Gómez–Centurión Jiménez, «La Herencia de Borgoña: el Ceremonial Real y las Casas Reales en la España de los Austrias (1548–1700)», en AA.VV., *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, Vol. I, Lisboa, 1998, pp. 11–31; J–L. Sancho y G. Martínez Leiva, «¿Dónde está el Rey? El ritmo estacional de la Corte española y la decoración de los Sitios Reales», en AA.VV., *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, pp. 85–98; y otros trabajos de estos mismos autores citados o por citar.

¹⁶ Siendo preciso recabar informes de la pariente Corte austriaca, o de nuestros representantes allí establecidos, a objeto de obtener referentes ceremoniales: ya se advirtió para el caso de Moscovia; y así ocurrió en el de Persia en 1601: cfr. L. Gil Fernández, «Sobre el trasfondo de la Embajada del Shah Abbas I a los príncipes cristianos: contrapunto de las Relaciones de don Juan de Persia», *Estudios Clásicos*, 89, 1985, pp. 357–359; y la Puerta Sublime en 1649: cfr. F. Díaz Esteban, «Embajada turca a Felipe IV», *Boletín de la Real Academia de Historia*, 203/1, 2006, p. 85. En el caso del ministro otomano –que habría de convertirse en solución referencial–, la búsqueda de modelos de actuación no se limitó

lujo de sus atuendos, la riqueza de sus obsequios o incluso la altivez de sus modos), impulsando prácticas protocolarias diferenciadas¹⁷. Un lujo y exotismo que recogía el cronista de la entrada en Madrid, en 1667, del celeberrimo embajador moscovita Piotr I. Potemkin (del que en 1681, en nueva visita por España, dejó inmortal y fiero recuerdo Carreño de Miranda)¹⁸:

«El concurso fue grande, porque la novedad movió a la curiosidad [...] y los trajes a la jocosidad para celebrarlos, porque ni los traen de griegos, ni de turcos, aunque de ambos se aprovechan, bien que la pedrería y las perlas con que los adornaban eran de estimación no corta. Iban delante del acompañamiento cien soldados de la guardia con el presente que traía; componíase de martas y armiños, y otros pellejuelos de animales de aquel país, que en esta Corte tienen crecida estimación, y aunque corrió la voz de que llegaba el regalo a los sesenta mil ducados, es cierto que no se avecindó a los treinta mil. Nótese que si el Embajador de Francia [...] nos quitó el pellejo, este de Moscovia nos festejó con los de más estima en su Imperio».

Unas circunstancias a las que sin duda debieron sumarse las de índole religiosa (provenientes estas legaciones de países *infieles* o cismáticos), y que promovieron un tratamiento excepcional, superlativo e intimidatorio, henchido de ostentosa superioridad, acorde a la grandeza y poder de la muy católica nación española, siempre interesada en el desempeño del prestigioso papel de garante de la *verdadera fe* o en la obtención de los múltiples réditos que la expansión católica podía comportar (no en

a la corte vienesa, disponiendo el Consejo de Estado, en sesión de 23 de agosto de 1649, «que sería bien mandar reconocer lo que se ha hecho con los embax.res de Persia que an venido a esta Corte en la entrada, modo de negociar y de asistirles, para valerse destes exemplares»: Archivo Histórico Nacional [en adelante, AHN], Estado, Leg. 2877, *s/f*.

¹⁷ Cfr. F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*, pp. 75–107.

¹⁸ A. Valladares, *Semanario erudito, que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas... de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, T. IV, Madrid, 1787, pp. 16–18.

vano algunas de estas embajadas pretendieron la evangelización de sus territorios u ofrecieron la libertad del culto, garantizando a un tiempo la apertura de favorables relaciones comerciales)¹⁹.

Fue en base a esta y otras experiencias acumuladas a lo largo de la centuria que el nuevo Reglamento de Ceremonial de 1717 se hizo eco de estas *inauditas* misiones, otorgando un régimen singular, diferenciado del comúnmente observado para con «los demás Ministros de los Príncipes de Europa», a las embajadas de Turquía, Argel y Mequinez; singularidad cifrada en la acentuada magnificencia y generosidad con que cabía regalar a estas misiones durante el conjunto de su estancia²⁰. Tratamiento dispar que la normativa hacía asimismo extensible —ya en el siguiente punto de su articulado— a los representantes del zar de Moscú. En todos los casos, se remitía a un fastuoso modelo: el empleado con el embajador del Gran Turco en el año 1649²¹.

No fueron estas, sin embargo, las únicas misiones exóticas arribadas a España en el siglo XVII que disfrutaron de un régimen excepcional de

¹⁹ Un botón de muestra: el embajador del reino africano de Arda vino a España con el propósito de solicitar no solo el envío de misioneros a sus tierras, sino también el establecimiento de lazos comerciales; se abrió así una puerta al tráfico de esclavos en las costas africanas, inesperada solución al acuciante problema de abastecimiento de mano de obra en las Indias españolas tras el levantamiento portugués: cfr. R. Valladares Ramírez, *Op. cit.*, pp. 151-172.

²⁰ Capítulo 55: «Que respecto de haberse reglado la forma con que se recibió al Embajador del Rey de Mequinez el año de 1690, y al que después vino del Rey de Argel por el ceremonial que se observó con el Embajador del Gran Turco el año de 1649, que está prevenido pormenor en la etiqueta de la Casa Real, como reglas dadas para estos casos que no siguen las comunes de todos los demás Ministros de los Príncipes de Europa, pues se diferencia a estos Embajadores moros, entre otras muchas cosas, en hospedarlos por cuenta de la Real Hacienda hasta su despedida, recibirlos S.M. a su Real Audiencia con toda magnificencia y darles coche de su Real Caballeriza todo el tiempo que se detienen en esta Corte; en ofreciéndose cualquier caso del género, se deberán observar todas las expresadas formalidades por no haber razón para alterarlas...».

²¹ Capítulo 56: «Que constando también en las etiquetas de la Real Casa lo que ha ejecutado con los Embajadores de Moscovia que han venido a esta Corte, se observe lo mismo en las que en adelante se ofrecieren del género en todo lo que no fuere opuesto al nuevo Reglamento...».

atenciones. De igual suerte fueron distinguidas las del sofi de Persia, que menudearon durante el reinado del Tercer Felipe; elocuentes, en este sentido, pueden resultar las palabras del cronista Cabrera de Córdoba, que con punzante reprobación escribía: «Le han aposentado muy bien en buena casa y pagado el carruaje, que ha importado más de 1.000 escudos; y hay otro aquí ha más de un año que siempre se le ha hecho la costa y a los que con él venían, y no falta quien diga que estas embajadas se compran al persiano, porque saben el tratamiento y merced que aquí se les hace»²². Con semejante miramiento se celebró, pese a los obstáculos a que debió enfrentarse y el definitivo fracaso de la misión, a la encabezada por el samurái Hasekura Tsunegaga, representante del rey de Boxù²³, acogida con espectaculares agasajos en Sevilla (con soberbia recepción, lujoso hospedaje en el Alcázar hispalense, solemne audiencia en el Cabildo, comedias, danzas y otros regocijos)²⁴ y Madrid²⁵ (que incluso

²² L. Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, p. 431 [ortografía actualizada].

²³ En realidad, un *daimyo* –al decir de los japoneses– o *tono* –como se conocía entre los misioneros y diplomáticos de las Indias Orientales–, poderoso señor feudal que gobernaba sobre un extenso territorio al NE de Japón: el reino de Mutsu o Boxù. El Consejo de Indias recabó información sobre el extraño rango del gobernante representado, concluyendo que «supuesto que el rey de Boxù que le envía es uno de los *tonos* sujetos al emperador del Japón, se le podría hazer el mesmo tratamiento que a los que vienen de parte de los potentados inferiores de Ytalia». Sin embargo, como informa el profesor Juan Gil, «sobre la razón y la etiqueta se impusieron la ostentación, el orgullo y hasta la curiosidad»: J. Gil, *Hidalgos y Samuráis. España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, p. 407. Respecto de su paso por Sevilla: M. Fernández Gómez, «La misión Keicho (1613–1620): Cipango en Europa. Una embajada japonesa en la Sevilla del siglo XVII», *Studia Histórica. Historia Moderna*, 20, 1999, pp. 269–295.

²⁴ Los crecidos gastos ocasionados por esta misión en Sevilla –cerca de un millón de maravedís en poco más de un mes– motivaron las quejas de algunos principales de la ciudad; entre otras las del cronista y veinticuatro Ortiz de Zúñiga, que apremió «un modo cortés de atajar el gasto [...] que esto va durando muchos días y la ciudad está muy pobre y sus acreedores padecen»: M. Fernández Gómez, *Ibidem*, p. 285. Cfr. asimismo J. Gil, *Ibidem*, pp. 401 y 406.

²⁵ «A 15 de enero del Año 1615 besó la mano al Rey N. S. el Embajador del Japón, fue con grande acompañamiento y de allí pasó al quarto del Príncipe N. S. y al de la Señora Infanta Doña Ana»: G. Gascón de Torquemada, *Gaceta y nuevas de la Corte de Espa-*

vio bautizar al samurái en las Descalzas Reales)²⁶. Una embajada que permanecería en España –con un suntuoso interludio en la Corte romana²⁷– por espacio de tres años (1614–1617)²⁸. Y semejantes prevenciones se adoptaron en 1658 para el *ministro público* del entonces desconocido reino de Arda (situado en las regiones costeras del golfo de Benín), el cristianizado don Felipe Zapata: «al Embajador negro le han puesto ya casa de Embajador, en la calle del Pozo, junto á San Bernardo, y le dan todo cuanto ha menester a cuenta del Rey, y el Consejo de Indias le dio un balcón en la primera orden enfrente del Rey, en que viese los toros. Sale muy poco de casa, y la vez que lo hace no quiere subir en coche que

na desde el año 1600 en adelante, Madrid, 1991, p. 37. La fecha dada por Torquemada para esta recepción difiere de la consignada por la breve relación impresa conservada del evento: «Vino orden de su majestad para que fuese a besarle la mano el Embajador, lo qual se hizo viernes, a 30 de enero; enviónos tres coches, con uno de sus caballeros; teníamos prevenidos muchos caballos y coches que fueron costeados hasta palacio, donde estaba infinita gente...»: O. Takisawa, y E. Sola, «Un Embajador de Japón en Madrid», *Archivos de la Frontera, Sección Pacífico*, 2009, p. 3. Disponible en línea: <<http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2009/08/A-PAC06.pdf>> [consultado en junio de 2015].

²⁶ Con presencia de la familia real y actuando como padrinos el duque de Lerma y la condesa de Barajas. Hasekura tomó por nombre Felipe Francisco. En el Museo de Sendai (Japón), se conserva un interesante retrato, de fina factura y probable autoría española, del ya cristianizado embajador. Se conoce que otros integrantes de la misión recibieron asimismo bautismo en Madrid, caso del jefe de la guardia del embajador, que tuvo por padrinos al propio Felipe III y a su hija Ana de Austria, futura reina de Francia: J. Gil, *Op. cit.*, pp. 410 y 424–425.

²⁷ O. Takisawa, «La delegación diplomática enviada a Roma por el señor feudal japonés Date Masamune (1613–1620)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 205/1, 2008, pp. 137–158. De entre las excepcionales muestras artísticas que resultaron de aquella sorprendente embajada, cabe destacar el retrato de Hasekura obrado por Archita Ricci (que en fecha relativamente recientemente ha podido admirarse en la exposición *Andalucía Barroca. Teatro de Grandezas*); o la imagen de la legación representada en los techos de la Sala Regia de la residencia pontificia de Monte Quirinal, debida a los pinceles de Carlo Saraceni y Agostino Tasso.

²⁸ Con innúmeros gastos para las arcas reales: hospedaje y asistencia de la comitiva, desplazamientos por el país, traslación a Roma, flete y matalotaje de la embarcación para su retorno al Japón: J. Gil, *Op. cit.*, pp. 401–417.

no sea de Su Majestad»²⁹ [figs. 6–8].

¿Pero cómo se concretaron todos estos agasajos y atenciones? ¿Cómo fue el tránsito por el país de estas embajadas? Generalmente, los vistosos cumplimientos con que la Corona resolvió honrar a estos *asombrosos* invitados principiaban con su arribo a la Península. Inopinados huéspedes las más de las veces, sus repentinas apariciones ocasionaban no poco *revuelo* en las localidades de acceso, que se volcaban en consideraciones a la espera de que la Corte determinase el modo de proceder. La respuesta de Madrid solía ser una y la misma: que *se inquiriese el propósito y rango de las embajadas* y se dispusieran los efectos necesarios para su traslado a la capital (coches de camino, literas, galeras y mulas para el tránsito y transporte)³⁰; un magnífico tren que se haría acompañar por persona de confianza y, en su caso, escolta militar³¹, procurando que por «los lugares y partes por donde se ha de executar [...] no se haga vejación ni molestia al enviado ni a ninguno de su familia, por ser justo y conueniente que [...] ministro de vn príncipe de tan esclarecida fama, sea atendido y tratado con toda vrbanidad y agasajo»³².

²⁹ J. Barrionuevo, *Avisos*, T. IV, Madrid, 1893, p. 162 (Aviso de 29 de mayo de 1658). Vid. nota 4 *in fine*.

³⁰ Cfr. F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*, pp. 75–107 y M. Arribas Palau, «De nuevo sobre la embajada de Al-Gassānī (1690–1691)», *Al-Qantara*, 6/1–2, 1985, pp. 223–229. Magnífica sería ciertamente la pompa desplegada a su paso por algunas de estas caravanas, que despertarían la admiración de cuantos tuvieran la ocasión de contemplarlas; piénsese en la comitiva moscovita de 1668, que empleó para su transporte por el país cuatro coches –tres de camino y uno de rúa–, dos literas, seis galeras y cuarenta y dos mulas de silla, con un coste estimado para las arcas reales superior a los setenta mil reales: AHN, Estado, *doc. cit.*, s/f. O en el portentoso tren aparejado para la legación rusa de 1687–88, al que más tarde, con ocasión de la despedida de estas embajadas, habremos de referirnos. O en la más modesta –aunque no por menos asombrosa– cabalgata prevenida para el samurái Tsunegaga y su séquito, conformada por dos grandes carros, dos literas, treinta y una mulas y dos acémilas de carga: M. Fernández Gómez, *Op. cit.*, p. 286.

³¹ Cfr. Ch. de la Vèronne, «Un intento de alianza entre España y Argel en 1701», *Al-Qantara*, 8/1–2, 1987, p. 140.

³² M. Arribas Palau, *Op. cit.*, pp. 228–229.

Fue el del rango diplomático un problema común a todas estas embajadas y que sin duda compelió a su *extraordinaria* consideración: la peculiaridad de sus credenciales o, por mejor decir, la inadecuación del grado estipulado en sus *cartas de creencia* a las categorías instituidas por la práctica diplomática europea («que allá no ay diferencia de embiados, y que a este le ha oydo nombrar por embaxador») ³³, hacía poco menos que imposible determinar el carácter de los agentes (que, por lo demás, mostraban el talante altivo de su cargo y una absoluta desconfianza a informar sobre sus despachos a persona que no fuera el monarca) ³⁴. Resultaba pues obligada una solución de compromiso, y una vez establecido el precedente turco (o *moscovita*, como en ocasiones creía discernir el Consejo de Estado, olvidando que los embajadores del zar habían seguido el modelo fijado para el ministro otomano), este pasó a convertirse, por exótica asimilación, en solución referencial ³⁵.

Ultimados todos los preparativos y tras haber sido largamente regalados en las plazas de recepción, el cortejo partía hacia Madrid. A objeto de facilitar su viaje, desde la Corte se emitía pasaporte o salvoconducto, exhortando a «virreyes, lugar thenientes, capitanes generales de mar y tierra, gouernadores y qualesquiera otras personas, ofçiales, súbditos y vasallos» a conceder libre pasaje y tránsito al embajador y su séquito ³⁶. La norma era evitar toda dilación, eludiendo villas y ciudades principales, a fin de soslayar cualquier retardo innecesario u oneroso (incrementando las costas de un traslado que corría por cuenta de la

³³ Recuérdese que la práctica diplomática distinguía, a grandes rasgos, entre residentes, enviados y embajadores (o en el caso de los Estados Pontificios, nuncios), pudiendo sus misiones revestir carácter ordinario o extraordinario. Sin ahondar en particulares salvedades, estos agentes recibían trato diferenciado en función de su categoría y el carácter de su misión. Respecto de los problemas que suscitaron estas cartas, las vacilaciones y múltiples consultas a que se vio obligado el Consejo de Estado: *Ibidem*, pp. 245–250 (la cita referida en p. 250) y M. Conde Pazos, «La embajada turca en Madrid y el envío de Alegreto Allegretti a Constantinopla (1649-1650)», *Libros de la Corte.es*, 3, 2011, pp. 10-17.

³⁴ Cfr. Ch. de la Vèronne, *Op. cit.*, p. 141.

³⁵ Cfr. F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*, p. 82.

³⁶ Cfr. M. Arribas Palau, *Op. cit.*, pp. 228–230 y Ch. de la Vèronne, *Op. cit.*, p. 140.

Corona). Asimismo, buscando poner freno a las conocidas artimañas de la picaresca nacional, se instaba a las autoridades de las poblaciones que la comitiva debía atravesar a disuadir a posaderos y comerciantes de alterar sus precios habituales so pena de fuertes castigos³⁷.

Por fin, a una o dos leguas de la capital, el cortejo era recibido por un oficial de palacio, el conductor de embajadores³⁸, que asistía a los huéspedes con coches, tiros y cabalgaduras de las Caballerizas del Rey. Dispuestos en sus nuevos y más lujosos asientos, la comitiva se adentraba en Madrid, buscando el alojamiento prevenido –a veces, provisionalmente, dado lo inesperado de algunas de sus apariciones³⁹– para su tiempo en la generosa Corte española.

Respecto de los hospedajes, muchos fueron los que estas y otras embajadas extraordinarias recibieron durante el siglo XVII⁴⁰. En la primera mitad de la centuria, fueron empleadas, entre otras, la Casa del Tesoro⁴¹, las de la Huerta de Buenavista o las que fueron de don

³⁷ M. Arribas Palau, *Ibidem*, p. 229. Cfr. asimismo F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*, p. 104.

³⁸ En ocasiones, se enviaba orden desde la Corte a fin de retener a la comitiva el tiempo necesario para completar las prevenciones de su entrada y alojamiento o incluso *averiguar* sobre sus despachos. Así ocurrió, por ejemplo, con la primera embajada persa: Juan de Persia, *Op. cit.*, fol. 159v; o con la del Gran Turco: «fue servido se detuuise algunos dias en el lugar de Odón, dos leguas distante desta Corte, preuiniéndole vna casa muy bien adereçada, sirviéndole con regalo, y opulencia los criados de su casa»: F. Díaz Esteban, *Op. cit.*, p. 70.

³⁹ Así ocurrió, por ejemplo, con el embajador del Gran Turco, instalado primeramente en Madrid, en la casa del capitán Maza, junto a Santa Bárbara, «buena casa de aposento, muy bien adereçada, con un jardín y muchos surtidores»: F. Díaz Esteban, *Ibidem*; con el representante del reino de Arda, finalmente establecido «en la calle del Pozo, junto a San Bernardo»; o con los enviados del dey de Argel, que según se colige de la documentación conservada ni siquiera aguardaron la protocolaria asistencia del conductor de embajadores, informando de su presencia en Madrid el prior del convento de San Francisco, donde inicialmente quedaron instalados: Cfr. Ch. de la Vèronne, *Op. cit.*, pp. 140–141.

⁴⁰ M. J. García Sierra, «El aposentamiento de personajes reales europeos y embajadores extraordinarios en la corte de España en el siglo XVII», en AA.VV., *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Vol. I, Madrid, 1994, pp. 741–756.

⁴¹ *Vid.* nota 2.

Rodrigo de Herrera, situadas en la calle de Alcalá y «una de las mejores que ay en esta Corte», que sirvieron de alojamiento al embajador turco en 1649⁴². A partir de esta fecha, y a objeto de simplificar las muchas prevenciones que en este sentido debía realizar la Junta de Aposentadores, quedó en arriendo permanente la que se dio en llamar Casa de la Hospedería o de los Hospedajes [fig. 4], una grande y bien dotada vivienda «que abría sus ventanas y balcones principales –como describía el anónimo relator de una de las embajadas rusas– al Prado de Leganitos, frente a la fuente, aunque la puerta principal de dicha casa está en la dicha calle del Río»; casa a este objeto *alhajada* con «ricas tapicerías, alfombras, cortinas, camas, sillas, bufetes y braseros de plata, todo compuesto con la grandeza, y dezencia debida a las personas que se habían de ospedar»⁴³. No obstante, para completar el alojamiento del largo séquito de algunas de estas embajadas, fue necesario el arriendo de otras viviendas cercanas (caso de la antedicha legación rusa, con casi cien integrantes)⁴⁴.

En cuanto al referido acceso de la comitiva a Madrid, conviene advertir que esta no constituía su entrada oficial en la Corte, que solo acontecía días después, toda vez que habían sido aceptadas las credenciales de los legados –previa entrega, en su caso, de una copia de las mismas⁴⁵– y concedida la primera audiencia con el rey. En este sentido,

⁴² Dando nombre a la calle con la que hacían esquina, desde entonces conocida como *del Turco* (antes de *los Siete Jardines*): M. Espadas Burgos, «Andanzas madrileñas de un embajador turco», *AIEM*, 11, 1975, p. 84 y F. Díaz Esteban, *Op. cit.*, pp. 80–81.

⁴³ A. Domínguez Ortiz, *Op. cit.*, p. 175.

⁴⁴ Dos príncipes y un canciller, todos con *creencia* de embajador, catorce nobles, cuatro secretarios, tres sacerdotes, cuatro intérpretes de latín y francés, dos escribientes, ocho criados de calidad, cincuenta y ocho criados de todas las suertes y dos trompetas. Para su hospedaje, hubo que alquilar tres grandes viviendas en la colindante calle del Reloj: F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*, p. 101.

⁴⁵ Como se advirtió, el desconocimiento de la práctica diplomática europea motivó no pocas alteraciones de la rutinaria etiqueta, debiendo soslayarse la previa inspección de credenciales por carecer los enviados de copias de las mismas o rechazar la apertura de las originales hasta hacer su entrega al rey. Así ocurrió con los representantes del Gran Turco y el duque de Moscovia: AHN, Estado, *doc. cit.*, s/f; con los enviados del dey de Argel:

se exhortaba a los embajadores a excusar cualquier aparato anterior a su entrada oficial; pretendía evitarse «que cualquier acto público previo a la primera audiencia con el rey fuera en detrimento de la grandiosidad y singularidad de esta, verdadero comienzo de la actividad oficial del agente»⁴⁶. Y para evitar cualquier equívoco o incómodo desarreglo que ensombreciese tan subrayado acto, durante los días previos a la recepción, el embajador recibía memoria detallada con las pautas protocolarias que debía observar durante su audiencia real⁴⁷.

Sea como fuere, nada podía refrenar la curiosidad de los madrileños, que llamados por el lujo y el exotismo de los recién llegados, acudían en masa a contemplar, allá donde se hospedasen, a sus insólitos visitantes⁴⁸. Como exponía con pesar el prior del convento que acogió provisionalmente la embajada argelina de 1701⁴⁹:

«Es tal la ligereza del pueblo, que acude infinita gente a la curiosidad de verlos, en tal desordenado tropel que poco ha derribaron la puerta de la celda que habitan, y no solo se sigue este inconveniente, sino el de muchas desgracias que recelan y no podrán evitar, porque, aunque las leonas vienen domesticadas, el ruido de la gente que concurre las embravece...».

En cualquier caso, y como queda dicho, era la entrada pública del legado en la Corte la ceremonia que mayores dosis de espectacularidad revestía; una ceremonia excepcional, en tanto que divergía de la

Ch. de la Vèronne, *Op. cit.*, p. 141; y con el ministro de Mequinez: M. Arribas Palau, *Op. cit.*, pp. 220 y 249–255.

⁴⁶ F. Barrios, *Op. cit.*, p. 170.

⁴⁷ M. Arribas Palau, *Op. cit.*, pp. 253–254 y Ch. de la Vèronne, *Op. cit.*, p. 145.

⁴⁸ A. Domínguez Ortiz, *Op. cit.*, p. 175.

⁴⁹ Cit. en Ch. de la Vèronne, *Op. cit.*, p. 143 [ortografía actualizada]. Entre los presentes que trajo consigo el embajador había dos caballos, dos leonas y un gato cerval. Los segundos irían a formar parte, con casi toda seguridad, de la leonera de la Casa de Campo; el conocido *serrallo* del Buen Retiro se hallaba a la sazón en reforma. Respecto de estas cuestiones: C. Gómez-Centurión Jiménez, «Exóticos y feroces. La *Ménagerie* Real de Buen Retiro durante el siglo XVIII», *Goya*, 326, 2009, pp. 3–25.

comúnmente reservada para los restantes embajadores extraordinarios (que en líneas generales venía a coincidir con la otorgada a nuncios y embajadores ordinarios) y por cuanto suponía la activación de la extraordinaria maquinaria conmemorativa del Estado, con unas especiales prevenciones orientadas no solo a honrar a sus distinguidos invitados, sino a transmitir una imagen deslumbrante, cuando no intimidante, de la más poderosa monarquía habida sobre el orbe (o así debía proyectarse).

Llegado el día, una fabulosa cabalgata de jinetes y carrozas se organizaba frente a la residencia del embajador; la componían tres grupos bien diferenciados: el propio séquito del representante extranjero (largamente asistido por las Reales Caballerizas; algunos de los coches prevenidos para la ocasión quedarían a su entera disposición *por el tiempo que se mantuvieren en la Corte*), el acompañamiento prevenido por la Casa Real (encabezado por el mayordomo mayor o uno de los semaneros), y los coches y caballos de los agentes acreditados ante la Corte (lo que movía a frecuentes conflictos de precedencia)⁵⁰. Efectuados unos breves actos protocolarios, la deslumbrante comitiva partía hacia el Alcázar, discurriendo por las calles principales de la Villa, allí «donde mejor pudiera lucir la pompa que la ocasión requería»⁵¹. La sola descripción de alguno de estos cortejos —en los que cabía todo el lujo y la bizarría de ambas naciones, descritos con prolijidad por los

⁵⁰ Conflictos de los que deja rigurosa constancia el propio Reglamento de 1717: «... y que si se movieren entre las familias de los enviados disputas sobre la precedencia (como suele acontecer), les advierta está declarado que en tales ocasiones no hay precedencia; y que si, no obstante, porfiaren en sus disputas, hagan se retiren las que las movieren [...] dando a entender al embajador los justos motivos de esta resolución, que miran a obviar embarazos» (Capítulo 9). Y de los que, en 1661, fue testigo y parte —con funestas consecuencias— la propia legación española en Londres: M. A. Ochoa Brun, «El incidente diplomático hispano-francés de 1661», *Boletín de la Real Academia de Historia*, CCI, I, 2004, pp. 97-159.

⁵¹ Llegando incluso a sustituirse el más recto camino entre la residencia del diplomático y el Alcázar madrileño por un itinerario más ajustado al lucimiento que la ocasión requería. Así ocurría cuando el cortejo partía de la Casa de Hospedajes: cfr. A. Domínguez Ortiz, *Op. cit.*, pp. 172-173.

cronistas— causa todavía admiración; sirva de elocuente ejemplo la bien documentada entrada de la embajada rusa de 1687–1688⁵²:

«Dicho día [...] se habían llevado a la Casa del Hospedaje [...] todos los caballos de las caballerizas de S.M., sin exceptuar los de regalo, cada uno con su mozo [...] y estos vestidos con la librea de S.M. Estaban en la misma casa para el acompañamiento los caballeros gentileshombres de la boca, costillers, acroes y caballerizos de S.M. y otros caballeros particulares de la Corte, y el marqués de la Puebla, mayordomo mayor de semana [... Princiabiaba el cortejo] D. Carlos del Castillo, conductor de embajadores, en un caballo ricamente enjaezado; luego le seguían los soldados de la Guardia Vieja Española de S.M., los cuales llevaban en las manos el presente que los embajadores traían de su príncipe⁵³ [...] Seguían a estos, a caballo, en orden, los criados [...] de los embajadores, cada uno con un caballo de los nuestros [...] su vestido era de ropas largas de paño, los unos morado, otros amarillo, colorado y verde [...]. En la cabeza traían una gorra redonda [...] aforrada en pieles de diversos colores. Sus armas, arco y saeta en su carcaj; y en el ceñidor [...] una vaina con tres o cuatro cuchillos, y en los pies, botines de badana de colores, y argentados. A estos seguían los moscovitas caballeros, nobles [...] los vestidos y los ropones de estos eran de tela de seda de diferentes colores, y de lo mismo las gorras, y aforradas [...] Sus armas de estos eran alfanje corto encorvado (que ellos llaman cimitarra) y todos sus cuchillos en el ceñidor. A estos seguía en medio un moscovita, que era el intérprete, en un caballo muy bien aderezado, su vestidura [...] de tela de oro muy rica; este llevaba en la mano, con una toalla carmesí, en alto, la carta de creencia [...] después de él se seguía el sr. embajador [...] ricamente vestido de tela de oro, pero sin armas, más que tan solamente cuchillos en el ceñidor [...] a su lado derecho un gentilhombre de la boca de S.M.; a este se seguía el 2º.

⁵² *Ibidem*, pp. 176–177 [ortografía actualizada].

⁵³ Un hecho que sin duda vino a convertir a estas comitivas en soberbio espectáculo; piénsese en la impresión que debió causar el desfile de las dos leonas y el gato cervical que llevó como presentes el embajador de Argel; o el de las bestias ricamente *enjaezadas* y demás presentes que trajo consigo, como será reseñado, el embajador turco.

embajador [...] llevaba una rica ropa de tela de oro en realce, gorra de lo mismo, con una joya redonda de perlas en ella; y desde el hombro derecho hasta la juntura de la ropa a la garganta llevaba un mazo de perlas [...] El primero y principal embajador [...] iba el último al lado derecho del marqués de la Puebla [...] Llevaba el embajador un ropón largo de tela carmesí de oro muy rico y con flores de oro realzadas [...] y traía una joya redonda de oro guarnecida de diamantes rosas clavados en engastería de plata; en la gorra [...] una joya [...] guarnecida de diamantes rosas del mismo género que los del dicho broche [...] Seguían detrás del caballo del embajador algunos moscovitas cuasi como lacayos, con mosquetes turcos al hombro [...] y en la cabeza gorras altas que parecían turbantes. Cerraba a todo los coches de S.M. [...] que desde que vinieron se los envió para su asistencia...».

Fueron el vestido y las joyas dos de los principales atractivos de estas exóticas comitivas [figs. 5–9]. El lujo y la exuberancia cromática de sus trajes, la singularidad de sus usos –nunca olvidados por crónicas y noticias⁵⁴–, debieron ejercer no solo un estridente contrapunto a la severidad del *anticuado* traje español (poco abierto aún a las más vivaces modas francesas y siempre acorde a la tipificada y, en cierto modo, admirada gravedad del temperamento nacional), sino servir de vigoroso reclamo al *infinito concurso reunido a la curiosidad de verlos*; una regocijada turba-multa que, por lo demás, dificultaba el paso de las comitivas y ocasionaba no pocos incidentes [fig. 5]⁵⁵. Como relataba el testigo de una de estas

⁵⁴ Como relataba don Juan de Persia a su llegada a Valladolid: «Causó tanta admiración la novedad de mi hábito, que se iba tras de mí infinita gente por las calles»: Juan de Persia, *Op. cit.*, fol. 160r. No es de extrañar pues que el agudo Jerónimo de Barrionuevo se entretuviese en describir, en curioso retrato, el vestido y apariencia de los representantes de Arda: «Es hombre de buena disposición, horadadas las orejas en que trae arracadas de piedras ricas; viste de brocado, y el ferreruero es de grana. Trae cuatro criados, también negros, y un intérprete, que le acompañan, vestidos todos de colorado, y algunas perlas, piedras y oro de presente y muestra de la riqueza de aquellos reinos»: J. Barrionuevo, *Op. cit.*, p. 101 (Aviso de 10 de abril de 1658).

⁵⁵ Así refería el conductor de la embajada de Mequinez los incidentes habidos durante la entrada pública del legado: «le maltrató el pueblo, sin que el respeto al coche del rey

entradas: «este día fue el concurso grande y particularmente en la plazuela de Palacio⁵⁶, y teniendo orden los soldados de la guardia para desembarazar la carrera por donde habían de venir, y estorbándolo un coche en que iba el marqués de Malpica, su hermano y otros dos [...] dieron una cuchillada [a uno de los soldados]»⁵⁷.

Arribados finalmente al viejo Alcázar madrileño [fig. 1], los oficiales de la Casa Real recibían en el zaguán a la comitiva, que conducían a presencia del rey según el orden fijado para el desfile urbano, recogiendo en el tránsito los honores de las guardias de palacio. Siguiendo el referencial modelo del ministro otomano, la primera audiencia del embajador tenía lugar no en la acostumbrada Pieza de la Cámara, si-

[...] vastasse a reprimir su ossadía ni a atajar las injuriossas palabras que oió todo el camino y que no se le pudieron disfraçar, declarándoselas el intérprete moro, que para darle alguna satisfacción, me hallé obligado a arrojarne del coche diferentes vezes...». Para evitar estos excesos, embarazos e injurias —e impedir asimismo los desordenes a que daban lugar los propios visitantes—, la Corte resolvió, sentando sutil precedente, poner a disposición de los agentes musulmanes algunos alguaciles, apartando así «el embarazo de que vean soldados con la librea de V. Magestad», durante el desempeño de sus funciones. M. Arribas Palau, *Op. cit.*, pp. 246 y 255–258; cfr. asimismo Ch. de la Vèronne, *Op. cit.*, pp. 144–145. A propósito de alguno de los incidentes a que dio lugar la embajada del Gran Turco: M. Espadas Burgos, *Op. cit.*, pp. 83–87 y M. Conde Pazos, *Op. cit.*, p. 13. En otro orden, no fueron pocos los trastornos ocasionados por la legación rusa de 1681 durante su traslado por territorio peninsular, si bien, como informó al Consejo de Estado el encargado de asistirles en aquella ocasión, el capitán Joseph de Vea y Luquín, la causa había de buscarse en la propia comitiva diplomática: «q[ue] viene haciendo tantas extorsiones por el camino que es milagro no nos ayan desollado a todos, no allo forma de contentarlos con todo lo q[ue] ay en estos lugares pidiendo desde que entran en ellos asta que salen mil impertinencias»: AHN, Estado, *doc. cit.*, s/f.

⁵⁶ Era el desahogado *parvis* del Alcázar el principal punto de concurrencia de los muchos madrileños que deseaban poner sus ojos en los recién llegados; la curiosidad también excitaba a los cortesanos, que tomaban los balcones de palacio a fin de contemplar estas suntuosas comitivas: cfr. F. Bertaut, *Diario del viaje de España hecho en 1659, en la ocasión del tratado de paz*, en J. García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Vol. II, Madrid, 1962, p. 560.

⁵⁷ Carta del duque de Montalto a don Pedro Ronquillo; fechada el 18 de diciembre de 1687: J. Sánchez Rayón, *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Vol. 79, Madrid, 1882, p. 420. La embajada a que se refiere es la moscovita de 1687–1688.

tuada en el ángulo NO del Alcázar (refundida en los primeros años de gobierno de Felipe V con la lintera Antecamarilla de Embajadores para formar la nueva Pieza de Audiencias)⁵⁸, sino en el *opulentísimo* Salón Nuevo de Palacio (posterior Salón de los Espejos) [figs. 2–3]. La alteración de este punto no podía ser más acertada, por cuanto la pieza comúnmente utilizada no solo carecía de las oportunas dimensiones –como revela la propia normativa ceremonial⁵⁹–, sino también de una adecuada virtualidad escenográfica (suntuosidad y magnitud comparativamente menores y poco efectista disposición en el conjunto). En contraste, el Salón de los Espejos⁶⁰, enteramente decorado con lienzos

⁵⁸ Una de las primeras estancias de la Cámara y Cuarto del Rey [fig. 2–3]. Para acceder a este espacio, el visitante únicamente debía atravesar la Sala de Guardias, la Saleta, la Antecámara (que acogía el trono endoselado del rey y que en el siglo XVIII cambió su nombre por Pieza de Consultas) y la Antecamarilla de Embajadores (primera pieza del Cuarto del Rey). La Pieza de la Cámara era testigo de los primeros encuentros con los embajadores, las audiencias ordinarias, los capítulos de la Orden del Toisón y los besamanos de los Consejos. Para conocer los itinerarios ceremoniales por el interior del Alcázar habsbúrgico: J–L. Sancho, «L'espace du roi à la cour d'Espagne sous les Hasbourg», en AA.VV., *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, Versailles, 2009, pp. 119–136; para el borbónico: C. Gómez–Centurión Jiménez (1996), *Op. cit.* Para conocer las reformas introducidas durante el reinado de Felipe V: Y. Bottineau, «Philip V and the Alcázar at Madrid», *The Burlington Magazine*, 636, 1956, pp. 68–75.

⁵⁹ Así se colige del capítulo 15 del Reglamento de 1717: «entran en la pieza de la Audiencia [nacida de la refundición borbónica de la Pieza de la Cámara y la Antecamarilla de Embajadores] los Gentiles–hombres de Boca y de Casa *que caben*, sin embarazar ni tomar la pared a los Grandes». La cursiva es mía.

⁶⁰ Convertida esta pieza, junto con el Ochavo lindante, en escenario predilecto de la retratística oficial durante la regencia de Mariana de Austria y el ulterior gobierno de Carlos II; circunstancia que ha permitido la pervivencia de imágenes parciales de ambos interiores, magníficamente transmitidas a través de los retratos de Carreño de Miranda: cfr. M. Morán Turina, «Reinterpretando a Velázquez. Carreño y el retrato de Carlos II», en AA.VV., *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, pp. 68–72. Si bien, en el caso del embajador turco, hubo de emplearse el adyacente, más amplio y no menos enfático Salón Dorado, Grande o de Comedias, pieza que servía –amén de a saraos y otras fiestas– a la exposición y velatorio público de los difuntos monarcas y al juramento y publicación de los tratados de paz, y que revestía sus paredes con la serie de tapices de la *Conquista de Túnez* y la de retratos de los reyes hispanos. A la sazón, todavía no se había completado la decoración del Salón de los Espejos.

de los más celebrados pintores (Tiziano, Tintoretto, Veronese, Ribera, Rubens o Velázquez) y con un programa iconográfico centrado en la exaltación de la monarquía hispánica y su participación activa en la *defensa de la fe* (entre otras destacadas obras, *La Expulsión de los Moriscos* de Velázquez)⁶¹, forzaba al distinguido invitado a girar el entero cuadro de la Cámara y Cuarto del Rey (*las catorce habitaciones suntuosamente guarnecidas* que refería el cronista de uno de estos eventos)⁶², siguiendo un recorrido que en modo alguno escondía el lujo y la distinción artísticas de los poderosos soberanos españoles; un recorrido harto más adecuado a la ampulosidad y expresividad escenográfica que exigía tan significativo acto⁶³, y que transmitía —con infalible acierto— un intimidatorio mensaje de excelencia y poder.

A objeto de enfatizar la escenografía de esta pieza, que ya desde la medianía de siglo se adornaba con los célebres espejos y bufetes adquiridos por Velázquez en Italia, se disponía sobre el testero oriental un deslumbrante trono sobre gradas⁶⁴, *que se decía haber sido del emperador Carlos*⁶⁵, cubierto por un rico dosel carmesí con las armas reales y tachonado de perlas, rosas de oro y toda suerte de diamantes, rubíes y otras piedras preciosas; y de igual modo se guarnecía el sitial del mo-

⁶¹ No es difícil imaginar la impresión que debía ocasionar a los legados musulmanes la contemplación de esta y otras obras similares. Cfr. M. Crawford-Volk, «Rubens in Madrid and the Decoration of the Salón Nuevo in the Palace», *The Burlington Magazine*, 924, 1980, p. 168.

⁶² T. B., *Extraordinary news from the Court of Spain declaring the late solemnities that were perform'd in the highest way of magnificence at the reception of... Hamet Aga Mustafa, the Great Turks Ambassador...* Londres, 1650, p. 7.

⁶³ Con la regulación francesa de los laberínticos espacios de la crujía Oeste y su conversión en uniformes antecámaras (nº 5 y 6; fig. 3), el recorrido por las piezas principales del Alcázar ganaría en espectacularidad y coherencia ceremonial, delineando una secuencia ininterrumpida de estancias de aparato que pondría en recta comunicación la Sala de Guardias con el Salón de los Espejos.

⁶⁴ El número de peldaños oscila entre los tres que señalan las crónicas para la audiencia del embajador turco: F. Díaz Esteban, *Op. cit.*, pp. 73–74; y los seis que enumera el relator de la recepción del representante moscovita: A. Domínguez Ortiz, *Op. cit.*, p. 179.

⁶⁵ T. B., *Op. cit.*, p. 8 y A. Domínguez Ortiz, *Ibidem*.

marca, *de hechura antigua, que llaman de caderas*, con «fondos de perlas, y con engastería sobrepuesta de oro macizo, y en los engastes clavadas piedras en correspondencia de las del dosel, como son: diamantes, rubíes, esmeraldas y balajes, [y] en el respaldo [...] un rubí cabujón de tanta magnitud, y de tan perfecto color, que causa admiración a los que entienden...»⁶⁶. A un lado de este solio, se colocaba un bufete de ágata y pies de pórfido en el que se depositaban las cartas credenciales; y de lado derecho, una celosía dorada dispuesta en escuadra que permitía a la reina, junto con su camarera mayor y damas de honor, contemplar la aparatosa ceremonia. A lo largo de los laterales de la sala se extendían dos vallas cubiertas con paños de hilo de oro e incrustaciones de coral y algunos bancos que distribuían ordenadamente a los asistentes y guiaban el avance de la comitiva. Todo el suelo se forraba *con ricas alfombras de la India*.

Concurrían a la función, ordenados según estricta jerarquía, *grandes, señores y todos los demás que tenían entrada en Palacio*: de lado derecho del rey, y todavía sobre las gradas, su mayordomo mayor; arriados a las vallas, *por dentro y fuera de la carrera*, grandes, consejeros, gentileshombres con y sin ejercicio, criados y guardias. Y aún debía quedar espacio suficiente para la comitiva visitante, que acudía al evento en su totalidad.

Llegados a presencia del monarca, que aguardaba en su trono, el embajador se destocaba y hacía las oportunas reverencias y cortesías, volviendo solo a cubrirse una vez recibida la pertinente merced. No ocurrió así con el representante del Gran Turco, que permaneció, siguiendo los usos de su nación, sin despojar de su turbante, hecho inaudito y que ocasionó no pocos comentarios en la Corte⁶⁷. Por otro lado, se exhortaba a los agentes (al menos, a los musulmanes) a realizar sus ampulosas cortesías sin tomar las gradas del solio real —como había acontecido asimismo con el embajador otomano—; antes que la

⁶⁶ A. Domínguez Ortiz, *Ibid.*

⁶⁷ F. Díaz Esteban, *Op. cit.*, p. 72. Hecho y consideración todavía discutidos —o temidos— cuando la embajada moscovita de 1667: F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*, p. 83.

ofensa o la descortesía, los recelosos españoles parecían temer un asequible regicidio, «pues, aunque no devemos suponer inconvenientes, se deue cautelar, por lo que sucedió a Henrique 3º y 4º de Francia y a don Henrique, el [que] enfermó con los borzequios que le imbió de prezente un rey moro»⁶⁸.

Concluidas estas saluciones, el rey, ya en pie y arrimado al bufete –asistencia que refrenda nuestra rica tradición retratística–, recibía por intermediación de un oficial de palacio el original de las cartas credenciales, que se colocaban sobre el antedicho bufete hasta ordenar su interpretación. Seguidamente, el agente procedía a la sumaria exposición de las causas que habían motivado su misión, advertido previamente de no penetrar «particularmente [en] los negocios», que serían atendidos en sucesivas audiencias reservadas⁶⁹. Llegados a este punto, tenía lugar uno de los capítulos más espectaculares de la recepción: la portentosa entrega de los presentes con que el legado (o por mejor decir, el príncipe representado) pretendía honrar a su poderoso anfitrión. Sirva de elocuente ejemplo la enumeración de los asombrosos obsequios en-

⁶⁸ M. Arribas Palau, *Op. cit.*, p. 252. Peligro largamente considerado cuando la embajada del Gran Turco; hasta el punto de que, con el pretexto de escoltar y asistir al legado, el mayordomo semanero permaneció durante el acto *como asido de sus ropas*; una prevención que, junto con la previa entrega de las armas portadas por los embajadores y sus criados, sería incorporada a la ceremonia de audiencia de estas exóticas embajadas: cfr. AHN, Estado, *doc. cit.*, s/f.

⁶⁹ Ch. de la Vèronne, *Op. cit.*, pp. 145–146. Discreción a que obligaba el carácter público del evento; así fue comunicado al embajador del Gran Turco en 1649: «pensso en la primera audiencia trattar de los negocios y hauiendosele aduertido que por la publicidad della no hera combenientte»: F. Díaz Esteban, *Op. cit.*, pp. 75 y 77 *in fine*. Ocasionalmente, sin embargo, estos negocios trascendían la reserva que prescribía el ceremonial, siendo recogidos por algunos avisados cronistas: es el caso del desconocido relator inglés de la embajada turca de 1649, que enumeraba entre otras sorprendentes propuestas del *Dominus Mundi* (como signó el sultán las cartas credenciales): la devolución a Su Católica Majestad del Santo Sepulcro y otros sagrados lugares de Jerusalén; el final de la toma de cautivos y la devolución de los ya capturados; el libre ejercicio del comercio marítimo y la persecución de la piratería; e incluso ¡el matrimonio entre don Juan de Austria y la hermana del sultán!: T. B., *Op. cit.*, p. 10 y Biblioteca Nacional [en adelante BNE], ms. 18174, fol. 222v. Cfr. asimismo A. Valladares, *Op. cit.*, pp. 17–18.

tregados por el embajador del Gran Turco a Felipe IV: cuatro leones *enjaezados* con cadenas y collares de oro que exhibían las armas del rey; seis hermosos caballos y *sus respectivos esclavos turcos*; cuatro dagas adornadas con cabos de pedrería; doce cimitarras damasquinas; doce cuernos de unicornio grabados con las armas reales y colmados de oro; veinticuatro alfombras entretejidas con hilos de oro y seda con representación de las victorias militares del monarca; cuarenta valiosísimas piedras bezoares; y otras lujosas ofrendas igualmente referidas por el cronista de la relación⁷⁰.

Todo un lujoso cuadro que evoca vívidamente la escena figurada en algunos conocidos grabados de la audiencia concedida por Luis XIV a los embajadores del Siam [fig. 9], habida en 1686 en la fastuosa *Galería de los Espejos* de Versalles; circunstancia que no debe extrañar, habida cuenta del carácter referencial que para el *Rey Sol* asumió la figura del *Rey Planeta* (no siempre reconocida por la moderna investigación) y su decidida voluntad emulativa⁷¹.

La audiencia culminaba con el acostumbrado besamanos del rey, que rendían el legado y demás integrantes de su séquito. Finalmente, el embajador se retiraba, sin dar en ningún momento la espalda al monarca (aspecto de la cortesía que insistentemente registran los cronistas), rehaciendo en una de las antesalas el cortejo y acudiendo a brindar análogos cumplimientos a los demás miembros de la familia real⁷² (procesión guiada por los respectivos oficiales de las distintas Ca-

⁷⁰ T. B., *Ibidem*, pp. 10–11 y *Gazette*, París, 1649, pp. 1112–1114.

⁷¹ P. Burke, *La fabricación de Luis XIV*, San Sebastián, 2003, pp. 170 y ss.

⁷² Aunque a este fin debiesen abandonar el propio Alcázar, como se conoce que ocurrió con la audiencia ofrecida por la reina madre a los embajadores moscovitas en diciembre de 1687. Para este acto, el cercano Palacio de Uceda, retiro de Mariana, se vistió de la mayor suntuosidad: las estancias se adornaron con ricas alfombras y doseles (con preeminencia del color negro, guardando el sempiterno luto de la reina viuda), y se erigió en la pieza principal «un solio de cinco gradas [...] todo él, y las gradas cubierto de terciopelo liso negro [...] encima del solio estaba una silla, y dosel de terciopelo liso negro, y en todo lo restante de las paredes, y cortinas de la dicha pieza, estaba colgado de terciopelo negro; y todo guarnecido, por las junturas de los anchos de la seda, de franjas de oro»: A. Domínguez Ortiz, *Op. cit.*, pp. 183–184. Una imagen sin duda lúgubre y que debió

sas Reales). Huelga decir que la decoración de los nuevos corredores y estancias visitadas, especialmente la pieza escogida para la función, en nada desmerecía a la del rey, contando igualmente con sus propios y deslumbrantes solios. En el caso de la reina, el besamanos —porque a este cumplimiento se reducía fundamentalmente el acto—, tenía lugar en la llamada Galería de las Damas, un largo salón casi contiguo al de los Espejos, que forzaba a la comitiva a voltear, en solemne peregrinación *artística*, el cuadro completo del Alcázar (cualquier forma ceremonial, aun poco desarrollada, excusaría un acceso directo). En la cabecera de esta pieza se erigía un solio de siete gradas cubierto por un rico dosel de felpa carmesí con realces dorados⁷³; los ángulos de los peldaños se embellecían con mascarones de plata labrados en escuadra. Las paredes de la estancia se colgaban de felpas carmesíes ornadas con anchas cenefas verticales de oro; y la solería se cubría con ricas alfombras de Mesina⁷⁴. Tras los saludos y reverencias al uso, los embajadores procedían a besar la mano de la reina, para finalmente abandonar la estancia *con muchas cortesías a las damas*.

Del éxito obtenido por estos escenográficos recibimientos puede dar cuenta un hecho: fueron estas previsiones las que, de un modo excepcional, terminaron por adoptarse en algunas señaladas audiencias de mayor aparato y consideración política, como aquella que en 1659 negoció la paz hispano-francesa y concertó el casamiento de la infanta María Teresa (y que vio estrenar el imponente ciclo decorativo de los techos del Salón de los Espejos, debido a los pinceles de los afamados *quadraturistas* boloñeses Colonna y Mitelli)⁷⁵. Y testimonio palmario

causar no poca impresión a los visitantes.

⁷³ Quizá el mismo que señala el conocido plano de Juan Gómez de Mora que se conserva en la Biblioteca Vaticana. Cfr. J-L. Sancho, *Op. cit.*, p. 132.

⁷⁴ Cfr. A. Domínguez Ortiz, *Op. cit.*, p. 183.

⁷⁵ Del celebrado éxito de la decoración del Salón de los Espejos dan fe las palabras de Palomino: «Quedó la pieza tan hermosa, que deleyta los ojos [...] y está finalmente publicando todo magestad, ingenio y grandeza»: A. Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo Tercero. Con la vida de los pintores, y estatuarios...* Madrid, 1724, p. 345.

de su fortuna lo ofrece el propio diplomata francés François Bertaut, llegado a Madrid con el duque de Gramont: «hay que confesar que la manera como el rey da ordinariamente audiencia en Francia no es nada al lado de esta como recibieron al señor mariscal»⁷⁶. Aunque, como es sabido, lo que más impresionó a Bertaut no fueron tanto el lujo y el ceremonial exhibidos, como la mayestática presentación del monarca (*una estatua inanimada*, a su decir); una presencia caracterizada por un inalterable hieratismo, un sutil distanciamiento, una inexpresividad rayana en el desconcierto, y que contribuyó con portentosa eficacia a la transmisión de una efectiva retórica del poder (esa misma que magistralmente ilustró el retrato de aparato austriaco).

Antes de finalizar con el examen de esta primera y fastuosa audiencia, conviene reparar, aun de forma somera, en el vestido del rey, en todo coincidente con la imagen de elegancia, gravedad y lujo (*extraordinario* en estos casos) que la Corte Austria ambicionó transmitir y que con maestría recogió la retratística oficial: fue por supuesto el negro el color dominante; ricas, las telas empleadas; y soberbias, las joyas que lo adornaron (sin olvidar los más admirados aderezos de la Corona española: la perla Peregrina y el diamante Estanque)⁷⁷. Un ejemplo puede ser suficiente para ilustrar este apunte⁷⁸:

«El vestido era de felpa negra bordada, las mangas de raso, bordadas de sedas de colores [...] la capa, [con] botonadura de oro guarnecida de diamantes; la pretina, tiros, hebillas y garabatos de oro guarnecidos con diamantes: la espada, con guarnición, puño, pomo, contera y garabato de oro, todo guarnecido con diamantes; en el sombrero tenía un cintillo de tachones de oro, y en cada uno [...] un diamante fondo, y todos [...] de tres a cuatro quilates, excepto [los de] las tres piezas de la juntura del

⁷⁶ F. Bertaut, *Op. cit.*, p. 561.

⁷⁷ Joyas que Velázquez hizo ocasionalmente exhibir a sus reales efigiados. La Peregrina, asida a un joyel con el Estanque –como el monarca lució en la ceremonia que a continuación se describe–, puede contemplarse en el retrato ecuestre de Margarita de Austria; y prendida al sombrero, aunque desligada del diamante, en el de Felipe III.

⁷⁸ A. Domínguez Ortiz, *Op. cit.*, p. 180 [ortografía actualizada].

cintillo [...] que] son de mayor magnitud [...] Por la parte de afuera del sombrero [...] tenía, en un engaste de oro, el diamante grande [...] que llaman el estanque; y pendiente de él, la perla grande que llaman la peregrina...».

Acabadas estas primeras ceremonias, el embajador –ya felizmente acreditado– y su comitiva retornaban a la residencia prevenida por los anfitriones; en caso de haber tomado hospedería provisional, a partir de entonces obtenían un nuevo y más lujoso alojamiento, ya definitivo para su tiempo en la Corte. Durante los primeros días de residencia, los huéspedes recibían *plato de toda ostentación*; esto es, la Corona destinada a su agasajo vajillas, viandas⁷⁹, cocineros y criados del propio servicio del monarca. Ahora bien, a objeto de paliar los elevados costes de esta opulenta merced y sofocar el menoscabo que para el servicio del rey entrañaba, transcurridas varias jornadas, la asistencia era conmutada por ayuda suficiente para el sostenimiento y regalo de los invitados.

Huelga decir que durante su estancia en el país –que podía extenderse por espacio incluso de años⁸⁰–, los agentes eran colmados con toda suerte de atenciones, participadas a través de su distinguido maestro de ceremonias, el conductor de embajadores. A este *sufrido* cargo quedaban no solo la recepción de los representantes, sino también la cumplimentación y asistencia diplomática durante su tiempo en la Corte; y así lo precisaba la etiqueta: «que procure dar siempre mucha satisfacción a los Embajadores, así en semblantes, apacibilidad y cortesía, como en asistencia a las horas que conviniere, sin hacerles embarazo, de manera que ellos se persuadan que su diligencia es encaminada a solo hacerles agasajo y facilitarles las audiencias del Rey y de

⁷⁹ F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*

⁸⁰ Más de un año permanecieron en España los representantes del Gran Turco (1649–1650) y Mequinez (1690–1691), con no poco dispendio para la hacienda pública, que cargó con todos los costes de aquellas legacías. Sin embargo, nada comparable con los cerca de tres años que anduvo por España –descontando el breve interludio romano– la embajada del samurái Tsunegaga; aunque las causas de este retardo bien pueden encontrarse en la doblez diplomática española.

sus Ministros, sin otro fin de acechar ni inquirir sus despachos ni sus acciones secretas»⁸¹.

A objeto de regocijar su estancia, pero también ofrecer una imagen ajustada a la grandeza de su anfitrión, la misión era invitada, por mediación del conductor, a visitar las más eminentes fábricas de la monarquía (con una finalidad marcadamente propagandística), contando en ocasiones con la enriquecedora asistencia de algunos distinguidos cicerones (caso del reputado actor Juan Rana, protegido de Felipe IV, que guio la visita del embajador turco al Escorial)⁸²; o a acompañar a los soberanos españoles en su recreativo deambular por los Sitios Reales. Fue así que estas legaciones conocieron El Escorial, Aranjuez, Toledo, Valsaín, El Pardo y por supuesto Buen Retiro; palacios y jardines a los que –en algunos afortunados casos– dedicaron interesantes notas y descripciones⁸³, y a los que dispensaron no pocos alabanzas⁸⁴.

Pero no acaba aquí toda su recreación. Recibían asimismo boletas con balcones asignados para funciones teatrales, corridas de toros, jue-

⁸¹ F. Barrios, *Op. cit.*, p. 167, nota 10.

⁸² «Es muy amigo de comedias, y está tan bien hallado con los comediantes que habiendo ido hoy a ver el Escorial ha llevado por su camarada a Juan Rana, y a otro farsante que llaman Mejía...»: M. A. Flórez Asensio, «Diego Velázquez y Cosme Pérez, genio e ingenio en la Corte de Felipe IV», *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2, 1999, p. 229, nota 88 [ortografía actualizada]. Otro de estos distinguidos cicerones, si bien de una embajada ajena a las aquí tratadas, fue el pintor Velázquez, que acompañó al duque de Gramont en sus itinerarios *artísticos* por la Corte: A. Palomino, *Op. cit.*, pp. 348–349.

⁸³ Y que han resultado de no poca utilidad para la Historia del Arte. Conocidas son –aun escapando al conjunto principal de nuestras embajadas– las detalladas descripciones de Cassiano dal Pozzo, copero del cardenal legado Barberini: C. dal Pozzo, *Diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*, Doce Calles, Aranjuez, 2004. O las variadas anotaciones que François Bertaut recogió durante su itinerar por España: F. Bertaut, *Op. cit.*, pp. 549–687. Menos conocido, sin embargo, resulta el diario de viaje del embajador de Mequinez, Muhammad al-Gassāni, en España entre 1690 y 1691: A. Bustani, *El viaje del visir para la liberación de los cautivos*, Larache, 1940.

⁸⁴ Sirvan de ejemplo los encendidos elogios que Juan de Persia dedicó a algunos de estos palacios y sitios de recreo: Juan de Persia, *Op. cit.*, fols. 165v–166v.

gos de cañas⁸⁵, justas, sortijas, máscaras⁸⁶ o cualesquiera otras celebraciones habidas durante su tiempo en España. Una llamada persistente al regocijo, a la poliédrica fiesta —siempre rica en matices y presta a la manipulación—, que no puede por menos de evocar las conocidas palabras de uno de sus más autorizados intérpretes: Luis XIV —o para ser más exacto, uno de sus secretarios por boca del monarca—, quien no dudó en instar al joven delfín a explotar estas formas dirigidas de esparcimiento, en tanto que resultaban del gusto del pueblo y transmitirían a los *extranjeros* «una impresión muy útil de magnificencia, poder, riqueza y grandeza»⁸⁷. Y a buena fe que así ocurrió con el esplendente aparato y las sumas atenciones que los munificentes soberanos españoles ofrecieron a estas exóticas misiones, en todo ajustadas a tan útil *impresión* de grandeza, riqueza y poder; un opulentísimo y obsequioso catálogo de deferencias así sintetizado por uno de los cronistas de estas embajadas⁸⁸:

«[Recibió] por aposento vna de las mejores casas que ay en esta Corte [...] tuuo todos los días en su casa dos coches de Palacio [...]. La comida fue opulentissima, iba muchas veces a cauallo [...] siruiendole los caualllos de la Caualleriza Real, en el tiempo que estuuo en Madrid (que fue vn año entero) no faltó a ninguna de las estaciones ordinarias de san Blas, el Ángel, y el Sotillo. En los toros tuuo siempre los balcones adreçados por cuenta de Palacio. Asistióle siempre vn Cauallero, criado de Su Magestad.

⁸⁵ En la Real Biblioteca se conservan algunas plantas de la plaza Mayor y de Palacio elaboradas con ocasión de fiestas de toros y cañas en las que pueden rastrearse la ubicación de embajadores y otros invitados de la Corona: *Plantas orijinales que se an ejecutado en esta corte ... desde el año de mil ss[eis]cient]os y beinte y seis asta el de mill y sseiscientos y sesenta...* Signatura: II/1606 bis.

⁸⁶ Disponiendo de balcón señalado en el Alcázar. Así lo establece el propio capítulo 32 del Reglamento de 1717: «Que en ocasión de máscaras u otros regocijos que pasen por la Plaza de Palacio, se de a los Embajadores (como se ha hecho siempre) el balconcillo bajo contiguo a la puerta principal...».

⁸⁷ Cit. en P. Burke, *Op. cit.*, p. 14. *Vid.* asimismo nota 3.

⁸⁸ Cit. en F. Díaz Esteban, *Op. cit.*, p. 80.

Fue al Pardo, Aranjuez, y el Escorial. Era amigo de Comedias, viólas algunas veces en los Teatros [...] y confesò ingenuo adelantarse España a todas las naciones en las finezas a sus Príncipes».

Llegado ya el final de la misión, el rey brindaba a los embajadores una solemne audiencia de despedida (celebrada, no obstante, en la pieza comúnmente reservada a esta finalidad), en la que recibían respuesta a sus particulares negocios (y dada la frecuente vaguedad de sus propuestas⁸⁹ o la distancia, recelo o desinterés con que se percibían, la declaración española no solía ir más allá de unas «palabras generales, sin entrar en grande empeño»)⁹⁰ y una rica joya como presente (que siguiendo el precedente turco rondaba el millón y medio de maravedís)⁹¹. Por lo demás, se disponía todo lo necesario para su retorno o destino próximo, fijándose postas y dietas, que corrían, una vez más, por cuenta de sus pródigos anfitriones, e incluso haciéndose merced —en contadas ocasiones— de proporcionar embarcación y matalotaje para el retorno a sus tierras⁹².

Indudablemente, sus salidas de la capital jamás alcanzaban la pompa de las entradas, aunque envolvían un cierto grado de lucimiento,

⁸⁹ Como maliciosamente refería el embajador de Baviera en Madrid a propósito de los objetivos de la embajada rusa de 1687: «se sabe que estos enviados no pueden traer muchos ni muy trascendentales negocios»: A. Domínguez Ortiz, *Op. cit.*, p. 174.

⁹⁰ F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*, p. 88.

⁹¹ M. Arribas Palau, *Op. cit.*, pp. 278–279.

⁹² Sirva de síntesis la noticia proporcionada por Cabrera de Córdoba, en marzo de 1608, a propósito de una de las embajadas del shah: «Partióse la semana pasada el embajador persiano, habiendo visto los jardines de Aranjuez, y el Pardo y San Lorenzo, de donde tomó su camino para Lisboa á embarcarse en los galeones que van á la India. Diósele una cadena de 1000 escudos y otros 1000 de contado, con que compró cantidad de esmeraldas para llevar á Persia, que dicen se estiman mucho allá, y otras tres cadenas de á 300 escudos á los más principales que venían con él, de los cuales se han quedado dos para volverse cristianos. Mándase dar el matalotaje y lo que hubiere menester para la costa que hubiere de hacer desde Lisboa hasta su tierra con sus criados, que importará 8 ó 10.000 ducados, y va muy regalado y festejado de aquí, para poder dar buenas nuevas á su rey de lo que se estiman acá sus cosas»: L. Cabrera de Córdoba, *Op. cit.*, p. 334. Cfr. asimismo J. Gil, *Op. cit.*, pp. 415–416.

con pequeñas comitivas que escoltaban a los agentes licenciados por un tramo del trayecto (una o dos leguas fuera de Madrid). Huelga decir que la propia traslación del agente y su séquito, al menos para el caso de las más nutridas embajadas, devenía en auténtico espectáculo, desplegando a su paso un formidable tren de literas, coches, monturas y otras bestias para su acarreo y transporte (la legación rusa de 1687–88 empleó para su traslado a Bilbao cinco literas, ciento seis mulas y veintiocho machos de carga)⁹³; convoy que, a la manera de cualesquiera otras cabalgatas festivas, atraía y deslumbraba a cuantos tropezaban con su marcha.

Por fin, tras varias jornadas de itinerancia, la comitiva alcanzaba el puerto o frontera de su adiós. Y así, con el rumor todavía vibrante de sus alborozados días en la Corte española, acontecía el final de estas extraordinarias y pintorescas embajadas. Solo entonces los oficiales y autoridades comprometidos en su agasajo podían hallar justo descanso a su desvelo: «se acabó esta jornada que ha sido de harto trabajo para mí y de mucha costa para la hazienda de V.M. Mas nada desto se puede escusar en semejantes ocasiones. Será dios servido que de todo se saque el provecho que V.M. dessea»⁹⁴.

CONCLUSIONES

Las disposiciones adoptadas en materia de recepción y asistencia de estas exóticas embajadas demuestran una flexibilidad y capacidad de adaptación ajenas al tópico carácter inmovilista atribuido al ceremonial borgoñón. Tal fue la conmoción que en 1649 causó la llegada del ministro público otomano –en un momento tan delicado para la católica monarquía española: obligada a recibir al legado del principal enemigo de la Religión y amenaza para el Occidente– y tal la alteración del

⁹³ F. Fernández Izquierdo, *Op. cit.*, p. 105. *Vid.* nota 30.

⁹⁴ Como así lo refería don Cristóbal de Moura, virrey de Portugal, a propósito de la primera embajada persa arribada a la Península: L. Gil Fernández, *El Imperio Luso-Español y la Persia Safávida*, T. I (1582–1605), Madrid, 2006, p. 142.

ritual ordinario de Corte, que desde entonces el *ceremonial observado en la recepción del embajador del Gran Turco* quedó incorporado a las *Etiquetas de Palacio* —como ocurrió con tantas otras funciones, que una vez formalizadas pasaron a convertirse en modelo referencial, siendo, como tales, incorporadas a la preceptiva protocolaria⁹⁵—. Una solución que por exótica asimilación acabaría por imponerse en la recepción y asistencia de los ministros venidos de naciones distantes geográfica y culturalmente e invariablemente separadas de la verdadera fe⁹⁶. Sus visitas permitieron desplegar toda la pompa y el boato de la magnificente Corte española, transmitiendo un mensaje inequívoco de excelencia y poder; un mensaje indiferente, en cualquier caso, a la situación real de las arcas y no pocas veces dirigido al enemigo francés, en una batalla ostentativa que no fue sino trasunto fiel de aquella otra habida por la hegemonía del orbe⁹⁷.

Con todo y ser formidables las atenciones prodigadas y el poder y el lujo exhibidos, el viejo ceremonial puso en evidencia la inadecuación del viejo Alcázar madrileño —con su laberíntica crujía oeste, sus espacios oscuros e insuficientes y el confuso suceder de estancias públicas y privadas— a las más depuradas concepciones de la representación de la majestad observadas en París, pero también en Viena o Roma. Fue en esta dirección que se encaminaron muchas de las reformas efectuadas en el siglo XVII y, de manera especial, las habidas tras el advenimiento

⁹⁵ Cfr. BNE, ms. 9914, *Etiqueta o ceremonial... dispuesto por orden de Phelipe IV año de 1647... más el ceremonial que se observó... [con el] Embaxador del Gran Turco*, fols. 194r-200r. Nótese que el propio título de este documento incorpora una explícita referencia al ceremonial observado cuando la venida del embajador turco. Unas *Etiquetas* que, por otro lado, ya habían incorporado como modelo referencial para la recepción de los legados apostólicos la mencionada visita del cardenal Barberini, «último [...] que vino a España y de quien con yndividualidad se a podido tomar noticias»: *Ibidem*, fols. 154r-157v.

⁹⁶ Pocas serían las diferencias observadas entre aquellos *pintorescos* ministros salvo las derivadas del número de sus comitivas, que comportarían un despliegue y un gasto comparativamente mayores.

⁹⁷ Y si bien no hay duda de que la mirada emulativa fue recíproca, útil sería cotejar el aparato desplegado por los franceses para la recepción de embajadas similares, de las que se conservan algunos elocuentes testimonios gráficos [figs. 5 y 9].

borbónico, que dotaron de mayor coherencia y virtualidad escenográfica a los espacios públicos palatinos, poniendo fin –o pretendiéndolo– a la *indigna invisibilidad* que las etiquetas imponían a la figura del monarca, perdido entre la maraña de cortesanos que tenían acceso a su real persona⁹⁸. Pero si a la racionalización de estos espacios siguió la regularización promovida por el Reglamento de Ceremonial de 1717, no parece probable que también aparejase una reducción de los costes derivados del agasajo de los agentes diplomáticos, en tanto que las prevenciones y deferencias siguieron siendo muchas y los males económicos de palacio antes se imputaron al *exceso de oficios, gastos innecesarios, desordenes y abusos en las casas y caballerizas del rey* que a las atenciones prodigadas a unos legados, en todo caso, extraordinarios⁹⁹.

⁹⁸ Aun cuando sería Felipe V el único favorecido por estas reformas (si acaso pudo beneficiarse, habida cuenta de su carácter huidizo, su predilección por otros Sitios Reales y el incendio que apenas veinte años después acabó con el Alcázar). Cfr. C. Gómez-Centurión (1996), *Op. cit.*

⁹⁹ Cfr. C. Gómez-Centurión, «La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada», *Cuadernos de Historia Moderna*, 20, 1998, pp. 59-83.

BIBLIOGRAFÍA

ARRIBAS PALAU, M. (1985): “De nuevo sobre la embajada de Al-Gassānī (1690-1691)”, *Al-Qantara*, 6, 1-2, Madrid, pp. 199-290.

BARRIONUEVO, J. (1893): *Avisos (1654-1658). Tomo IV*. Madrid.

BARRIOS, F. (1988): “Práctica diplomática de la corte de España a principios del siglo XVIII: Notas a un Reglamento de Ceremonial de 1717”. En: *Revista de Estudios Políticos*, 62, Madrid, pp. 163-183.

BERTAUT, F. (1659): *Diario del viaje de España hecho en 1659, en la ocasión del tratado de paz*. En: GARCÍA MERCADAL, J. (1951): *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Vol. II*. Madrid, pp. 551-693.

BOTTINEAU, Y. (1956): “Philip V and the Alcázar at Madrid”. En: *The Burlington Magazine*, 636, Londres, pp. 68-75.

BURKE, P. (2003): *La fabricación de Luis XIV*. San Sebastián.

BUSTANI, A. (1940): *El viaje del visir para la liberación de los cautivos*. Larache.

CABRERA DE CÓRDOBA, L. (1857): *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614*. Madrid.

CONDE PAZOS, M. (2011): “La embajada turca en Madrid y el envío de Alegreto Allegretti a Constantinopla (1649-1650)”. En: *Libros de la Corte.es*, 3, Madrid, pp. 10-17.

CRAWFORD VOLK, M. (1980): “Rubens in Madrid and the Decoration of the Salón Nuevo in the Palace”. En: *The Burlington Magazine*, 924, Londres, pp. 168-180.

DAL POZZO, C. (2004): *Diario del viaje a España del Cardenal Francisco Barberini*. Aranjuez.

DE CASTRO y CASALEIZ, A. (1886): *Guía práctica del diplomático español. Vol. I*. Madrid.

DE LA PEÑA, J. A. (1626): *Discurso de la jornada que hizo a los Reynos de España... don Francisco Barberino Cardenal... entrada que hizo en esta Corte: Bautismo de la Señora Infante: y fiestas del Corpus*. Madrid.

DE LA VÈRONNE, Ch. (1987): “Un intento de alianza entre España y Argel en 1701”. En: *Al-Qantara*, 8, 1-2, Madrid, pp. 135-152.

DELEITO y PIÑUELA, J. (2006): *El Rey se divierte*. Madrid.

DÍAZ ESTEBAN, F. (2006): “Embajada turca a Felipe IV”. En: *Boletín de la Real Academia de Historia*, 203, 1, Madrid, pp. 63-87.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1978): “Una embajada rusa en la Corte de Carlos II”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 15, Madrid, pp. 171-185.

ESPADAS BURGOS, M. (1975): “Andanzas madrileñas de un embajador turco”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 11, Madrid, pp. 83-87.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. (1999): “La misión Keicho (1613-1620): Cipango en Europa. Una embajada japonesa en la Sevilla del siglo XVII”. En: *Studia Histórica. Historia Moderna*, 20, Salamanca, pp. 269-295.

FERNÁNDEZ IZQUIERDO, F. (2000): “Las embajadas rusas a la Corte de Carlos II”. En: *Studia Historica. Historia Moderna*, 22, Salamanca, pp. 75-107.

FLÓREZ ASENSIO, M. A. (1999): “Diego Velázquez y Cosme Pérez, genio e ingenio en la Corte de Felipe IV”. En: *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2, Madrid, pp. 217-254.

GARCÍA SIERRA, M. J. (1994): “El aposentamiento de personajes reales europeos y embajadores extraordinarios en la corte de España en el siglo XVII”. En: AA.VV. (1994): *Actas del Congreso: Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos. Vol. I*. Madrid, pp. 741-756.

GASCÓN DE TORQUEMADA, G. (1991): *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*. Madrid.

GIL, J. (1991): *Hidalgos y Samurais. España y Japón en los siglos XVI y XVII*. Madrid.

GIL FERNÁNDEZ, L. (1985): “Sobre el trasfondo de la Embajada del Shah Abbas I a los príncipes cristianos: contrapunto de las *Relaciones* de don Juan de Persia”. En: *Estudios Clásicos*, 89, Madrid, pp. 347-377.

GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, C. (1996): “Etiqueta y ceremonial palatino durante el reinado de Felipe V: el Reglamento de Entradas de 1709 y el acceso a la persona del Rey”. En: *Hispania*, 194, Madrid, pp. 965-1005.

GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, C. (1998): “La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada”. En: *Cuadernos de Historia Moderna*, 20, Madrid, pp. 59-83.

GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, C. (2003): "Al cuidado del cuerpo del Rey: Los sumilleres de corps en el siglo XVIII". En: *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, Madrid, pp. 199-239.

GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, C. (1998): "La Herencia de Borgoña: el Ceremonial Real y las Casas Reales en la España de los Austrias (1548-1700)". En: RIBOT GARCÍA, L. A./BELENGUER CEBRIÀ, E. (coords.) (1998): *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI. Actas del Congreso Internacional*. Lisboa, pp. 11-31.

GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, C. (2009): "Exóticos y feroces. La *Ménagerie* Real de Buen Retiro durante el siglo XVIII". En: *Goya*, 326, Madrid, pp. 3-25.

JUAN DE PERSIA (1604): *Relaciones de don Juan de Persia*. Valladolid.

MORÁN TURINA, M. (2003): "Reinterpretando a Velázquez. Carreño y el retrato de Carlos II". En: AA.VV. (2003): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid, pp. 68-72.

OCHOA BRUN, M. A. (2004): "El incidente diplomático hispano-francés de 1661". En: *Boletín de la Real Academia de Historia*, CCI, I, Madrid, pp. 97-159.

PALOMINO, A. (1724): *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo Tercero. Con la vida de los pintores, y estatuarios...* Madrid.

SÁNCHEZ RAYÓN, J. (1882): *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, Vol. 79*. Madrid.

SANCHO, J-L. (2009): "L'espace du roi à la cour d'Espagne sous les Hasbourg". En: SABATIER, G./TORRIONE, M. (eds.) (2009): *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*. Versailles, pp. 119-136.

SANCHO, J-L./MARTÍNEZ LEIVA, G. (2003): "¿Dónde está el Rey? El ritmo estacional de la Corte española y la decoración de los Sitios Reales". En: AA.VV. (2003): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid, pp. 85-98.

SIMÓN DÍAZ, J. (1980): "La estancia del Cardenal Legado Francisco Barberini en Madrid el año 1626". En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 17, Madrid, pp. 159-213.

SIMÓN PALMER, M. C. (1984): "Nuevos datos sobre el hospedaje del Cardenal Legado Francisco Barberini en Madrid el año 1626". En: *Anales del*

Instituto de Estudios Madrileños, 21, Madrid, pp. 411-434.

TAKISAWA, O. (2008): "La delegación diplomática enviada a Roma por el señor feudal japonés Date Masamune (1613-1620)". En: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 205, 1, Madrid, pp. 137-158.

TAKISAWA, O./SOLA, E (2009): "Un Embajador de Japón en Madrid". En: *Archivos de la Frontera, Sección Pacífico*, 2009, p. 3. On line: <<http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2009/08/A-PAC06.pdf>>

T. B. (1650): *Extraordinary newes from the Court of Spain declaring the late solemnities that were perform'd in the highest way of magnificence at the reception of... Hamet Aga Mustafera, the Great Turks Ambassador...* Londres.

VALLADARES, A. (1787): *Semanario erudito, que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas... de nuestros mejores autores antiguos y modernos. Tomo IV.* Madrid.

VALLADARES RAMÍREZ, R. (1993): "El Brasil y las Indias españolas durante la sublevación de Portugal (1640-1668)". En: *Cuadernos de Historia Moderna*, 14, Madrid, pp. 151-172.

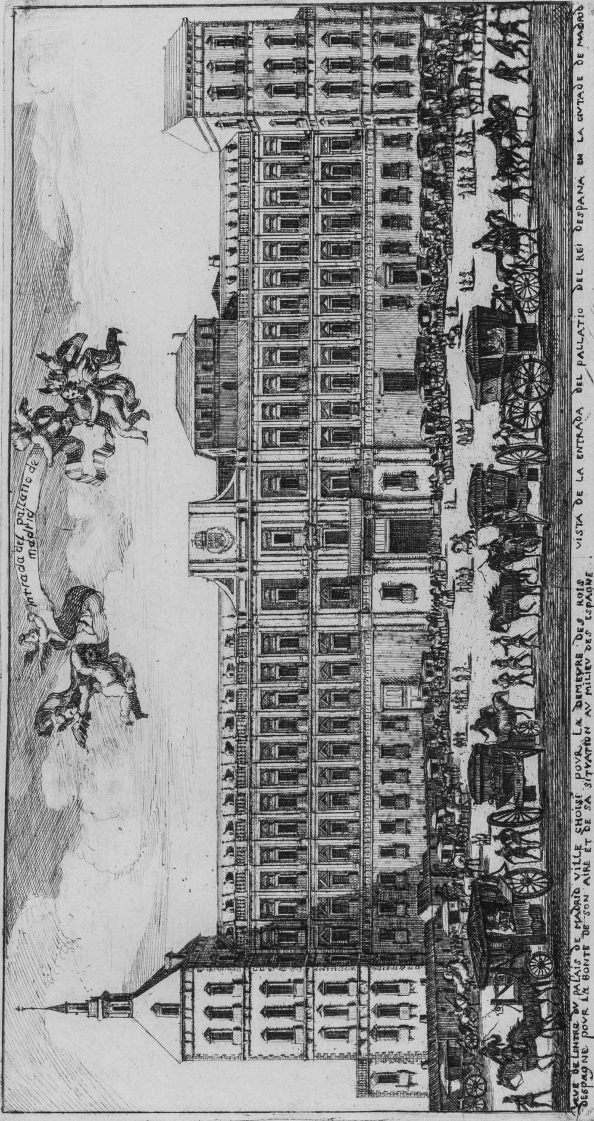


Fig. 1. Louis Meunier, *Vista del Alcázar de Madrid*, h. 1666.

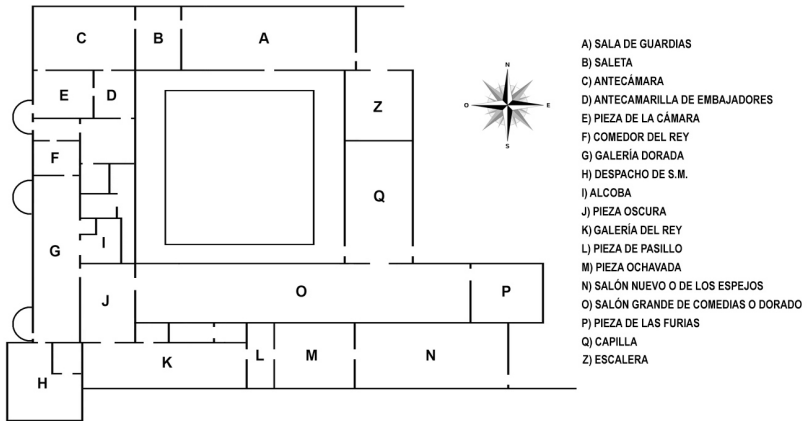


Fig. 2. Esquema simplificado del Cuarto del Rey del Alcázar de Madrid durante la segunda mitad del XVII. Elaboración propia

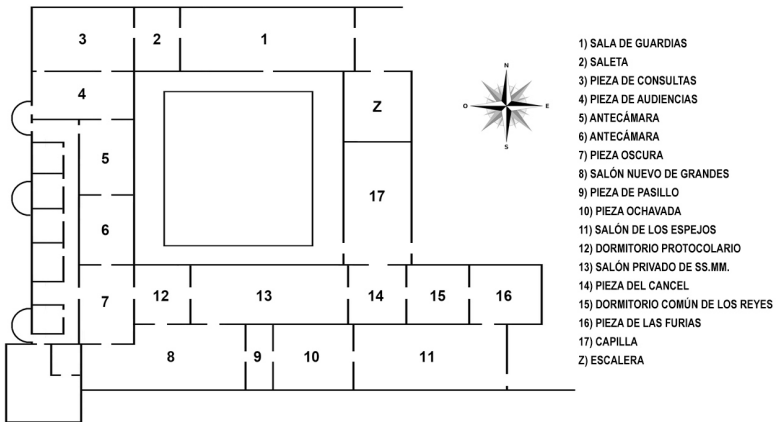


Fig. 3. Esquema simplificado del Cuarto del Rey del Alcázar de Madrid tras las transformaciones borbónicas. Elaboración propia

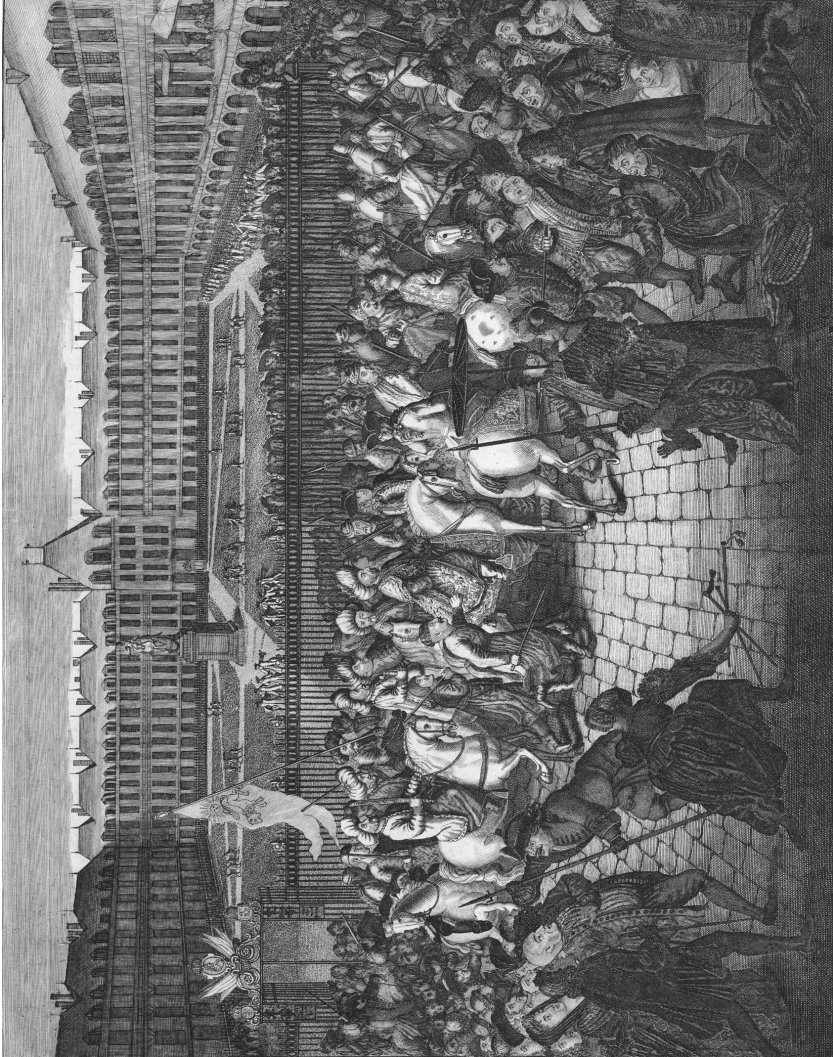


Fig. 5. Jacques Langlois, *La entrada del Embajador de Persia en París, 1715*
En la imagen pueden apreciarse algunos de los incidentes a que daban lugar estas multitudinarias y exóticas manifestaciones



Fig. 6. Dominicus Custos, *Retrato de Husein Ali Bek*, embajador del Shah, 1600-1602
El legado permaneció en España entre 1601 y 1602



Fig. 7. A partir de Raphael Sadeler II, *Retrato de Hasekura Tsunegaga*, 1615
Permaneció en España entre 1614 y 1617



Fig. 8. Nicolas de Larmessin I, *Retrato de Mateo Lopes, embajador del Reino de Arda ante la Corte francesa, 1670*



Fig. 9. Los embajadores del Rey del Siam ante Luis XIV, 1687.
 Audiencia habida el 16 de septiembre de 1686 en la Galería de los Espejos de Versalles

A PROPÓSITO DEL CRUCIFICADO DE BERNINI EN EL ESCORIAL:
EL CRUCIFIJO DE CARTAPESTA DEL CARDENAL SFORZA PALLAVICINO

ON BERNINI'S CHRIST CRUCIFIED IN THE ESCORIAL:
THE CARTAPESTA CRUCIFIXION OF CARDINAL SFORZA PALLAVICINO

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, N.º. 335, 2011, PP. 211-226

ISSN: 0004-0028

RESUMEN: El presente artículo pretende completar la historia del Crucificado realizado por Bernini para el Panteón de Reyes de El Escorial. El hallazgo de documentación relativa a un segundo Crucifijo simile, ya citado por Baldinucci, y sobre el que la historiografía no había hecho sino especular, ayuda a cerrar una de las incógnitas hasta ahora abiertas en torno al bronce madrileño. La singularidad de este segundo ejemplar –en realidad, un modelo policromado ejecutado en cartapesta–, permitirá penetrar por entre las fases del proceso escultórico, al tiempo que revalorizar las obras realizadas en este envilecido material.

PALABRAS CLAVE: Bernini, El Escorial, Pallavicino, Tomasi, modelo, cartapesta, crucifijo.

ABSTRACT: This article attempts to complete the history of the Christ Crucified by Bernini carried out for the Pantheon of the Kings at The Escorial. The discovery of documentation concerning a second Crucifix simile (mentioned by Baldinucci, but about which historians had merely speculated), helps to resolve one of the remaining mysteries relating to the Madrid bronze. The singularity of this second example –in fact, a polychrome model made of cartapesta– allows us to penetrate into the sculptural process as well as to revalue works executed in this degraded material.

KEY WORDS: Bernini, The Escorial, Pallavicino, Tomasi, Model, Cartapesta, Crucifix.



Tres veces se refiere Baldinucci al *crocifisso di bronzo* que con destino al Panteón de Reyes de El Escorial elaboró Gian Lorenzo Bernini a solicitud de Felipe IV [fig. 1]. La primera, y más importante, da cuenta de su ejecución: «E condusse ad istanza del Re delle Spagne Filippo IV, un gran Crocefisso di bronzo, che ebbe suo luogo nella Capella de'Sepolcri de'Re»¹; referencia asimismo encuadrada por dos largas citas que permiten ensayar una probable fechación: la superior, referida a las postrimerías del pontificado de Inocencio X, muerto en enero de 1655²; la inferior, al inicio del apostolado de Alejandro VII³. La obra pues sería ejecutada poco antes de la muerte del pontífice hispanófilo Giovanni Battista Pamphili (y probablemente recibida en Madrid una vez inaugurado el Panteón escurialense)⁴.

A la segunda de las citas contenidas en la *Vita del Cavaliere* me referiré más adelante. En cuanto a la última, un corto asiento dentro del largo elenco de obras ejecutadas por el Caballero y listadas, a modo de colofón, por el biógrafo florentino, permite conocer un nuevo aspecto del Crucifijo: fue ejecutado a tamaño natural (en realidad, algo menor que el natural)⁵.

Todos estos datos remiten inequívocamente al Crucificado que

¹ Baldinucci, F., *Vita del Cavaliere Gio Lorenzo Bernino*, Florencia, 1682, p. 37. Y en similares términos, si bien informando de la entrega de *una gran Collana d'oro per honorario*, lo reseña el segundo gran biógrafo del artista, el sexto de sus hijos, Domenico Bernini: *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713, p. 64.

² «Appressavasi il fine di quel Pontificato, quando al Bernino venne fatto di stringer vie più l'antica amicizia, che egli aveva avuto con Monsig. Fabio Ghigi, tornato appunto allora dalla Nunziata di Colonia...», Baldinucci, F. (1682), *Op. cit.*, p. 36.

³ «Non era ancora tramontano il Sole di quel giorno, che fu primo al Cardinal Ghigi nella sovranissima dignità di Sommo Pontefice». *Ibidem*, p. 37.

⁴ Cfr. Checa, F., «El triunfo del catolicismo (Bernini : 1650-1680)», en AA.VV., *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, pp. 206-207.

⁵ «Crocifisso grande quanto il naturale per l'Altare della Capp. Reale di Filippo IV. Madrid». Baldinucci, F. (1682), *Op. cit.*, p. 106. Las dimensiones del Cristo son las siguientes: 140 x 120 x 34 cm.

por brevísimo tiempo ocupó el altar del Panteón Real escurialense (con la llegada en 1659 del Cristo de Domenico Guidi sería trasladado a la sacristía del Colegio)⁶, y descrito ya en la temprana fecha de 1657 por el padre Santos, aun sin citar su renombrada autoría: «Es este Crucifixo de Bronce, de cinco pies de alto, y de tan excelente hechura, que seràn pocas, ò ninguna, las que llegaren à su primor y valentia; hizose en Roma»⁷.

Hasta aquí, no parecen existir demasiadas dudas respecto de la comisión, autoría, datación y destino de la obra. Pero es en este punto que se impone la tempranísima monografía de Stanislao Frascchetti, que viene a impugnar la información suministrada por los primeros historiadores⁸. Siguiendo las tesis del italiano, nuestro Crucificado ya no habría sido encargado por el monarca Austria, sino por Inocencio X, «che lo regalò rinchiuso in una richissima cassa, insieme con altri doni, a Maria Anna d'Austria»; aseveración que funda en una entrada del diario romano de Giacinto Gigli de 1649: «Papa Innocentio X mandò il Cardinale ludoviso suo parente, legato da latere a Milano a fari i complimenti con Maria Anna d'Austria [...] che era giunta in Milano. et a di 4 agosto il d° Cardinale fece l'offitio, et donò alla Regina da parte dal Papa un Corpo Santo dentro una ricchissima cassa...»⁹. No obstante sus terminantes conclusiones, no parece fácil deducir qué relación observó Frascchetti entre el *Corpo Santo* presentado a Mariana —si con la dicha denominación el diarista Gigli quiso referirse a un crucifijo de bronce¹⁰— y el quehacer

⁶ Para conocer los deferentes *trasiegos* a que se vieron sometidos los crucifijos de bronce de El Escorial, ver: Tormo, E., «Los cuatro grandes Crucifijos de bronce dorado del Escorial», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 2, 1925, pp. 117-145.

⁷ De los Santos, F., *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial...*, Madrid, 1657, p. 134.

⁸ Frascchetti, S., *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milán, 1900. Dada la dificultad para acceder a un ejemplar de esta obra, las citas han sido extraídas del extenso estudio elaborado por Elías Tormo: *Op. cit.*, pp. 139-140.

⁹ *Ibidem*, p. 139.

¹⁰ Una suspicacia en relación a esta identificación igualmente levantada por María Elena Gómez-Moreno, para quien la expresión *corpo santo* aludiría simplemente a una reliquia.

de Bernini¹¹.

Elías Tormo alimenta más la confusión con una aventurada teoría –sobre la base de segundas afirmaciones del italiano– respecto de la procedencia y comisión del crucifijo, que ahora habría sido elaborado en tiempos de Urbano VIII¹² y regalado por su sucesor y antagonista Inocencio X, a fin de hacer un «regalo barato, y de sonora esplendidez, nada menos que “un crucifijo de tamaño natural de Lorenzo Bernini en bronce dorado”, y de paso mataba (cual tuvo frecuente empeño) otro de los recuerdos del Papa Barberino. Y todavía más, pues hay que decirlo todo, regalaba un Bernini que probablemente había gustado poco en Roma»¹³.

Rudolf Wittkower, en su referencial trabajo sobre el poliédrico artista napolitano, ni tan siquiera presta oídos a sendas teorías, fijando, sobre la base de lo ya apuntado por Baldinucci, la fecha de 1654 y la comitencia del Cuarto Felipe¹⁴, particulares que han quedado para la mayor parte de la ulterior crítica¹⁵.

Gómez Moreno, M. E., «La escultura religiosa y funeraria en El Escorial», en AA.VV., *El Escorial. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, 1964, p. 512.

¹¹ El razonamiento de Fraschetti parece encontrar asiento en las palabras de Carl Justi, que, en su celebrado estudio sobre Velázquez, afirma que Bernini «hizo en 1649 un crucifijo de bronce para la joven reina, que pagó Felipe IV con una cadena de oro». Justi, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1999 (1ª Ed. 1888), p. 469. Solo así puede entenderse la vinculación entre la fecha de 1649, la reina Mariana, la nota en el diario de Gigli y la autoría de Bernini.

¹² Fraschetti documenta un primer crucifijo de bronce realizado por Bernini ya en los albores del pontificado de Urbano VIII, «da dedicarsi al medesimo Salvatore vicino alla Porta Santa [de San Pedro Vaticano]». Su ausencia en este punto y el entonces desconocimiento de otros Crucificados vinculados al hacer de Bernini, le lleva a especular con que fuese bien el entregado a Felipe IV, bien el *crocifisso simile* que debió poseer el cardenal Pallavicino (al que más tarde aludiré). Esta reflexión dará fundamento a las apreciaciones de Tormo: *Op. cit.*, pp. 139-140.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Wittkower, R., *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*, Madrid, 1990, pp. 264-269.

¹⁵ No obstante algunas reputadas excepciones: Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, en su

Pero aquí no acaba la polémica. En 1998, Francesco Petrucci relaciona, no sin cierto fundamento, varias entradas del críptico diario de Fabio Chigi con la *Croce* escurialense (aun cuando ninguna de las anotaciones alude a este preciso destino o promueve la identificación con el Crucificado español). Siguiendo el tenor de los asientos, el 8 de febrero de 1654, el todavía cardenal Chigi recibe la visita del escultor, que porta consigo una Cruz (sobre la que nada se especifica)¹⁶. Durante las siguientes jornadas (si bien ninguna otra entrada vuelve a referirse a esta enigmática pieza), el diario registra una intensificación de los contactos con el flamante embajador español ante la Santa Sede, don Diego de Aragón, IV duque de Terranova (lo que cabe juzgar del todo lógico, por cuanto el español inicia su legacía¹⁷ y Chigi ocupa la

seguimiento del ascendente berniniano en España, magnífico estudio prologal a la monografía de Hibbard sobre el artista, se hace eco de las palabras de Baldinucci y de las noticias aportadas por Frascchetti a propósito de la entrega del crucifijo a Mariana de Austria, lo que «parece históricamente más verosímil, pues resulta difícil de comprender que, dada la tirantez de relaciones existentes entre el monarca español y Urbano VIII, aquel hubiera encargado un crucifijo nada menos que para el Panteón de El Escorial al escultor más descaradamente protegido por su rival». Sin embargo, lo que la biografía de Baldinucci reporta no es, como hemos podido comprobar, un crucifijo obrado durante el apostolado del papa Barberini, sino una escultura ejecutada en las postrimerías del gobierno pontificio de Inocencio X. La confusión del docto historiador viene sin duda alentada por la rebuscada teoría de Tormo, a quien igualmente menciona: Rodríguez G. de Ceballos, A., «La huella de Bernini en España», en Hibbard, H., *Bernini*, Madrid, 1982, p. 10. Por otro lado, no parece muy acertada la lectura de las fuentes llevada a cabo por F. Niño, que refiere como cita de Baldinucci la entrega del crucifijo a Mariana: Niño, F., «Bernini en Madrid», *Archivo Español de Arte*, 69, 1945, p. 150; error que recoge Portela Sandoval: «Varia sculptorica escurialensia», en Campos y Fernández, F.J. (Coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, El Escorial, 1994, p. 250.

¹⁶ Petrucci, F., «Bernini, Algardi, Cortona ed altri artisti nel diario di Fabio Chigi Cardinale (1652-1655)», *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 21, 1998 (2000), pp. 190-192. La lacónica entrada de 8 de febrero de 1654 reza así: «8. D[ome]nica d[etto] m[ese] ... è da me ... Cav. Bernino con la croce». Petrucci presume, a partir de la fecha en que tiene lugar el encuentro y los posteriores contactos con el embajador español, que debe tratarse del Crucifijo que será enviado a El Escorial. Justifica el uso del término *Croce* por las dimensiones casi naturales del Cristo.

¹⁷ Terranova fue el embajador español en Roma entre febrero de 1654 y junio de 1657.

Segretaria di Stato vaticana, además de ser, como bien recuerda Petrucci, confidente y brazo derecho en política exterior del pontífice)¹⁸; finalmente, el 9 de marzo tiene lugar el decisivo encuentro entre los tres presuntos implicados (del que nada trasciende)¹⁹. A partir de estas escuetas referencias, su fechación y la hipotética ronda de reuniones, Petrucci no solo procede a identificar la pieza, sino que avanza la audaz teoría de la intermediación del cardenal en la comisión, que corre —una vez más— por cuenta de Inocencio X: «Il dono sembrerebbe così potersi inquadrare in un azione politica di distensione con la monarchia spagnola, promossa dal Segretario di Stato, a seguito del [...] grave incidente avvenuto nel mese di gennaio, che causò l'espulsione il 3 febbraio del card. Camillo Astalli Pamphilj»²⁰.

Finalmente, en 2005, García Cueto resuelve esta animada controversia, haciendo pública la cuenta de gastos de la embajada del duque de Terranova que certifica la positiva comisión del bronce por el monarca hispano: un pago de mil escudos realizado a Il Cavaliere «por la obra del Santo Cristo que S.M. me mando hacer»²¹; asimismo, el documento refiere sucintamente los avatares de su traslado a la Penín-

García Cueto, D., «Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada (1654-1657)», *Archivo Español de Arte*, 311, 2005, p. 317.

¹⁸ Recojo aquí las entradas del diario que aluden a los encuentros entre el cardenal y el embajador español (Petrucci; *Op. cit.*, p. 196): 21. Sabato ... è da me ... V. Ab. Michelij circa il mandar S. Ec.a la carrozza incontro all Ambas.e di Sp.a. / 22. D.nica ... à 2½ ... Amb.e di Spagna N. S. / 1 di Marzo ... esco p salire a 21. col Cini torno a 23 d.o. è su con le altri, l'Amb.e di Sp.a ... / 7. Sabb.o ... a 22. È dà me il D.di Terranova Amb.e Straord. di Sp.na, il sottodataro, il P. Sforza Pallav.no.

¹⁹ 9 di Marzo. Lunedì d. m ... parlo al D. Sp[agn]a a M.r Teor.o [?], Cav. Bernino, entro a 2. Esco a s[era]. *Ibidem*, p. 192 y 196. Nada hace suponer que el tema de las conversaciones (si verdaderamente tuvieron lugar: el cripticismo del diario ni siquiera permite asegurar la efectividad del encuentro) girase en torno a la mentada *Croce*; una pieza de la que se desconoce, por otro lado, cualquier particular (vinculante o no).

²⁰ *Ibid.*, p. 192. La hipótesis de Petrucci parece sugerida por los postulados de Fraschetti y Tormo.

²¹ García Cueto, D., *Op. cit.*, pp. 317-318.

sula: portado en carruaje hasta el puerto de Civitavecchia, embarcado rumbo a Alicante y finalmente trasladado a Madrid, *todo lo cual costó 225 escudos*²².

Hasta aquí, parecen disiparse las incógnitas históricas en torno a la más conocida obra de Bernini en España²³; y así viene a corroborarlo la documentación que hoy se evalúa, que redunda en el destino de la pieza –*per il nostro Filippo IV*– y en la mediación de la sede diplomática española –*ad istanza del signor Ambasciatore*–. No obstante, antes de penetrar en su análisis, conviene referir la ya casi olvidada segunda cita de Baldinucci a propósito del bronce español; una cita que curiosamente desvía la atención hacia un ejemplar *simile* en posesión del cardenal Sforza Pallavicino y que asimismo ha venido a generar una cierta controversia²⁴:

«Aveva il Cavaliere fatto per la Maesta del Re di Spagna il Crocifisso di bronzo, di che altra volta abbiam parlato; ed un'altro simile ne avea condotto per se medesimo, e mentre ei si trovava in Francia [1665], ordinò a i suoi, che lo donassero al Cardinal Pallavicino. Occorse poi, che lo stesso Cardinale parlando col Bernino, non finiva di lodare la bellezza del Crocifisso; al che rispose il Cavaliere: io dirò a V.E. quel ch'io dissi in Francia alla Maesta della Regina, mentre ella altamente mi lodava il ritratto del Re suo Marito: V.M. loda tanto la copia, perchè ella è innamorata dell'originale».

Como acertadamente advertía Wittkower, la redacción de este párrafo no dejaba de resultar algo confusa: ¿a qué se refería Baldinucci

²² Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, 2634. *Cuentas de don Diego de Aragón, duque de Terranova, durante su embajada en Roma, 1654-1657*. Año 1657. Cit. en *Ibid.*

²³ Respecto de su relación artística con nuestro país, véanse: Rodríguez G. de Ceballos, A., *Op. cit.* y Rodríguez Ruiz, D., «Sobre el modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, 155, 2003, pp. 29-44.

²⁴ Baldinucci, F. (1682), *Op. cit.*, p. 74.

con el término *simile*? ¿Aplicaba el biógrafo los criterios del moderno historiador del arte? Sea como fuere, la crítica dio por sentado que el Crucifijo entregado a Pallavicino debió ser una obra igualmente vaciada en bronce²⁵; particular que de ninguna manera parecía evidente²⁶. La cuestión, entretanto no se localizase el reseñado Crucifijo o apareciesen nuevos testimonios, estaba lejos de poder solucionarse. En 1955, Federico Zeri creyó descubrir el misterioso *bronze* en la capilla del Palacio Pallavicini-Rospigliosi de Roma. Sin embargo, como oportunamente anotaba Wittkower, el Cristo del Escorial y el Pallavicini «difícilmente podían ser más distintos. Este último es en tamaño la mitad que el primero [72,4 cm.]; el crucifijo español representa a un Cristo muerto, el crucifijo Pallavicini al Cristo vivo y sufriendo; los prototipos faciales son diferentes; el cuerpo de uno oscila hacia la izquierda, el del otro hacia la derecha [...] un espíritu totalmente distinto anima [sus ropajes]»²⁷. O Baldinucci había utilizado el término *simile* con asombrosa libertad, o sendas obras nunca habían mantenido una relación pretérita²⁸. Y como ha demostrado la ulterior crítica, ni siquiera hoy cabe mantener esta atribución; los argumentos en favor de su restitución a

²⁵ Como había hecho, por ejemplo, el mismo Wittkower. *Op. cit.*, pp 267-268.

²⁶ Como verifican los documentos que hoy se presentan. Conviene no obstante señalar que pese a los límites inciertos en que por definición se mueve el adjetivo *simile*, este vocablo parece privilegiar antes lo formal e iconográfico que lo material (este sería el adjetivo que cabría aplicar por ejemplo al *modello* en cartón-piedra del *Alma Condennada* del propio Bernini, hoy conservado en el Museo Cívico de Perugia, con el que el ejemplar definitivo no comparte ni médium, ni color). Por otro lado, en el texto del biógrafo, el sintagma *di bronzo* aparece vinculado al crucifijo del monarca español; nada parece indicar (como tampoco excluir) que sea extensivo a un *altro simile*.

²⁷ Italo Faldi dio a conocer la opinión de Zeri en: «Berniniana: un nuovo libro e una scultura inedita», *Paragone*, 71, 1955, p. 52; Wittkower, R., *Op. cit.*, p. 268.

²⁸ Como apropiadamente apuntilló Tomaso Montanari, un simple argumento histórico hubiese bastado para romper el vínculo reseñado por Zeri, a saber: en el Seicento no existía relación alguna entre la rama parmesana de los Pallavicino, a la que pertenecía Sforza, y la genovesa, instalada entonces en el palacio del Monte Quirinal. «Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino», *Prospettiva*, 87-88, 1997, pp. 42-68.

Algardi parecen incontrovertibles²⁹.

Descartado pues el Crucificado del Palacio Pallavicini, durante largo tiempo ningún otro vino a reclamar la vieja filiación escorialense. En 1997, Tomaso Montanari *pareció* hallar solución a este viejo enigma, servido a este fin –todo sea dicho– de fundamentos absolutamente convincentes. El historiador italiano consiguió individuar la desaparecida obra entre los bienes legados por Pallavicino a su muerte; así rezaba una de las disposiciones testamentarias del finado (dadas el 4 de junio de 1667, día anterior a su fallecimiento): «aggiungo al legato del [...] signor Stefano [Pignatelli] il Crocifisso grande datomi dal monsignor Bernino [se refiere al eclesiástico Pier Filippo, primogénito de Gian Lorenzo y discípulo de Sforza en los primeros años 60]³⁰, ch'io tengo nell'anticamera»³¹. Aunque exigua (desde nuestro ventajoso punto de vista), esta sucinta referencia *parecía* del todo suficiente para corroborar la información suministrada por Baldinucci –que algunos habían llegado a poner en duda o rechazar³²– y reconocer en el Crucifijo entregado

²⁹ Nava Cellini, A., «Note per l'Algardi, il Bernini e il Reni», *Paragone*, 207, 1967, pp. 35-41; Johnston, C., «Drawings for Algardi's "Cristo Vivo"», *The Burlington Magazine*, 785, 1968, pp. 459-460. A los argumentos en contrario proporcionados por Wittkower, estilísticos e históricos (pese a que el profesor alemán propone asimismo argumentos en favor de su atribución a Bernini), cabe añadir el descubrimiento de varios dibujos y grabados que vinculan el Crucifijo del Palacio Pallavicini con el hacer de Algardi; existe asimismo un considerable número de versiones de esta obra tradicionalmente atribuidas al boloñés.

³⁰ Como informa Montanari, la probada lealtad de Pallavicino movió a Bernini a confiarle, a comienzos de los 60, la formación de su propio primogénito; una formación que debía favorecer no tanto su carrera curial o su educación teológica, como sus dotes literarias (de las que ya había dado cumplida cuenta). Cfr. Montanari, T., *Op. cit.*, p. 47. Virtudes literarias a las que se refiere el mismo Baldinucci: «Pier Filippo suo figliuolo, oggi degno Prelato della Corte di Roma, il quale avendo [...] un bel genio di eroica Poesia saputo a meraviglia congiugnere lo studio delle buone lettere, non lascia in questi nostri tempi di farsi conoscere degno erede delle sublimissime abilità d'un tanto Padre». Baldinucci, F. (1682), *Op. cit.*, p. 23.

³¹ Montanari, T., *Op. cit.*, p. 50.

³² Sin llegar a negar la veracidad de la noticia aportada por Baldinucci, Tormo interpreta el particular como un deseo de anécdota y una rebuscada muestra del ingenio

por el hijo del artista, la tan traída segunda pieza citada por el biógrafo. En este sentido, la mención a *monsignor Bernino* encontraba plena justificación no solo en las palabras de Baldinucci (que especificaba que habían sido *i suoi* los encargados de entregar la obra al cardenal Sforza), sino también en el papel intermediador que durante la estada francesa del Caballero había desempeñado el eclesiástico entre padre y maestro³³. En este orden, era lógico deducir la identidad de sendos Crucifijos.

No obstante la dificultad para refutar esta línea argumental o el peso de sus factores concurrentes, la cita no dejaba de resultar algo vaga. Aunque era lógico presuponer la autoría del Crucifijo donado por Pier Filippo, nada se especificaba sobre este particular; como tampoco respecto de su pretérita relación con la pieza escurialense. Nada pues impedía pensar en cualquier otro Crucifijo, berniniano o no, regalado al cardenal por un agradecido discípulo. Asimismo, podía extrañar que, dado el orgullo con que el prelado jesuita refería a Gian Lorenzo, la estima con que siempre acogía su obra y el inigualable prestigio de que gozaba el escultor, Pallavicino *escamotease* la referencia a tan preciada autoría; más, cuando así se había conducido con las restantes tres obras del napolitano conservadas a su muerte: «A monsignor Giuseppe della Cornia [...] un ritratto fatto a penna dal cavalier Bernino del glorioso San Giuseppe»; «A monsignor Casanatta [...] un ritratto di papa Alessandro fatto a penna dal cavalier Bernino con esquisita diligenza»; y «A monsignor Giovanni Antonio Mezi [...] un mio ritratto delineato dal cavalier Bernino»³⁴. Elusión tanto

que debió presidir las conversaciones entre biógrafo y escultor. *Op. cit.*, p. 141, NPP. Más concluyente (y errada, como justifica Montanari y corrobora la documentación) se manifiesta Sandrina Bandera a propósito de esta información; de acuerdo con la italiana, «un documento inedito [...] scritto con grafia di difficile, ma non impossibile lettura, proverà senza ombra di dubbio che il Bernini da Parigi ordinò di donare al cardinale non un crocifisso, ma il “Ritratto di N.S (cioè di Alessandro VII), piccolo fatto in lapis con una piccola cornice di ebano cha ha cristallo”». Cita extraída de Montanari, T., *Ibidem*, p. 66, nota 53.

³³ *Ibid.*, pp. 48-49.

³⁴ *Ibid.*, p. 49.

más asombrosa para el caso de su particular heredero, el literato Stefano Pignatelli, que días después de la apertura del testamento, requería del secretario de Pallavicino la entrega de un exiguamente referido Crucifijo, «lasciatomi per legato dalla benedetta anima del signor cardinale»³⁵.

Sea como fuere, nuestros reparos difícilmente pasan de meras conjeturas; se hacen precisas pruebas más sólidas con que sustentar una tesis *rupturista*. Y es en este punto que cabe insertar un primer documento, que si bien no enteramente inédito, hasta hoy –y hasta donde yo sé– había pasado desapercibido a la historiografía artística: una carta fechada hacia finales de junio de 1667 –apenas veinte días después de la muerte del cardenal– y enviada por el clérigo teatino Carlo de Tomasi a su hermano Giulio, I duque de Palma di Montechiaro y futuro príncipe de Lampedusa³⁶:

«Mando a V.S. copia del capitolo del testamento della s.m. del signor Card. Pallavicino, e conserverò le sante reliquie per le VV.SS. e con prima comodità di mare, manderò alla signora Duchessa una gioia singularissima che detto Signore mi aveva dato prima di morire. Questo è un Crocifisso di carta pesta, modello del signor Cavaliere Bernino, il quale ne fece uno simile di bronzo per il nostro Re Filippo IV, ad istanza del signor Ambasciatore, che è stata una cosa celebratissima per la corte di Roma, e di Spagna; ma io ho detto che stimo più il mio, perché nel bronzo si vede

³⁵ *Ibid.*, p. 66, Nota 66.

³⁶ Archivo General de los Padres Teatinos, Roma: Ms. 233, f. 237. *Carta de Carlo de Tomasi al Duque de Palma; 26 de junio de 1667*. Aparecida en una limitadísima edición del epistolario familiar inédito del clérigo, de tan menguada tirada que, de acuerdo con el padre Bartolomé de Sant'Andrea della Valle, a quien debo esta información, la Casa Generalicia de la Orden apenas posee un par de copias impresas; las misivas fueron catalogadas y transcritas por Giuseppe Mangiavillano, viendo la luz (si estos términos resultan apropiados) en 2004: Tomasi, C., *Lettere Familiari (1642-1674)*, Roma, 2004. Para paliar esta situación, el texto íntegro de aquel volumen ha sido recientemente volcado a la Red, en una suerte de Biblioteca Digital de la devota familia Tomasi. Entre otros documentos, pueden consultarse las biografías íntegras de sus primeros miembros, algunos de sus trabajos literarios y una abundante muestra de la correspondencia conservada en archivo: <<http://www.infofolio.it/tomasi.html>>.

solo l'eccellenza del lavoro, ma qui con il colorito della carnagione si muove a meraviglia l'effetto; tanto maggiore, che Monsignor [Pier Filippo] Bernino l'ha fatto rifare più volte per renderlo più vivamente devoto; in particolare è meravigliosa la SS.ma faccia, che negli altri dolori spiega una allegrezza di Paradiso, e il signor Cavaliere mi ha detto, che egli non può capire di vedere il Crocifisso col volto malinconico, e con tutto si studia di farlo allegro, mai si può saziare, e resterà vederlo nel Paradiso. Io non l'ho mandato avanti, perché il signor Cardinale favorendomi di venire in cella, non avrebbe avuto per bene che io me lo fossi tolto, avendomelo egli stesso portato di persona, né io ce l'ho avisato, per non le dare una santa invidia, adesso che quello è andato in Paradiso, ho preso licenza dal Superiore, stimando guadagno con mandarlo alla signora Duchessa, perché lo godrà col mezzo delle sue orazioni, voglio però che lo conservi in qualche tabernacolo coperto, e che lo scopra solo a tempo di orazioni, e quando tiene aridità di spirito, perché in vedere quel santo volto tutto si riempirà di allegrezza... [sigue con otros particulares]».

Pese a la aparente elocuencia del texto, son precisas algunas matizaciones que ayuden a completar su significado. En primer lugar, respecto de la relación que unió a un poco conocido Tomasi con el resto de personajes en concurrencia; relación que en ambos casos se descubre tan próxima como la misiva sugiere. De la profunda y sincera amistad que unió a sendos religiosos da cumplida cuenta un hecho: fue el clérigo teatino quien asistió a Pallavicino en sus instantes postreros³⁷. Si

³⁷ Así lo refirió Affò en su *Vita del Cardinale*: «Aggravatosi dunque il suo male, e sentendo vicino il momento estremo, volle al suo fianco il padre Alessandro Fieschi suo confesore [...], e il prelodato venerabile padre Carlo Tommasi teatino». Affò, I., *Vita del Cardinale Sforza Pallavicino*, Roma, 1845, p. 96 (contenida en el Tomo VII de la Biblioteca Clásica Sacra de Ottavio Gigli). Hecho que asimismo recoge el propio biógrafo de Tomasi: «Il pijissimo Cardinale, poiché nel tempo della sua morte, gli assistette egli sempre, lo confortò in quell'ultimo passo, gli diede colle sue mani l'Estrema Untione, e finalmente morì nelle sue mani, con somma consolatione d'ambidue; del Cardinale per morire tra le mani, e assistenza d'un sì caro Amico...»; Bagatta, G.B., *Vita del Ven. Servo di Dio D. Carlo de' Tomasi e Caro...*, Roma, 1702, Cap. XXII [Ed. digital s/p: <<http://www.infolio.it/tomasi.html>>].

esto no fuera suficiente, a Tomasi dedicó el tercer libro de su *Arte della Perfezion Cristiana*, publicado en Roma en 1665³⁸. Y como cabía esperar de persona que fue tan desprendida (y así lo hace ver su biografía), nuestro Crucifijo no fue el único presente que la familia Tomasi recibió del prelado jesuita³⁹: entre otros, la documentación refiere una imagen de plata enviada al duque a mediados de 1666 (y que fue correspondida con otra de oro)⁴⁰ o la donación de las más diversas reliquias⁴¹.

En cuanto a la relación habida entre Tomasi y el Caballero, el tenor parece ser el mismo. En el plano exclusivamente artístico, se conoce que Carlo, tan solo cuatro años después del episodio del Crucifijo (esto es, en 1671), encomendó a Bernini la elaboración de un singular proyecto de suculentas significaciones: la transformación del Anfiteatro Flavio en Templo de los Mártires (el deterioro en que por entonces se encontraba el edificio y su *indecorosa* explotación comercial moverían al clérigo a esta iniciativa). Sus planes no vieron fructificar, sin embargo, Clemente X acogió algunas de sus lúcidas propuestas para proteger el magno Coliseo –elevadas al pontífice en forma de memorial–, que quedó finalmente consagrado a la gloria de los mártires durante las

³⁸ «AL PADRE DON CARLO TOMMASI CHERICO REGOLARE. LIBRO TERZO [...] Voi me ne siete stato il motore con l'autorità de' consigli; il promotore con la assiduità de' conforti; l'aiutatore con la santità de' ragionamenti; il corregitore con la perspicacità delle osservazioni, e con la fedeltà delle ammonizioni», Pallavicino, S., *Arte della Perfezion Cristiana*, Roma, 1665, p. 287.

³⁹ Así lo hace ver la correspondencia de Pallavicino, salpicada por mutuas muestras de afecto y continuas referencias a los dones –no siempre materiales– intercambiados con la familia Tomasi. Cfr. *Lettere del Cardinale Sforza Pallavicino*, Tomos I y II (XX de la Biblioteca Clásica Sacra de Ottavio Gigli), Roma, 1848. Las cartas dirigidas a Carlo pueden encontrarse en: pp. 35-37 (I) y 13-17 (II); las enviadas al duque de Palma en: pp. 46-47 (I) y 60-91 (II).

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 46-47 (I): *Carta enviada al duque de Palma el 10 de octubre de 1666*.

⁴¹ Entre otras, las de san Traspadano, que hoy pueden venerarse en la Chiesa Madre de Palma di Montechiaro. *Ibid.*, pp. 86-87 (II): *Carta enviada al duque de Palma el 16 de ? de 1666*. O las recibidas por legado testamentario del cardenal: «in contrasegno del suo affetto, gli lasciò due Reliquiarij, l'uno con la Reliquia di S. Tomaso di Villanuova, e l'altro con l'altra di S. Carlo [Borromeo]»; Bagatta, G.B., *Op. cit.*, Cap. XXII [Ed. digital s/p].

celebraciones del Jubileo de 1675⁴². En el plano de lo personal, Bernini y Tomasi disfrutaron de una gran amistad, extensiva asimismo a sus respectivas familias⁴³: no en vano, Domenico Bernini, sexto hijo y segundo gran biógrafo del Caballero, dejó igualmente por escrito la vida del sobrino de Carlo, el cardenal Giuseppe Maria Tomasi (canonizado en fecha reciente)⁴⁴.

Retomando ya el objeto principal de nuestra investigación, el Crucifijo que había sido de Pallavicino, y ahora era propiedad de la familia Tomasi, muestra, respecto del español, similitudes exclusivamente formales: así se deduce de las palabras del propio teatino, que no solo registra sus diferencias materiales (bronce vs. cartón-piedra)⁴⁵, sino también cromáticas: en este sentido, la referencia al *colorido de las carnaciones* es prueba suficiente del carácter policromado que revistió el Crucificado, sin duda, una *rara avis* en la producción berniniana; sin embargo, la propia peculiaridad del material de ejecución y el hecho de que el artista guardase para sí y su familia –y durante más de diez años– este segundo Crucifijo, parecen explicar esta anomalía⁴⁶. Larga posesión que justificaría cualquier intervención (admitiendo incluso un preliminar tratamiento *a imitación*) ya desde la óptica de la experi-

⁴² Di Macco, M., *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica e urbana*, Roma, 1971, pp. 82-84. Las vicisitudes de este proyecto pueden encontrarse en el Capítulo XXVI de la biografía de Bagatta; *Op. cit.* [Ed. digital s/p].

⁴³ Cfr. por ejemplo la misiva de *consolatione, ch'egli scrisse a Monsig. Bernini, suo amicissimo, quale si ritrovava travagliato da una longa infermità*, contenida en: *Ibidem*, Cap. XIII [Ed. digital s/p].

⁴⁴ Bernini, D., *Vita del Ven. Cardinale D. Gius. Maria Tomasi de'chierici regolari*, Roma, 1722.

⁴⁵ Material que por otro lado se encuentra en consonancia –como se colige de las palabras de Montanari a propósito de un dibujo *fatto a penna* por el Caballero y poseído por el cardenal– con el estricto respeto del voto de pobreza practicado por Pallavicino, *che praticamente non disponeva di quadri o libri propri*; Montanari, T., *Op. cit.*, p. 49 *in fine*.

⁴⁶ Obviamente, me refiero a una policromía de matiz naturalista; lejos de soslayar la riqueza cromática de los conjuntos escultóricos del artista. A propósito de esta cuestión capital: Wittkower, R., *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1977, pp. 209 y ss.

mentación, ya desde su hipotética adaptación a unos usos devocionales más afectivos y personales. Volveré sobre estos particulares.

Por otro lado, no parece del todo clara la línea temporal seguida por sendos Crucifijos; la sucinta referencia *modello del signor Cavaliere Bernino*, conduce a pensar bien en un momento previo del proceso escultórico (aquel que llevó a la definitiva elaboración del bronce; esto es, el ejemplar en cartón-piedra actuaría en sentido estricto como *modello*), bien en una fase posterior a la consumación de los trabajos (remitiendo pues a una forma precedente, ya sea fuente de inspiración u objeto de reproducción). Imprecisión cronológica asimismo avivada por sendos informantes: el propio Tomasi, que refiere no sin traza de ambigüedad ciertos quehaceres subsecuentes (*che l'ha fatto rifare più volte per renderlo più vivamente devoto*), o Balducci, que parco manifiesta la ejecución de *un'altro simile* (referencia que en ningún caso cabe interpretar desde la perspectiva de la sucesión temporal, y sí de la dependencia respecto de un ejemplar noble)⁴⁷. Y aunque un análisis atento de las circunstancias decantaría la balanza en favor de la primera de las posibilidades (esto es, la del *modello di cartapesta*, ya empleada por Bernini en otras prestigiosas empresas) [figs. 2-3]⁴⁸, una segunda cita –en este caso extraída de la

⁴⁷ Y en cualquier caso, los posteriores trabajos efectuados a instancia de monseñor Bernini justificarían cualquier referencia a un momento subsiguiente.

⁴⁸ Caso de dos de las estatuas de ángeles elaboradas para el Baldaquino de San Pedro, documentadas en los pagos realizados a dos de sus oficiales, y que reportan un saldo en favor de Bernini por los modelos de arcilla y «di Carta Pista per detto altare»; o el de los modelos para la *Memoria de Sor María Raggi* y el ya referido del *Alma Condenada*. En este caso, pese a las diferencias cromáticas que el modelo presenta respecto del ejemplar marmóreo, el profesor Salerno ha argüido que «potrebbe documentare una tappa progettuale intermedia, da collocare tra la versione in marmo e una prevista, ma mai realizzata, versione in bronzo [...] una "prova per una eventuale traduzione dell'invenzione in quel materiale"». Cit. en Galassi, C., «Gian Lorenzo Bernini: *Modello per l'Anima dannata*», en AA.VV., *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e il maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Milán, 2008, p. 90 [Ficha de Catálogo]. Cfr. Salerno, C. S., «Cartapeste di età barocca», en AA.VV., *La scultura in cartapesta...*, Milán, 2008, pp. 82-83. Por otro lado, el inventario de los bienes del estudio del escultor refiere asimismo dos obras realizadas en cartón-piedra: «un basso rilievo in carta pista indorata d'una Beata», identificable con el modelo para el medallón de sor María Raggi, y «un basso rilievo di carta pista con una

propia biografía de Tomasi— evitará las siempre escurridizas conjeturas; cita que no solo abunda en algunos detalles consignados en la misiva, sino que clarifica igualmente los tiempos del proceso creativo: «volle il Cardinale anco mostrare in quell'ultimo [momento] il suo affetto verso D. Carlo, [entregándole] un Crocefisso di carta pista, fatto dal Cav. Bernino, *per farne un altro di bronzo simile*, da mandare al Re di Spagna Filippo IV, havendoglielo egli stesso in persona portato in Cella»⁴⁹. La referencia parece suficientemente clarificadora; huelgo pues detenerme en su análisis.

Respecto del definitivo destino de la obra, que todavía el teatino conservaba en su celda —como recuerda este testimonio— y debía enviar a Palma di Montechiaro, informa oportunamente una segunda biografía, en este caso, la de la devotísima duquesa Rosalia de Tomasi, que verifica la positiva recepción del Crucifijo (instalado en su cámara del Palacio Ducal)⁵⁰, así como su ajustado acomodo a las sugerencias de su cuñado Carlo (dispuesto en el interior de una hornacina, oculto tras ricos cortinajes)⁵¹:

«E perché voleva di continuo presente agli occhi come teneva sempre fisso nel cuore, l'amato suo Crocifisso [...], ne fece da Roma venire un'altra; di cui fu proveduta dal P. D. Carlo suo Cognato, la quale collocò nella sua camera medesima dentro d'un bel Tabernacolo, guernito di nobili cortine, avanti il quale faceva la pia Signora i suoi divoti esercizj, ed orazioni, accompagnate da copioso spargimento di lagrime».

madonna indorata et inargentata tutta» de difícil atribución.

⁴⁹ Bagatta, G.B., *Op. cit.*, Cap. XXII [Ed. Digital s/p]. La cursiva es mía.

⁵⁰ El mismo que empleó Visconti para las localizaciones de Donnafugata, trasunto literario de Palma di Montechiaro, en *El Gatopardo*; aunque he evitado la caprichosa referencia al celebrado escritor Giuseppe Tomasi di Lampedusa, el lector avisado habrá sabido reconocer su familiaridad con los primeros Tomasi.

⁵¹ Talstosa, A., *Ragionamento Storico della Vita e Virtù dell'Ill. Madre Suor Maria Sepellita della Concezione ... nel secolo chiamata Donna Rosalia Tomasi*, Palermo, 1722, Cap. VIII [Ed. digital s/p: <<http://www.infolio.it/tomasi.html>>].

Y hasta aquí la información relativa a este singular y largo tiempo escurridizo Crucificado, modelo de aquel celebradísimo ejemplar que Bernini elaboró para el Panteón de Reyes. Únicamente resta por examinar el quizá desconcertante tratamiento cromático aplicado a nuestra figura; examen que permitirá penetrar por entre el proceso escultórico, a la par que ponderar las obras ejecutadas en este *envilecido* material.

Ya se hizo referencia a la dificultad para precisar, sin otra apoya-tura que la concisa referencia *modello del signor Cavaliere Bernino*, el instante en que nuestro ejemplar había sido ejecutado: previo (modelo *sensu stricto*) o posterior (reproducción o variante). Aun cuando la primera de las opciones se juzgaba la más plausible (y ajustada a término), ninguna alternativa parecía descartable, y así lo venía a corroborar el propio hacer coetáneo del artista y su taller. Apenas unos meses después de la terminación del bronce español, Girolamo Lucenti, discípulo de Bernini, fundía un nuevo Crucificado para Luis XIV (probable encargo y donación del cardenal Antonio Barberini), de claras concomitan-cias con el escurialense⁵². Poco tiempo después, entre 1658 y 1660, un segundo colaborador, Ercole Ferrata, vaciaba para los altares de San Pedro hasta veinticinco pequeños Crucifijos siguiendo los diseños del maestro (uno, de un Cristo vivo, y otro, de uno muerto), vinculados –aunque vagamente– con el ejemplar español⁵³. A estas prácticas de carácter seriado o *inspirativo* –que dificultaban una fundada elección–, venían a sumarse la propia historia de este singular material (la *cartapes-ta*) y sus obsequiosas características técnicas (esto es, su especial adecua-ción a la actividad reproductiva). Y entre tanta incertidumbre, todavía cabía desconfiar de los subsiguientes trabajos instados por monsignor Bernino (¿a qué se refería Tomasi con aquel *fatto rifare più volte...*?), o

⁵² Semejanzas prontamente advertidas por Fagiolo dell'Arco –no obstante las diferencias de tamaño entre ambas obras: en altura, más de 30 centímetros–. Cfr. Fagiolo dell'Arco, M., *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milán, 2002, pp. 112-119.

⁵³ Wittkower, R. (1990), *Op. cit.*, pp. 265-267. Un examen atento de estas y otras imágenes cristíferas berninianas puede encontrarse en: Martinelli, V., «La 'Imago Christi' secondo Bernini. Costanti e varianti tipologiche e formali», en Martinelli, V. (ed.), *L'Ultimo Bernini. 1665-1680*, Roma, 1996, pp. 181-232.

de la insólita policromía aplicada al Crucificado (del todo infrecuente en la producción berniniana, aunque documentada y para este mismo médium en un caso coetáneo)⁵⁴, que se veía así desposeído de ciertas virtudes *probatorias* vinculadas a los modelos.

En efecto, cabe recordar que solía aplicarse a este tipo de obras tratamientos pictóricos que fingían el colorido y calidades de aquellos materiales escogidos para su definitiva elaboración (piénsese en el modelo *cartáceo* del medallón de la *Memoria de la Beata Maria Raggi*, hoy en el Palazzo Venezia de Roma) [fig. 2]: a escala reducida, un modelo *fingido* podía dar al comitente una idea cabal de la obra que entonces aceptaba o rechazaba emprender; a escala natural, un tratamiento a imitación permitía al escultor una más ajustada valoración de las luces y las sombras, de las proporciones, de los puntos de vista, del general efecto que la versión definitiva debía producir. Y si no parecen pocas las ventajas descritas, todavía existía una última y nada desdeñable: un ejemplar de estas características, elaborado en un material de bajo coste, fácilmente manipulable y que admitía con toda comodidad tratamientos *imitativos*, evitaba el desafío de una quizá engorrosa fundición del bronce⁵⁵. En caso de superar el examen, el producto final podía obtenerse de la misma matriz que el modelo. No parece improbable que nuestro *modello* aparezca interpuesto en estas fases últimas del proceso escultórico (admitida una presumible escala natural o próxima al natural)⁵⁶, ya contiguas al vaciado definitivo del bronce. Una prueba

⁵⁴ El de los cuatro *putti* «di carta pista grandi di color di carne, zazzere naturali e ghirlande di rose di seta» que adornaron el soberbio carro carnavalesco construido en 1658 para el *nipote* Agostino Chigi; un carro para el que se emplearon asimismo otros muchos elementos de cartón-piedra. Fagiolo dell'Arco, M., *La festa barocca*, Roma, 1997, pp. 389-390. El profesor Fagiolo sugiere la más que probable colaboración de Giovan Paolo Schor en esta empresa.

⁵⁵ Cfr. Salerno, C. S., «Gianlorenzo Bernini: *Modello per Suor Maria Raggi*», en AA.VV., *La scultura in cartapesta...*, Milán, 2008, pp. 94-97 [Ficha de Catálogo].

⁵⁶ Respecto del tamaño que debió tener nuestro ejemplar, cabe pensar, siendo exclusivamente formales las similitudes entre Crucifijos, en una escala 1:1 o aproximada. Y aunque la referencia de Tomasi a un *tabernáculo* cubierto puede llevar a pensar en unas dimensiones más reducidas, en realidad, una hornacina de poco más de 1 metro y 40

no necesariamente aceptada por Bernini, pues nada parece excluir la posibilidad de que el escultor se viese obligado a rechazar la hechura por cualquier causa –incluso por razón de sus más conservadores clientes–, no obstante valorar con satisfacción los resultados obtenidos, lo que sin duda explicaría la decisión de conservar consigo la pieza (quizá en previsión de futuras comisiones).

Solo entonces, una vez finalizado el proceso de elaboración del ejemplar noble, toda vez que la *cartapesta* dejó de funcionar como *modello*, el Crucificado debió recibir el singular tratamiento de policromía; sentido este en que cabe entender el *fatto rifare per renderlo più vivamente devoto* a que se refiere Carlo de Tomasi (a nadie escapan las ventajas que en lo devocional puede proporcionar la policromía; y que fuese monsignor Pier Filippo el promotor de la transformación parece cooperar en esta interpretación). Por lo demás, existen conocidos ejemplos de reutilización de modelos; modelos que, una vez obtenida la versión *noble* y aparentemente desprovistos de una futura utilidad, eran lujosamente policromados para su inserción en el mercado artístico (término este en el que difieren del ejemplar berniniano: el hecho de conservar para sí, y durante más de diez años, el Crucifijo, destierra cualquier pretensión comercial; con todo, los casos de reciclaje informan de un quehacer nada infrecuente, la conversión cromática de los *modelli*): sirva de ejemplo el modelo en tierra cruda de un *Crucificado* de Algardi, transformado en obra autónoma mediante la aplicación de una muy cuidada policromía, y después entregado a la iglesia de Santa Marta de Roma (en la actualidad, conservado en la capilla del Palacio de la Gobernación de la Ciudad del Vaticano)⁵⁷.

Por otro lado, no parece fácil determinar –o quizá sea innecesario– el responsable de los trabajos de policromía del Crucificado Tomasi; labores generalmente confiadas a miembros del taller o eventuales asistentes. Podría pensarse, dada la calidad ejecutiva sugerida por las palabras del clérigo –aunque sin otro apoyo que la intuición– en el

centímetros no parece, ni mucho menos, desproporcionada.

⁵⁷ Salerno, C. S., *Op. cit.*, p. 82.

pintor y decorador austriaco Giovan Paolo Schor, activo colaborador del Caballero en un sinnúmero de empresas efímeras desde la década de 1650⁵⁸. A su método de trabajo conjunto se refirió Fagiolo dell'Arco, extractando unas palabras del conocido diario de Chantelou a propósito del austriaco: «De él [Schor] dijo el Caballero que dominaba muy bien el dibujo; y que para las comedias y teatros hacía falta un hombre que tuviera inventiva e ideas felices [el propio Bernini], pues, tendiendo eso, podía hacerse ayudar por alguien que *coloreara* sus ideas, y por otro que fuera experto en tramoyas»⁵⁹.

Sea como fuere, todas estas conjeturas son indicativas de un problema mayor para la investigación, a saber: la dificultad para determinar la cronología, concretar la naturaleza o asignar una autoría –precisar el valor real de un trabajo en buena parte ejecutado por los miembros de una bodega– de las formas vinculadas o derivativas de un noble ejemplar⁶⁰.

En cualquier caso, y pese a lo insólito que a priori pueda resultar el médium utilizado, no debe minusvalorarse la producción de obras ejecutadas en cartón-piedra (o cualesquiera otros materiales modestos: yeso, estuco, arcilla, terracota, estopa, cera, cuero prensado, tejidos). Y

⁵⁸ Ya se apuntó su probable colaboración en el caso del Carro Chigi: *Vid. supra*, nota 54.

⁵⁹ Fagiolo dell'Arco, M. (1997), *Op. cit.*, p. 407. La cita ha sido extraída de la edición española del *Diario*: Chantelou, P. F., *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia*, Madrid, 1986, p. 244.

⁶⁰ Un ejemplo de la dificultad para precisar la naturaleza y tiempos de un ejemplar derivativo o vinculado lo proporciona una hermosísima *Magdalena en éxtasis* de Algardi: el ejemplar en bronce se conserva en la basílica de la Magdalena en St.-Maximin-Le-Sainte-Baumen, en la Provenza; pero también han sobrevivido una serie de ejemplares en terracota y cartón-piedra (Museo Cívico de Perugia; Colección privada), obtenidos no a partir del molde de la pieza broncea sino de la *contraforma* de un modelo probatorio, seguramente ejecutado en barro cocido. La supervivencia de varios ejemplares y el cuidado carácter de sus policromías, son indicativas de la manifiesta intención de hacer introducir estos objetos en el mercado artístico. Galassi, C., «Alessandro Algardi: *Maddalena in estasi*», en AA.VV., *La scultura in cartapesta...*, Milán, 2008, pp. 88-89 [Ficha de Catálogo].

no debe hacerse por razón de su inclinado carácter seriado o derivativo, pues no siempre adoptaron este perfil y, en todo caso, vinieron a constituir una parte importante de la producción de los más reputados talleres italianos, implicando a personalidades tan eminentes como Ghiberti, Donatello⁶¹, Della Robbia, Agostino di Duccio, Desiderio da Settignano, los Rossellino, Benedetto da Maiano, Bartolomeo Bellano, Neroccio de'Landi, Giovan Francesco Rustici, Jacopo Sansovino, Alessandro Vittoria, Francesco Segala, Pietro y Ferdinando Tacca [fig. 4]⁶², o los ya referidos Algardi y Bernini. Tampoco por razón de la vileza o tosquedad del material ejecutivo, resultado de una *anquilosante* superposición de criterios materiales por sobre los estéticos, curiosamente no aplicable cuando el historiador se refiere al *magnificante* aparato de la fiesta barroca. En este sentido, y a la luz de la significativa producción sobrevivida, de las personalidades comprometidas en su explotación, de los laudatorios comentarios extraídos de las más acreditadas fuentes⁶³

⁶¹ Un Donatello que «dilettandosi d'ogni cosa, a tutte le cose mise le mani, senza guardare ch'elle fossero *vili o di pregio*»; Vasari, G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, 2007 (Ed. íntegra), p. 360; la cursiva es mía. El florentino experimentó sin distinción con todos los materiales disponibles: estuco, terracota, cera, yeso, vidrio, cuero prensado y por supuesto cartón-piedra.

⁶² En la iglesia de Santa María de Settignano se conserva un magnífico Crucificado de cartón-piedra formalmente vinculado a otro de los ejemplares bronceos de El Escorial, el de Pietro Tacca. AA.VV., *Il Crocifisso di Pietro Tacca a Settignano. Restauro di un'inedita cartapesta policroma*, Florencia, 2001.

⁶³ Sirvan de ejemplo los encomiásticos comentarios vertidos por Tomasi a propósito de la obra aquí referida; pero también los de Pietro Aretino respecto de la célebre *Madonna de Vittorio Veneto* de Jacopo Sansovino (*Lettere sull'arte*, Milán, 1957, Carta DCXXV); los de Vasari en relación al atrevido y modernísimo retrato ecuestre ideado por Beccafumi con ocasión de la visita a Siena del emperador Carlos (*Op. cit.*, p. 915); o los del propio Baldinucci a propósito de la «meravigliosa figura di Christo Nostro Signore, fatta come si dice di carta pesta [...] per la Chiesa di San Rocco di Massa», obra modelada por Felice Palma, de tal belleza que el mismísimo Pietro Tacca «ne offerise a' fratelli più centinaia di scudi, coll' obbligo ancora di farne loro una copia di Bronzo di sua mano» (Baldinucci, F., *Notizie de' professori del disegno di Cimabue in qua*, Tomo X, Florencia, 1771, p. 133).

o del experimentalismo que en ocasiones comportó su empleo⁶⁴, conviene revisar la validez u operatividad de esta vieja jerarquía⁶⁵. Como indica el profesor y restaurador Carlo Stefano Salerno, «tuttavia, nel Seicento la scultura in cartapesta non era ancora universalmente ritenuta propria di un livello artistico secondario, obbedendo a un principio universale di gerarchia delle tecniche artistiche che collocava in maniera rigida i materiali nobili come il marmo o il bronzo al vertice e alla base quelli che possiamo definire *materiali poveri*»⁶⁶.

⁶⁴ Vid. *supra*, nota 61. En este sentido, conviene referirse a la singular figura del tallista y *plasticatore* Romano Alberti, *Il Nero da Sansepolcro*, personalidad recientemente recuperada por la historiografía artística, y que hizo de la experimentación polimaterica su campo de especialización. Su bodega se orientó fundamentalmente a la producción de imágenes devocionales de inequívoco éxito, elaboradas por agregación, en torno a un armazón de madera consolidado con clavos metálicos, de materiales diversos y asombrosamente pobres (entre estos, la *cartapesta*), hábilmente manipulados, modelados y policromados, obteniendo al término productos de alta calidad y distinguida apariencia. Galassi, C., «Arte e serialità nella bottega di Nero Alberti da Sansepolcro», en AA.VV., *Sculture "da vestire". Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, Milán, 2005, pp. 15-104.

⁶⁵ En este, como en los restantes sentidos referidos, remito a un próximo artículo que en la actualidad ultimo; o a los muy completos estudios llevados a cabo en Italia y que han tenido su culminación en la reciente y magnífica exposición, *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e il maestri leccesi tra tecnica e artificio* (la cita bibliográfica ha sido reiteradamente referida).

⁶⁶ Salerno, C. S., *Op. cit.*, p. 81.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2001): *Il Crocifisso di Pietro Tacca a Settignano. Restauro di un'inedita cartapesta policroma*. Florencia.

AFFÓ, I. (1845): *Vita del Cardinale Sforza Pallavicino*. Roma.

BAGATTA, G.B. (1702): *Vita del Ven. Servo di Dio D. Carlo de' Tomasi e Caro...* Roma.

BALDINUCCI, F. (1682): *Vita del Cavaliere Gio Lorenzo Bernino*. Florencia.

BALDINUCCI, F. (1771): *Notizie de' professori del disegno di Cimabue in qua. Tomo X*. Florencia.

BERNINI, D. (1713): *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Roma.

BERNINI, D., *Vita del Ven. Cardinale D. Gius. Maria Tomasi de' chierici regolari*, Roma, 1722.

CHANTELOU, P. F. (1986): *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia*. Madrid.

CHECA, F. (2003): "El triunfo del catolicismo (Bernini: 1650-1680)". En: AA.VV. (2003): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid, pp. 204-215.

DE LOS SANTOS, F. (1657): *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial...* Madrid.

DI MACCO, M. (1971): *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica e urbana*. Roma.

FAGIOLO DELL'ARCO, M. (1997): *La festa barocca*. Roma.

FAGIOLO DELL'ARCO, M. (2002): *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*. Milán.

FALDI, I. (1955): "Berniniana: un nuovo libro e una scultura inedita". En: *Paragone*, 71, Florencia, pp. 47-52.

FRASCHETTI, S. (1900): *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*. Milán.

GALASSI, C. (2005): "Arte e serialità nella bottega di Nero Alberti da Sansepolcro". En: AA.VV. (2005): *Sculture "da vestire". Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*. Milán, pp. 15-104.

GALASSI, C. (2008): "Gian Lorenzo Bernini: Modello per l'Anima dannata". En: AA.VV. (2008): *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e il maestri leccesi tra tecnica e artificio*. Milán, pp. 90-93 [ficha de catálogo].

GALASSI, C. (2008): "Alessandro Algardi: Maddalena in estasi". En: AA.VV. (2008): *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e il maestri leccesi tra tecnica e artificio*. Milán, pp. 88-89 [ficha de catálogo].

GARCÍA CUETO, D. (2005): "Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada (1654-1657)". En: *Archivo Español de Arte*, 311, Madrid, pp. 317-322.

GÓMEZ MORENO, M. E. (1964): "La escultura religiosa y funeraria en El Escorial". En: AA.VV. (1964): *El Escorial. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*. Madrid, pp. 491-520.

JOHNSTON, C. (1968): "Drawings for Algardi's *Cristo Vivo*". En: *The Burlington Magazine*, 785, Londres, pp. 458-460.

JUSTI, C. (1999): *Velázquez y su siglo*. Madrid.

MARTINELLI, V. (1996): "La *Imago Christi* secondo Bernini. Costanti e varianti tipologiche e formali". En: MARTINELLI, V. (ed.) (2003): *L'Ultimo Bernini. 1665-1680*. Roma, pp. 181-232.

MONTANARI, T. (1997): "Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino". En: *Prospettiva*, 87-88, Florencia, pp. 42-68.

NAVA CELLINI, A. (1967): "Note per l'Algardi, il Bernini e il Reni". En: *Paragone*, 207, Florencia, pp. 35-41.

NIÑO, F. (1945): "Bernini en Madrid". En: *Archivo Español de Arte*, 69, Madrid, pp. 150-161.

PALLAVICINO, S. (1848): *Lettere del Cardinale Sforza Pallavicino. Tomos I y II*. Roma.

PALLAVICINO, S. (1665): *Arte della Perfezion Cristiana*. Roma.

PETRUCCI, F. (2000): "Bernini, Algardi, Cortona ed altri artisti nel diario di Fabio Chigi Cardinale (1652-1655)". En: *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 21, Roma, pp. 169-196.

PORTELA SANDOVAL, F. J. (1994): "Varia sculptorica escorialensis". En: CAMPOS y FERNÁNDEZ, F. J. (coord.) (1994): *La escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*. El Escorial, pp. 215-254.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1982): "La huella de Bernini en

España”. En: HIBBARD, H. (1982): *Bernini*. Madrid, pp. 7-30.

RODRÍGUEZ RUIZ, D. (2003): “Sobre el modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid”. En: *Reales Sitios*, 155, Madrid, pp. 29-44.

SALERNO, C. S. (2008): “Cartapeste di età barocca”. En: AA.VV. (2008): *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e il maestri leccesi tra tecnica e artificio*. Milán, pp. 81-87.

SALERNO, C. S. (2008): “Gianlorenzo Bernini: Modello per Suor Maria Raggi”. En: AA.VV. (2008): *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e il maestri leccesi tra tecnica e artificio*. Milán, pp. 94-97 [ficha de catálogo].

TALSTOSA, A. (1722): *Ragionamento Storico della Vita e Virtù dell'Ill. Madre Suor Maria Sepellita della Concezzione... nel secolo chiamata Donna Rosalia Tomasi*. Palermo.

TOMASI, C. (2004): *Lettere Familiari (1642-1674)*. Roma.

TORMO, E. (1925): “Los cuatro grandes Crucifijos de bronce dorado del Escorial”. En: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 2, Madrid, pp. 117-145.

VASARI, G. (2007): *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma.

WITTKOWER, R. (1977): *La escultura: procesos y principios*. Madrid.

WITTKOWER, R. (1990): *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*. Madrid.



Fig. 1. Bernini, *Cristo crucificado*. Bronce. Monasterio de El Escorial



Fig. 2. Bernini, *Memoria de la beata Maria Raggi*. Modelo en cartapasta. Palazzo Venezia (Roma)



Fig. 3. Bernini, *Alma condenada* [o como hoy sabemos, *Sátiro*]. Modelo en cartapesta.
Palazzo della Penna (Perugia)

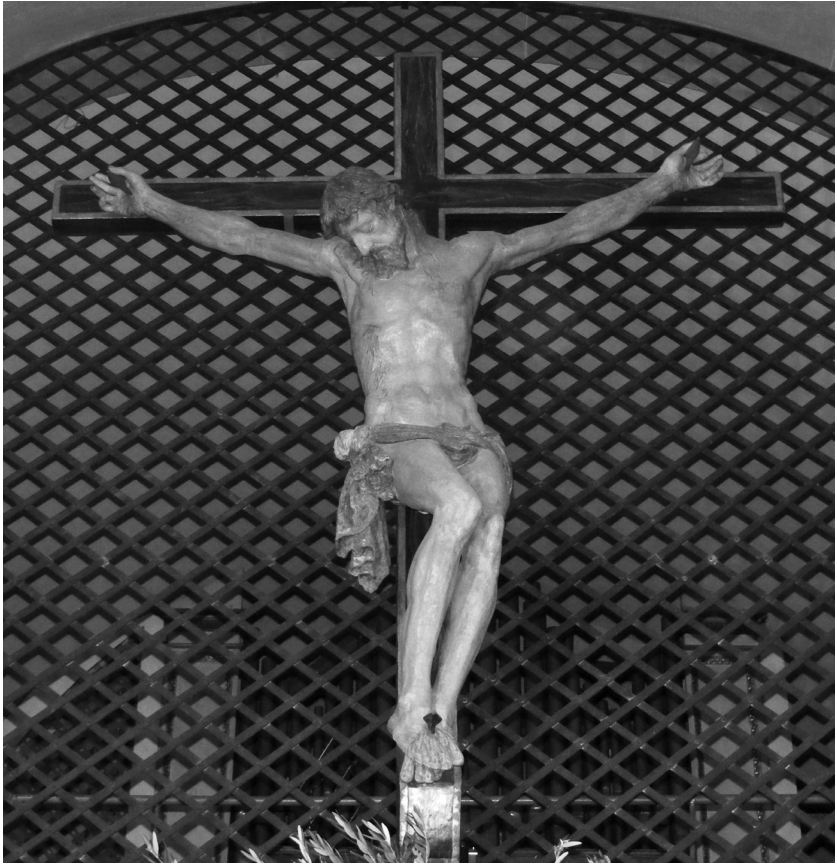


Fig. 4. P. Tacca, *Cristo crucificado*. Cartapesta policromada. Sta. Maria Assunta (Settignano)

LAS RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE EL PRÍNCIPE LUDOVISI Y LA
MONARQUÍA ESPAÑOLA. NUEVOS DATOS Y EVIDENCIAS

THE ARTISTIC RELATIONSHIPS BETWEEN THE PRINCE LUDOVISI
AND THE SPANISH MONARCHY. NEW DATA AND EVIDENCES

RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE
[EN PROCESO DE EVALUACIÓN]

RESUMEN: Se propone un repaso al entero conjunto de las relaciones artísticas entre Niccolò Ludovisi y la corte española a la luz de un nuevo envío de pinturas documentado por cuenta del munificente príncipe y que atañe a otras conocidas obras que tuvieron por destino el Alcázar de Madrid. Se ofrecen asimismo nuevos datos y evidencias a propósito de las restantes donaciones realizadas por el noble boloñés, que permiten no solo rellenar algunas de las lagunas que todavía subsistían en relación a los cuantiosos presentes artísticos entregados al monarca, sino también abrir nuevas vías a la investigación.

PALABRAS CLAVE: Ludovisi, Felipe IV, Rafael, Tiziano, Bernini, obispo de Marsico, duque de Terranova, pórfidos, Salón de los Espejos, Alcázar de Madrid, peste.

ABSTRACT: This article proposes a review of the whole set of artistic relationships between Niccolò Ludovisi and the Spanish court in the light of a new documented shipment of paintings by the magnificent prince; a shipment that also concerns other widely known works delivered to the Alcazar of Madrid. It provides new data and evidences about the donations made by this Bolognese nobleman, that allow resolving some of the remaining questions regarding the many gifts given to Philip IV, as well as open new gateways to research.

KEY WORDS: Ludovisi, Philip IV, Raphael, Titian, Bernini, Bishop of Marsico, Duke of Terranova, porphyries, Hall of Mirrors, Alcazar of Madrid, plague.



Cuatro eran hasta hoy los episodios del coleccionismo regio español vinculados a la persona del príncipe Niccolò Ludovisi¹. Pese a concernir a un número relativamente grande de obras de los mejores artistas italianos de los siglos XVI y XVII; ser –las que todavía se conservan– piezas señeras de las colecciones que les dan acogida (el Museo del Prado, el Real Sitio de El Escorial y otras distinguidas pinacotecas europeas); y existir, en lo que a su estudio se refiere, notorias lagunas por rellenar, pocos han sido, en realidad, los que se han acercado, en los últimos años y desde la Historia del Arte, al examen de su figura y sus relaciones con España (más allá de repetir lo publicado hasta el momento o recoger algunos pequeños aportes). Las contribuciones –en cualquier caso, soberbias²– se han limitado a un episodio u obra concreta o han venido –por así decir– por caminos periféricos (caso del inventario de Medina de las Torres publicado en 2009 por Bouza, que sin advertirlo daba respuesta a los interrogantes planteados por Anselmi para la segunda de las entregas efectuadas por cuenta de Ludovisi)³. Una mirada en perspectiva al entero conjunto de las aportaciones realizadas en los últimos años, un examen cruzado y atento de la totalidad de los documentos conocidos (aun cuando permaneciesen inéditos), nos habría dado respuesta a más de un interrogante (incluso a cuestiones no directamente vinculadas con el del Piombino), abriendo a su vez nuevas vías a la investigación. Con todo y haber realizado un examen pretendidamente exhaustivo –del que este artículo es solo una síntesis–, siguen siendo muchas las incógnitas que rodean estos magníficos capítulos del coleccionismo en la corte del Felipe IV.

¹ Exceptuando el que llevaría a Velázquez a obtener, durante su conocida misión en Italia, diferentes vaciados de la espectacular colección escultórica atesorada en Roma por el noble boloñés.

² En particular, las realizadas –una vez franqueado el proverbial estudio de Anselmi– por García Cueto, Redín Michaus y Caramanna y Menegatti. Remito a la bibliografía consignada al final de este artículo.

³ Bouza, 2009 y Anselmi, 2000.

Más, a la luz de un nuevo envío documentado por cuenta del dadivoso príncipe Ludovisi, que en 1658 hacía llegar a Madrid, tras un periplo ciertamente sorprendente y que incumbe a otras conocidas obras remitidas a la corte desde Roma, un nuevo lote de pinturas *así grandes, como pequeñas*. Hallazgo este que obliga a examinar con afán minucioso el contenido de los envíos hasta ahora consignados, a reconsiderar los momentos en que pudieron llegar algunas de las obras que, se sabe o sospecha, formaron parte de la fabulosa colección heredada y ampliada por el noble boloñés, y a poner en valor ciertos testimonios que, hasta hoy, sin un previo conocimiento de este singular episodio, habían sido desechados por la historiografía o sencillamente ignorados.

LAS DONACIONES DE NICCOLÒ LUDOVISI⁴

LAS PINTURAS ENTREGADAS A MONTERREY (1633-1638)

Delimitado desde antiguo⁵, es quizá el más conocido y estudiado de los todos los episodios, y su historia parece definitivamente esclarecida⁶. Incumbe a las dos celebradas *Bacanales* de Tiziano: la *Ofrenda a Venus* y la *Bacanal de los Andrios*, que formarían parte de las complejas negociaciones que la familia Ludovisi estableció con la corte española –por mediación de sus representantes en Italia– para la concesión del principado del Piombino, pequeño enclave en la costa meridional de la Toscana de gran valor estratégico. Fue, en este caso, don Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey y a la sazón virrey de Nápoles, el principal actor involucrado. A él le fueron entregadas sendas pinturas en agosto de 1633⁷, custodiándolas en el Real Palacio de la capital

⁴ Una excelente visión de conjunto la ofrece García Cueto, 2006: 160-163.

⁵ Sus avatares fueron tempranamente *cantados* por el veneciano Marco Boschini en su *Carta del navegar pitoresco*, en la que deja entrever la indignación que produjo en Italia la salida de las celeberrimas pinturas de Tiziano que fueron parte de esta entrega. Boschini, 1660: 168-173.

⁶ En este sentido, son fundamentales: Anselmi, 2000 y Zimmermann, 2013.

⁷ Anselmi, 2000: 104-105.

partenopea durante los años que siguieron hasta el final de su mandato; allí las pudo contemplar y admirar el Domenichino⁸, al que Boschini atribuye, *entre suspiros y lágrimas dolientes*, palabras de pesar ante la inminente salida de las obras de Italia⁹. Y fue él, Monterrey, quien las entregaría en noviembre de 1638 al monarca, toda vez que había cesado en su cargo y retornado a España. Así lo corroboran dos conocidos testimonios: el del embajador inglés en Madrid Arthur Hompton, que en carta de 5 de agosto de 1638 informaba a Londres de la llegada de las pinturas: «And the King w.th.in 12 moneth, hath gotten an incredible numb.r of ancient & of the best modern hands & over w.th the Conde of Monte Rey came the best of Italye, particulerly the Bacanalian of Titian...»¹⁰; y un *avviso* de finales de noviembre remitido a Florencia por el secretario de la embajada medicea Bernardo Monnani, que confirmaba la definitiva entrega al rey, por mediación de Olivares, de «alcuni quadri di pittura di gran valore, che haveva dati a S.E il conte di Monterrey suo fratello di quelli che egli ha portato d'Italia in gran quantità; et furono molto accetti a S.M.ta che sen'intente, et dicono ve ne ha uno assai celibre di Tiziano»¹¹.

La intervención de Monterrey¹² en las negociaciones fue funda-

⁸ Y no solo el Domenichino. La influencia de ambas pinturas sobre la generación de artistas que tuvo la fortuna de contemplarlas en Nápoles ha sido estudiada por Farina, 2007.

⁹ «Puol esser, che vna Roma degna / Manda in esilio cusi gran tesori, / Che tuta l'adornaua de splendori, / E al Cielo ghe inalzaua eterna insegna?». Boschini, 1660: 171.

¹⁰ Reproducida en Garas, 1967: 288 y Zimmermann, 2013: 250.

¹¹ Reproducido en Simal López, 2011: 253 y con ligeras variaciones en Zimmermann, 2013: 250.

¹² No queremos terminar este primer capítulo sin llamar la atención sobre un oscuro punto de una carta-memorial enviada por Olivares a don Juan Chumacero en octubre de 1641, en la que el conde-duque, hostigado por las críticas a su gestión y el excesivo gasto incurrido en la construcción de Buen Retiro, refiere al entonces embajador extraordinario en Roma que «es menester decir en una palabra la verdad. Buen Retiro del Patrimonio R[ea], de sissas, alcavalas, rentas, d[e]r[ech]os, donativos ni otra ninguna contribuzion ni gra[cia] no ha costado a S.M. 500 ducados salbo *lo que el conde Monterrey embio en unas tres o quatro colgadas, y en una cama* lo cual se le pago de la haz[ien]da de

mental para que Niccolò obtuviera en marzo de 1634 la subinvestidura del Piombino. Aún quedaba para hacerla efectiva la ratificación del rey, comprometida por el conde para un plazo de seis meses¹³. No llegaría, sin embargo, hasta pasados diez años; y costaría al suplicante boloñés otras seis pinturas principales de su fastuosa colección romana.

LAS PINTURAS ENTREGADAS A MEDINA DE LAS TORRES (1640-1644)

Tras el retorno de Monterrey a España en agosto de 1638, don Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres y nuevo virrey de Nápoles, se convirtió en el principal interlocutor de Ludovisi ante la corte madrileña. En plena negociación sobre el Piombino, «[el duque] domandò a nome di S.M.tà 6 quadri di pittura ch'erano alla vigna di Roma, dicendomi che mi si pagarebbero pontualmente»¹⁴. Tras valorar la situación, Niccolò debió juzgar que no era conveniente

S.M. y de su Patrimonio[.] Hiço mal una y ynfnitas vezes y por m[ucho]s títulos[,] sea el primero, que S.M. no quería que de su hacienda R[ea]l se gastase nada, lo seg[un]do porque lo que ymbio no a serbido de nada ni lo estimo S.M. ni se le dieron gra[cia]s por ello ni aun apenas se le aviso del r[eci]vo; lo tercero y más apretado, p[o]r q[ue] sabiendo S.M. que lo quería embiar por cartas repetidas una, dos y más vezes le mandó que por ningun casso lo hiciese p[o]r que S.M. no lo quería ni era menester. *Si por hacer gusto al Príncipe Ludovisio lo hizo sera quarta raçon de mal becho*: Biblioteca Nacional de España, Ms. 10984, fol. 239v-245v (*Carta del conde-duque de Olivares a don Juan Chumacero*, 22 de octubre de 1641); transcrita con ligeras modificaciones en Elliot/De la Peña, 1981: 213-216 (doc. XVII). Nada hace pensar, obviamente, que con esta última anotación el conde-duque quisiera aludir a las pinturas remitidas por el príncipe a través de Monterrey —que por lo demás fueron portadas por el mismo conde y tuvieron por destino el Alcázar—. Creemos que Monterrey, habitual de las empresas decorativas palatinas, adquirió de Ludovisi y con cargo al monarca —como le reprochaba, no sin cierta doblez, su cuñado Olivares— las citadas alhajas (una cama y tres o cuatro colgadas), que serían remitidas a Buen Retiro antes de agosto de 1638 y que no serían del gusto del Cuarto Felipe. Quizá cabe relacionar estas adquisiciones con la crecida lista de objetos suntuarios que en 1634 reclamaba doña Inés de Zúñiga, condesa de Olivares, a su hermano Monterrey para decoración de las alcobas y galerías del nuevo palacio del rey; adquisiciones que el propio conde-duque ordenaba cargar a la hacienda real: Simal López, 2011: 253-259.

¹³ Anselmi, 2000: 106.

¹⁴ Anselmi, 2000: 106-107.

vender estas *galanterías* ni mandar persona alguna a Madrid para que las presentase al rey, optando por una hábil estrategia diplomática que le haría estar a bien tanto con el virrey (al que regalaría las pinturas y *daría el gusto* de entregarlas al monarca), como con el propio Felipe IV (al que el agente de la familia Ludovisi en Madrid, el abate Bernardini, *no perdería ocasión* de informar sobre el asunto). Así lo demuestra un elocuente pasaje de la correspondencia mantenida entre Ludovisi y Bernardini en diciembre de 1640¹⁵:

«Che non era convenienza entrarmi a vendere queste galanterie [... ni] mandar persona apostata perché gli presentassi a S.M.tà [...] per dar gusto al S. Duca de Medina che vuol mandargli [...] tanto più che V.S. con la sua m.ta prudenza saprà rapresentar il merito delle finezze della mia casa e persona fatte verso il servitio di S.M.tà [...] L'incluse lettere presenterà V.S. al S. Conte Duca ch'haverà gusto di introdurla a parlar a S.M.tà sopra le pitture. So che V.S. non perderà l'occasione di motivar con generalità il desiderio chi ho di impiegarmi nel suo Real servitio...».

Una arriesgada apuesta que, sea como fuere, supo jugar, y que vino a favorecer los intereses del boloñés, que en agosto de 1644 recibía de Felipe IV el definitivo refrendo a la investidura del Piombino.

No ha sido fácil para la historiografía individuar los cuadros que formaron parte de esta entrega. Ya en 1967, la académica y museóloga húngara Klara Garas, cruzando el inventario de la colección Ludovisi de 1633 con las relaciones de obras contenidas tanto en la discutida *Memoria* de Velázquez, como en la *Descripción* del padre Santos, ambas coetáneas y referidas a la gran fábrica escorialense, conseguía identificar tres de las obras transferidas a Medina de las Torres¹⁶, a saber: el *Noli*

¹⁵ Anselmi, 2000: 107-108.

¹⁶ Garas, 1967: 288. Las tres aparecen expresamente referidas en la *Memoria de las pinturas* como entregadas a Su Majestad por Medina de las Torres a su retorno de Italia. Para todo lo relativo a la *Memoria* de Velázquez y la *Descripción* del padre Santos: Bassegoda, 2008: 166-187.

me tangere del Correggio¹⁷; la *Presentación en el Templo* del Veronese, hoy desaparecida¹⁸; y la llamada *Madonna Aldobrandini* de Tiziano¹⁹. Fueron sin embargo las sobresalientes investigaciones de la profesora italiana Alessandra Anselmi las que, a finales del pasado siglo, permitieron delimitar, en buena medida, el contenido de este lote. Confrontado las órdenes de pago emitidas coetáneamente por la ejecución de copias de un pequeño número de pinturas de la colección Ludovisi (entre las que se hallaban las tres referidas por Garas), y la correspondencia mantenida por Niccolò y uno de sus agentes en Roma, el portugués Teodosio Henríquez, la profesora Anselmi²⁰ logró individuar una cuarta obra entregada al virrey: la *Virgen del Roble* de Rafael (localizada en el inventario de la Vigna Ludovisi de 1633 y ya registrada en el del Alcázar de Madrid de 1666)²¹. En cuanto a los restantes dos cuadros que completarían la entrega a Medina de las Torres, la profesora apuntaba a una segunda *tabla* de Rafael de difícil identificación (aun cuando a la misma se refería un elocuente pasaje de la correspondencia entre Ludovisi y Henríquez al que habremos de volver más adelante); y una

¹⁷ Inv. Ludovisi, 1633, n.º 31 (Garas, 1967: 343). *Memoria de las pinturas*, 1657, n.º VI (Bassegoda, 2008: 176). La extensión de este tipo de trabajos nos impide reproducir el literal de todos estos registros y entradas. Se procederá a su efectiva transcripción siempre que sea oportuno o el correspondiente documento sea inédito o de difícil acceso.

¹⁸ Inv. Ludovisi, 1633, n.º 33 (Garas, 1967: 343). *Memoria de las pinturas*, 1657, n.º VII (Bassegoda, 2008: 176).

¹⁹ Inv. Ludovisi, 1633, n.º 44 (Garas, 1967: 343). *Memoria de las pinturas*, 1657, n.º IX (Bassegoda, 2008: 177).

²⁰ Anselmi, 2000: 108-110 y apéndice.

²¹ Inv. Ludovisi, 1633, n.º 280 (Garas, 1967: 348). Mandamientos de pago, 1639-1640: «a Fran. Amati, Napoletano Pittore [...] per haver copiato il quadro della Santissima Madonna del Raff. p. mandare a Napoli, al ecc.mo sig.re Principe Padrone», a Jacomo Gilardini por «haver copiato un quadro di Raff. con la Madonna San Giuseppe et altre figure...», y a Jacomo Geroli per «due copie di quadri fatte una di una mad.na di Raff. l'altra per il Natale di Veronese» (Anselmi, 2000: 109-110, n. 41 y 46). Inv. Alcázar, 1666, n.º 794 (Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo, 2015: 536). A las referencias asimismo contenidas en la correspondencia entre Niccolò y Teodosio Henríquez habremos de referirnos más adelante.

sexta pintura todavía por dilucidar y que cabía *seleccionar* de entre las ya referidas en los mandamientos de pago: una *Venus* de Tiziano²²; una *Natividad* del Veronese²³, y *due quadri compagni* de Antonio Carracci, uno del *Martirio de san Dionisio* y otro del *Bautismo*²⁴. Pese a la rica información que ponía en valor la investigadora italiana, resultaba ciertamente difícil la identificación de la última de las piezas, siendo así que la propia Anselmi no descartaba que la munificencia del príncipe hubiese ido más allá de las seis pinturas en un primer momento *solicitadas*²⁵. Sin embargo, con ser muchas las incógnitas y vacíos a propósito de las obras entregadas (incluso la fecha en que debió tener lugar el traspaso al monarca: presumiblemente, poco después del retorno a España de Medina de las Torres, esto es, en 1644), cotejando los inventarios conocidos de la Vigna Ludovisi y los conservados de los Reales Sitios, cabía determinar con casi toda certeza el sexto de los cuadros arribados: la *Venus dormida* de Tiziano; una obra que ha llegado a nosotros a través de numerosas copias²⁶ (fig. 1) y grabados, que es posible rastrear en todos los inventarios²⁷, y que Pedro Beroqui ya había puesto tem-

²² Mandamiento de pago, 1640: a Jacomo Geroli por «haver copiato due quadri uno di Titiano, d'una Venere, et l'altro d'una Purificazione del Veronese [esto es, la ya referida *Presentación en el Templo*]» (Anselmi, 2000: 108, n. 38).

²³ Mandamientos de pago, 1639-1640 (Anselmi, 2000: 110, n. 46).

²⁴ Mandamientos de pago, 1639-1640 (Anselmi, 2000: 110 y n. 46).

²⁵ Y en este sentido, Bassegoda, buen conocedor del trabajo de Anselmi, especulaba con una posible adscripción a este particular capítulo del coleccionismo de una *Prédica del Bautista* del Veronese, obra que Carlo Ridolfi había puesto en relación directa con la *Presentación* y de la que existía un ejemplar con idéntico tema y autor en la *Memoria de las pinturas* de Velázquez (si bien, al contrario que las referidas anteriormente, nada se decía a propósito de su origen). La obra se conserva en El Escorial, aunque con atribución al taller del artista: Bassegoda, 2008: 170-171 y 186.

²⁶ Como las conservadas en Darmstadt (Hessisches Landesmuseum) o Madrid, copia directa del original (Academia de San Fernando).

²⁷ Inv. Ludovisi, 1623, n.º 202 (Wood, 1992: 521). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 21 (Garas, 1967: 340). Inv. Alcázar, 1666, n.º 951 (Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo, 2015: 614).

pranamente en relación con el príncipe Ludovisi²⁸.

Finalmente, la solución a este enigma vendría con la publicación del inventario de la *guardarobba* de Medina de las Torres, publicado por Bouza en 2009. Fechado en 1641, este importante documento contenía el entero conjunto de las obras entregadas al virrey por Niccolò Ludovisi; circunstancia esta sin duda intuida por Bouza, que no obstante omitía su búsqueda y remitía a Anselmi. Una lectura atenta de las piezas asentadas hubiese revelado la presencia de cinco de las obras ya individuadas: las cuatro que era común referir²⁹ y la *Venus che dorme* de Tiziano³⁰. Solo quedaba pues localizar la sexta de las pinturas (si acaso eran seis las *galanterías* dadas al virrey): el desconocido cuadro de Rafael al que antes aludíamos.

Y es aquí que se impone el revelador pasaje de la correspondencia entre Teodosio Henríquez y Niccolò Ludovisi; en carta de 28 de abril de 1640, el agente portugués se dirigía al noble boloñés en los siguientes términos: «per buona fortuna s'è ammalato il Pittore che fa la *Madonna grande* di Raffaello [...] è forzoso far due casse, penso di mandare con la prima condotta li *quattro quadri, che sono in tela, et le due di Raffaello* anderanno poi, da per se nella seguente settimana»³¹. Además de fijar positivamente en seis el número de las pinturas a enviar, del fragmento podían colegirse dos aspectos importantes: si por un lado, la llamada a una *madonna grande* hacía conjeturar la existencia de una segunda de menores dimensiones, por otro, la delimitación de una remesa de *quadri che sono in tela* hacía presuponer la existencia de una segunda partida (la de las obras de Rafael) para piezas en diferente soporte: *tablas* (caso de la *Virgen del roble*). Y dado que la carta de Henríquez advierte del inminente envío a Medina de las Torres de dos *tablas* de Rafael, y que todas las restantes pinturas que formaron parte de este lote se documentan en la ya referida *guardarobba* del du-

²⁸ Beroqui, 1926: 87-91.

²⁹ Inv. Medina de las Torres, 1641, n.º 4, 6, 29, 96 (Bouza, 2009: 62-65).

³⁰ Inv. Medina de las Torres, 1641, n.º 30 (Bouza, 2009: 63).

³¹ Anselmi, 2000: 120. La cursiva es nuestra.

que, parecía lógico pensar que la segunda de aquellas *madonnas* (la de menores dimensiones) estuviese igualmente contenida en la recámara, y con inequívoca atribución al maestro de Urbino. Solo tres pinturas del artista se contaban en el inventario de 1641, a saber: la ya referida *Virgen del roble* [n.º 4], la *Virgen del pez* [n.º 2], preciada rapiña del virrey durante su estancia en Nápoles, y una tercera tabla [n.º 3] descrita generosamente del modo que sigue: «Un quadro in tauola co' una Madonna, Giesu, e San Giovanni e S. Gioseppe col zaino in collo, e detto in un bosco co' cornice d'oro lauorata di palmi quattro e mezzo alto e tre e mezzo largo [100 x 78] di mano di detto Rafaele»³². Bouza especuló con que, tras esta descripción, pudiera esconderse la *Sagrada familia con san Juanito* del Museo de Prado. Sin embargo, este asiento más que remitir al cuadro de la pinacoteca madrileña, lo hace, y con cierta precisión, a otra pintura tradicionalmente adscrita a Rafael y hoy de autoría compartida con Gianfrancesco Penni, a saber: la bellísima *Madonna del Passeggio* de la National Gallery de Edimburgo (fig. 2). Sus dimensiones, los personajes representados (con el muy significativo detalle del fardo cargado por san José), el escenario; todo a priori parece coincidir. Y si esta información no fuese suficiente, aún puede completarse con la extraída de una segunda fuente: el inventario levantado a la muerte del príncipe Ludovisi († 1664), que recoge entre sus asientos –como resultaba previsible– las copias realizadas entre 1639 y 1640. Pese a ser un documento que en pocos casos refiere las autorías y que jamás distingue entre originales y copias, y pese a ser numerosísimas las Sagradas Familias inventariadas (y de difícil, cuando no imposible, singularización), son las peculiaridades iconográficas de esta tabla rafaelesca –amén de sus dimensiones– las que nos permiten identificar el asiento relativo a la copia: «Un quadro d'una Madonna in piedi col figliolo, e S. Giovannino, che s'abbracciano con S. Gioseppe, che porta un fagotto in spalla con un paese di p.mi 4 in circa, cornice dorata con fondo bianco rabescato d'oro»³³. A la luz de esta descripción, que

³² Bouza, 2009: 62.

³³ Archivio Segreto Vaticano, Archivio Boncompagni-Ludovisi, prot. 328, *Inventario*

recoge detalles tan singulares como la disposición en pie de la Virgen o el hatillo que carga sobre sus espaldas san José, la identificación con la *Madonna del Passeggio* nos resulta inequívoca.

El conjunto de los datos hasta ahora revelados vendría asimismo avalado por las posteriores investigaciones de las italianas Caramanna y Menegatti, que en 2013 daban a conocer un fideicomiso establecido en 1630 por el cardenal Ludovico Ludovisi sobre una parte de los bienes que había de heredar Niccolò, y que concernía precisamente a siete de las ocho pinturas hasta ahora entregadas a los virreyes españoles (todas, salvo la *Virgen del roble* de Rafael)³⁴. Quiso el prelado proteger una parte valiosísima del rico patrimonio velozmente atesorado por los Ludovisi, ligando *perpetuamente a su Casa y Familia* siete de sus mejores pinturas (entre las que se contaban la *Venus dormida* de Tiziano, adquirida con la compra del feudo y posesiones de Zagarolo a Pier Francesco Colonna; y la *Madonna del Passeggio*, de conocida procedencia *aldobrandina*); huelga decir que sin éxito.

Las brumas en torno a este particular capítulo del coleccionismo en la corte de Felipe IV parecen por fin disiparse. Y no solo estas; también las que velaban la historia de esta última obra, la *Madonna del Passeggio*, que apenas había dejado trazas en la documentación española, siendo así que solo unos años después, en 1656 (esto es, diez años antes de que se levantase un nuevo inventario del Alcázar), aparecía consignada en las colecciones de Cristina de Suecia³⁵; una vertiginosa mudanza que amenazaba con hacer olvidar su breve paso por España, aun cuando un

dell'eredità di Nicola Ludovisi principe di Piombino, 1665 (en adelante: ASV, ABL, 328), fol. 129v.

³⁴ «1. Il Quadro del Bacchanale di mano di Titiano. // 2. Il Quadro di giuochi de' puttini di mano del medesimo. // 3. Un Quadro d'una Madonna pure di Titiano con Santa Caterina, e San Giovanni, in un paese. // 4. Un Quadro d'una Madonna in piedi col bambino in piedi, e San Giovanni, e San Giuseppe in un paese di mano di Raffaele. // Tutti quadri donatimi dalla casa Aldobrandina. // 5. Un Quadro d'una Venere ignuda, dormiente di mano di Titiano acquistata con la compra di Zagarolo. // 6. Un Quadro d'un Noli me tangere del Correggio. // 7. Un Quadro della presentatione al tempio di Paolino Veronese»: Caramanna/Menegatti, 2013: 37 y ss.

³⁵ Brigstocke, 1993: 134.

inventario subsiguiente, el levantado en el palacio de la reina en Roma en 1662, la ponía nuevamente en relación directa con Felipe IV. Así decía su asiento: «Una Madonna con Cristo Bambino S. Giovanni, e S. Giuseppe in tavola [...] alta palmi quattro, e mezza, e Larga palmi tre e Mezzo [...]. Di Raffael d'Urbino Donato a S.M. dal Re di Spagna»³⁶. Pese a la explícita referencia, la historiografía ponía en cuarentena este último dato en tanto no se pudiera verificar su pasada posesión. Hoy, a la luz de estas pesquisas, nos parece incluso posible precisar el momento en que tuvo lugar la entrega: a finales de 1654. Así nos lo hace saber una carta remitida a la corte florentina por Ludovico Incontri, embajador mediceo en Madrid, de 19 de septiembre de 1654: «La regina Cristiana di Svezia ha dato avviso a queste Mta del suo arrivo in Fian-dra [...] Ha ancor chiesto al Re una Madonna di mano di Raffaello e SM di due che ne teneva le invia la piu bella accompagnando il regalo con 30 cavalli dei piu stimati che siano nelle sue stalle»³⁷.

LAS PINTURAS ENTREGADAS POR GIUSEPPE CIANTES (1657-1658). LOS PÓRFIDOS DE TERRANOVA (1657)

Con el transcurrir de los años, los vínculos entre el ya príncipe del Piombino y la Corona española fueron afianzándose. La probada fidelidad de Niccolò a la monarquía hispana (que llegó a costarle, al menos temporalmente, y como es bien sabido, el favor de su pariente, el papa Inocencio X)³⁸, la defensa leal y constante de sus intereses en Italia (que

³⁶ Reproducido en Brigstocke, 1993: 134, n. 4. Referencia que viene, en buena medida, a coincidir con lo expresado por el viajero sueco Anton von Brobergen, que afirmaba que Cristina poseía en el palacio Riario de Roma una pintura de Rafael con representación de la Virgen, el Niño y san Juan, valorada en 24.000 escudos, regalo de la reina [sic] de España: Granberg, 1896: 179, n. 2.

³⁷ Reproducido en Salort, 2002: 484, doc b51.

³⁸ En el curso de una inteligente política matrimonial, Niccolò casó en terceras nupcias con Constanza Pamphili, hija de la todopoderosa *donna* Olimpia Maidalchini y sobrina de Inocencio X. Las excesivas simpatías del príncipe por España –y ciertas diferencias respecto a la política pontificia con el sublevado Portugal– enojaron de tal modo a su

favoreció política, económica y militarmente) y la prodigalidad con que habitualmente se condujo con el rey y sus representantes³⁹, habrían de tener pronta recompensa. Y es, en este particular punto, que se impone la entrega de presentes como parte de una práctica largamente extendida, que tiene por objeto principal cultivar lazos de fidelidad y generar relaciones de mutua obligación y dependencia.

En efecto, todas las etapas del *cursus honorum* del príncipe en la corte española aparecen jalonadas por regalos artísticos; muestras indudablemente sinceras del afecto de este por el monarca, pero que no ocultan —y a nadie escapa— un interés personal o una intencionalidad marcadamente política. El final de la década de 1650 fue un período especialmente activo en el discurrir político de Ludovisi, fructífero en mercedes y nombramientos, y, en correspondencia, rico en dádivas y

irascible cuñada que terminó por mover al papa Pamphili en su contra. Este, por Breve de 16 de julio de 1654, privó a Ludovisi de todos sus cargos y prebendas. El príncipe abandonó Roma y se refugió en su feudo de Zagarolo. Al poco, sin embargo, Inocencio X lo *readmitió en su gracia*, anulando todas las disposiciones en su contra: Ciampi, 1878: 173 y 379-381.

³⁹ Aspectos estos de los que da cumplida cuenta en un *memorial* elevado al rey de principios de junio de 1662: «Nicolas Ludovicio Principe de Pomblin y de Benosa, dize que [...] ha mostrado tambien su zelo en todos los sitios y ocasiones socorriendo con municiones, armas, viberes, dineros, gente y otras cosas necesarias sin que haya havido Virrey en Napoles ni Embajador en Roma que no hayan experimentado esta fineza en publico y en secreto. Que en el gobierno del Conde de Monterrey sirvió con ochenta mil ducados de contado para levantar dos tercios que sirvieron en la Alsacia al Señor Ynfante Cardenal; para la misma ocasión levantó a su costa dos compañías de Ynfanteria. En el Gobierno del Duque de Alba levantó dos compañías de cavallos corazas tambien a su costa. En el del Duque de Alcalá hizo un donativo considerable como Baron del Reyno que fué exemplo a los demas. En el Gobierno del Conde de Monterrey y Duque de Medina de las Torres fortificó a su costa los presidios de Toscana siendo Vicario General de aquellas Plazas. Quando el Arçobispo de Burdeos dio vista a Napoles con la Armada francesa fué el Príncipe con toda la Ynfanteria y Cavalleria del Estado de Benosa que es mui considerable y la sustentó a su costa asta que pasó el riesgo. Siempre que a estado fuera de Roma a dejado su Casa a disposicion de los Embajadores. Assistió al sitio de Orbitelo con mil y ducientos hombres y una compañía de Corazas [...] y continúa con la enumeración de sus muchos méritos]»: Archivo de la Corona de Aragón, Consejo Supremo de Aragón (en adelante: ACA, CA), leg. 1049, doc. 149.

presentes para el rey. La primera de aquellas *dignidades* llegaría hacia finales de 1656⁴⁰: Felipe IV otorgaba a Niccolò la más alta distinción concedida por la monarquía habsbúrgica, la orden del Toisón de Oro; noticia que el boloñés recibía en Roma por boca del embajador español don Diego de Aragón y Mendoza, duque de Terranova⁴¹. Fue entonces –toda vez que Inocencio X había muerto e iniciaba Alejandro VII su tenso apostolado– que Ludovisi debió columbrar la idea de hacer llegar al monarca, en justo agradecimiento y a objeto de relanzar su carrera política, un rico presente... y sabiendo de la pasión artística del Cuarto Felipe (que tantas obras maestras le costase en el pasado) y de la todavía activa operación para conseguir en tierras de Italia reputadas piezas con que adornar sus palacios⁴², qué mejor que uno de gran valor y al mínimo coste en tanto que extraído de sus fabulosas colecciones. Una idea a la que en absoluto sería ajeno Terranova, que abonaría y a la que probablemente ayudaría a dar forma en los pocos meses que aún mediaban para su retorno. Y es aquí que cabe referir un primer documento del Consejo de Aragón, fechado en enero de 1658, y que informa no solo del envío de nuevos cuadros por cuenta del príncipe, sino también de su relación próxima con Terranova⁴³:

«Señor. El Obispo de Marsico ha dado mem. en este Cons.o en q. refiere que ha venido de Roma, y trahe algunos quadros grandes, y pequeños p.a V. Mag.d y la Rey.a Nra. S.ra de orden del Principe Ludovisi, y que están en Barcelona junto con la ropa del Duque de Terranova, donde los han limpiado con toda diligencia. Y que habiendo V.Mag.d ordenado, que pueda venir la ropa del Duque, supp.a a V.Mag.d se sirva mandar, que en los puertos de Cataluña, y Aragón no sean maltratados los qua-

⁴⁰ De estas mercedes debe excluirse el privilegio de Salerno, otorgado a Ludovisi para compensar la pérdida transitoria del Piombino, pero que –como se verá más adelante– *no tuvo efecto alguno*.

⁴¹ Documento reproducido por García Cueto, 2006, 161, n. 220.

⁴² García Cueto, 2005a.

⁴³ ACA, CA, leg. 58, doc. 99.

dros, ni se lleven derechos por ser p.a V.Mag.d. Al Cons.o ha parecido reportar a V.Mag.d lo q. refiere el Obispo, y que siendo assi, que vienen para V.Mag.d estos quadros, se sirva V.Mag.d de mandar firmar los despachos incluso p.a Catal.a y Aragon, que se han hecho en la forma que se acostumbra para cosas que son, o, vienen para V.Mag.d y la Rey.a Nra. S.ra con que se podran entregar al Obispo. V.Mag.d mandará lo q. fuere servido. M.d a 26 de en.o 1658. [En el resumen, de mano del rey:] Esta bien y van firmados. [Rúbrica]».

Amén de las obras que entonces debieron llegar, varios son los interrogantes que nos plantea la lectura de este documento. En primer lugar, respecto a la identidad del procurador o agente que actúa por cuenta del munificentísimo Ludovisi, y que no es, como así podría creerse, el entonces titular de la silla de Marsico⁴⁴, Angelo Pineri, sino su obispo emérito, Giuseppe Maria Ciantes. Así lo hace saber la carta que con fecha de 15 de agosto de 1657 remite en su creencia desde Roma el cardenal Albergati-Ludovisi a don Luis Méndez de Haro, y del que se dice «viene a cotesta corte per interessi del Sr. Principe di Venosa mio fratello»⁴⁵.

Hijo del senador romano Orazio Ciantes y nieto de la célebre beata Ludovica Albertoni, nada se sabía hasta el momento del paso por nuestro país de este relevante intelectual dominico. Amigo de Caramuel, traductor del hebreo, apasionado de la especulación cabalística y autor de varias controvertidas obras teológicas, se conoce que contó con el favor de Urbano VIII, que en 1626 lo nombró *Predicatore degli Ebrei in Roma*. Elevado al solio episcopal en 1640, cesó voluntariamente de su cargo en 1656, quedando con el título de emérito⁴⁶. Arribado a España apenas un año después –como ahora referiremos–, debió permanecer en la corte, al menos, hasta 1661, fecha en la que hacía llegar al rey,

⁴⁴ Una de las diócesis del virreinato de Nápoles.

⁴⁵ Real Academia de Historia, Colección Luis Salazar y Castro (en adelante: RAH, Salazar y Castro), 14976, A-95, fol. 45.

⁴⁶ Richard/Giraud, 1844: 427-428 y Schwartz, 2012.

siempre en nombre de Ludovisi, diversas súplicas y memoriales⁴⁷.

Otro de los interrogantes planteados por el texto concierne a la estancia de los cuadros en Barcelona, de los que se dice que permanecen en la ciudad junto con la ropa de Terranova, apostillando un poco menos que sorprendente: *donde los han limpiado con toda diligencia*. Sabemos por Barrionuevo que a mediados de julio de 1657, el duque esperaba en Civitavecchia la llegada de «una galera y dos bajeles de Nápoles en que venir a España y embarcar su ropa»; también, que no arribó a Madrid hasta primeros de noviembre de 1657, y que cuando lo hizo, fue «muy a la ligera [...] ropa, habiéndose dejado en Zaragoza la que traía»⁴⁸.

¿A qué se debió esta demora? ¿Qué sucedió con su ropa? ¿Por qué Terranova no retornó a Madrid con la misma? ¿Por qué se encontraba una parte en Zaragoza –como afirma Barrionuevo– y otra en Barcelona –como informa el documento del Consejo de Aragón–?

La solución a este pequeño enigma se halla en una circunstancia tan imperativa como insólita: la tan temida peste, que a la sazón volvía a azotar algunas regiones de Italia (en especial, Génova, donde hacía estragos), y de la que se tenía noticia en Madrid a mediados de aquel año, viniendo a coincidir con la partida de Terranova y Ciantes de Italia. De inmediato, ordenaba el rey que no se admitiese en los puertos de España «platica ni comercio alguno asi de Genova, como de las demas partes de Italia [...] y que se pongan graves penas, y se executen en los transgresores, según la forma que esta dada, pues ninguna vig[ilanc]ia sobra por exacta que sea p.a asegurar y resguardar lo [que] tanto inporta. En Buenr.o a 9 de julio de 1657»⁴⁹.

El 26 de agosto, la flota que conducía a Terranova y Ciantes a Barcelona se hallaba a solo cinco leguas de la ciudad. Raudo, el virrey de Cataluña enviaba consulta al rey para saber cómo se había de obrar en

⁴⁷ Relacionadas casi siempre con la gradación y cobranza del salario de Niccolò como virrey de Aragón. Volveremos sobre este particular.

⁴⁸ Avisos de 11 de julio y 7 de noviembre de 1657: Barrionuevo, 1893: 308 y 349.

⁴⁹ ACA, CA, leg. 96, doc. 293.

relación al duque y su ropa. La respuesta de Madrid nada decía a propósito de la persona del duque, pero sí de las que lo acompañaban, que debían cumplir la cuarentena en lugar distante del puerto, enviando lo que fuere necesario a su sustento y quemando los vestidos y la ropa blanca que trajeren consigo; y de la ropa, que no debía desembarcarse hasta que no se tomare la resolución oportuna, lo que se haría en breve⁵⁰. Sea como fuere, no debió quedar en cuarentena el propio Terranova, que el 5 de septiembre recibía el besamanos de las autoridades locales, y que cuatro días más tarde, devolvía la visita a la Generalitat acompañado de otros muchos caballeros⁵¹.

No volvemos a tener noticia del duque y su ropa hasta finales de octubre, cuando el Consejo de Aragón informa al rey de la llegada de aquel a Zaragoza. Y es aquí que se nos revelan algunos de los aspectos más interesantes –desde el punto de vista de la Historia del Arte– de este particular episodio⁵²:

«Señor. El Virrey de Aragon [...] escribe que el Duque de Terranova havia llegado á Çaragoça a 15 [de octubre] y que haviendole avisado de la Real orden de V.M. [...] se ha conformado con tanto rendimiento a la disposición de V.M. que siendo tan limitada la ropa que traya, que no excedía de la necesaria para el continuo [...] de su persona y cama y de los criados que le asisten aun, a dejado de esta la mayor parte, y que le ha dicho *que en su seguimiento venian unos carros con unos porfidos para V.M. y que por ser alaxas, que no pueden padeçer infeccion, y con estar ya lavados, y perfumados por los Ministros de Barcelona con summo cuydado se detendrán*

⁵⁰ ACA, CA, leg. 96, doc. 294.

⁵¹ «Setembre MDCLVII. Dimecres, a V. En aquest die ses senyories, consistorialment, acompanyats dels verguers ab masses altes y molts officials de la Generalitat, arribaren a besar las mans al excel·lentíssim senyor duch de Terranova, qui pochos dies ha és arribat en la present ciutat de Barcelona de las parts de Itàlia»; «Setembre MDCLVII. Diumenge, a VIII. En aquest die fonch servit lo excel·lentíssim senyor duc de Terranova de arribar a la present casa y consistori de ses senyories, acompanyat de molts cavallers...»: Sans i Travé, 2002: 30-31.

⁵² ACA, CA, leg. 53/3, doc. 129. La cursiva es nuestra.

en Çaragoza hasta que V.M. resuelva lo que mas fuere servido assi en esto, como en la ropa que queda de sus criados [...] V.M. mandará lo que fuere servido. Madrid a 29 de oct.e 1657.». Y en el marginal, la respuesta del monarca: «Dese licencia p.a que lo sigan estos porfidis haviéndose lavado, y también los criados del Duque haviendo hecho la quarentena y mudado bestidos y dejando los que trayan y la demas ropa por aora en Barcelona y Zaragoza asta que se traiga de Barcelona declarazion de aquellos medicos del modo t[iem]po y forma de la purificaçion de dha. ropa, con la distincion que la peden los medicos de la Camara con el parezer incluso [...] y de lo que se respondiере se me dara q.ta».

Y de un modo similar se pronunciaban los médicos de cámara del rey, que el 10 de noviembre emitían su parecer, autorizando la llegada a Madrid de los criados y los pórfidos, «que por ser materia densa que dificultosamente admite el contagio y se puede expurgar con lavados hecha esta diligencia podran entrar en la corte y *en palacio*»; no así con la demás ropa del duque y familia, que habría de esperar en tanto no se remitiese declaración sobre el proceder en su purificación⁵³. Solo a finales de diciembre, y ya con la fe de sanidad, se permitía la entrada en la corte de los restantes bienes de Terranova⁵⁴.

Aun cuando es poca la información que sobre estos pórfidos nos proporciona la documentación relativa a su llegada, cuarentena y travesía por los reinos de España, hoy, gracias a las cuentas de la embajada de Terranova, felizmente publicadas por García Cueto, podemos proceder a su precisa identificación: los bufetes de pórfido con molduras de bronce dorado que amueblarían el Salón de los Espejos del Alcázar y los doce bustos de emperadores de igual materia que probablemente adornarían la Galería del Mediodía (fig. 3). Así decían los asientos relativos a estas piezas⁵⁵:

⁵³ ACA, CA, leg. 53/3, doc. 130. La cursiva es nuestra.

⁵⁴ ACA, CA, leg. 97, doc. 40.

⁵⁵ Reproducido en García Cueto, 2005a: 322.

«Mas gasté en comprar unos *pórfidos de que se hicieron unos bufetes para S.M. y algunos dellos ban guarnecidos con franxas de cobre dorado y en comprar unas caveças de emperadores de la misma piedra* en encaxar todo esto y en el carruaxe asta Civitaviexa cinco mil escudos.

»Mas pagué en Barcelona para *perfumarlos y bolveros a encaxar cien escudos.*

»Mas en *carruaxe de Barcelona a Madrid* habiendo pesado todo seiscientas ochenta y dos arrovas y media a quince reales de plata cada arrova diez mil y ducientos y treinta y siete reales y medio de plata

»Mas pagué de *la detención de dicho carruaxe en Çaragoza* a donde no le quisieron dexar pasar asta tener orden de S.M. ducientos escudos».

Pese a proceder a su efectiva individuación, el investigador granadino creyó, no sin razón, anterior este envío (las cuentas no precisaban las fechas de lo consignado y tradicionalmente se había considerado 1655 el momento del arribo de estas suntuosas piezas)⁵⁶, juzgando además la particular circunstancia del *perfumado y reencajado* de los pórfidos producto del deterioro sufrido durante su traslado a España. Ahora conocemos que este valioso conjunto no llegó a palacio hasta finales de 1657 y que su lavado o perfumado se debió a la temible peste.

Con todo, es poco lo que sabemos del contenido del nuevo envío del príncipe Ludovisi y la documentación tampoco parece venir en nuestra ayuda. Creemos, sin embargo, poder identificar, en base al examen cruzado de los inventarios de la Vigna Ludovisi, uno de los cuadros que sí habrían formado parte del mismo: el *Caballero del reloy* de

⁵⁶ En base a un problemático documento publicado por: Morán Turina/Rudolf, 1992: 294. Documento que refiere el envío en noviembre de 1655 de «algunos bufetes de Pórfido con sus pies de madera [...] para el adorno de mi quarto principal» que en Roma hizo labrar el conde de Oñate. Sea como fuere, y sabiendo ahora que se trata de envíos diferenciados, conviene recordar que son numerosos los bufetes de pórfido con pies de madera inventariados en el Alcázar; y que solamente los del Salón de los Espejos se refieren con guarnición dorada. Por otro lado, nada excluye que en un primer momento se destinasen al Salón de los Espejos los de Oñate, y más tarde se ordenase su permuta. En todo caso, remitimos a las magníficas investigaciones del profesor granadino para todo lo relativo a estos pórfidos: García Cueto, 2005a y 2009.

Tiziano (fig. 4), pintura tradicionalmente vinculada al lote de Medina de las Torres y que recientemente había sido reubicada⁵⁷ en el último de los lotes transferidos (el legado por disposición testamentaria, y al que más tarde nos habremos de referir), y que a la luz de este flamante regalo bien podría descartarse de aquel (en tanto no se registra en el inventario levantado a la muerte de Niccolò, cosa que sí ocurre con las restantes pinturas transmitidas; y por cuanto aparece tempranamente consignado en los inventarios del Alcázar, lo que no sucede con las demás piezas que tuvieron ese mismo destino)⁵⁸.

Por otra parte, conviene traer a colación una referencia que si bien generalmente ignorada, sea por no acomodarse a los envíos y entregas hasta la fecha consignados, sea por no adecuarse a las atribuciones recogidas en los inventarios de la Vigna Ludovisi (que en no pocos casos desconocen o yerran las autorías), se refiere al Domenichino y ciertos paisajes que, habiendo pertenecido a la colección del príncipe, arribaron a España en fecha próxima al lote ahora documentado; así lo refiere el pintor y biógrafo romano Giovan Battista Passeri, allegado del propio Zampieri, en sus *Vite de pittori, scultori ed architetti, che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*: «dipinse anche per lo medesimo Card. Ludovisi alcuni paesi a olio in tele assai di buona maniera; ma perche questi sono andati in Spagna, è superfluo il parlarne, ancorchè siano stati *molto tempo, cioè fin al Pontificato d'Innocenzo X. nella villa Ludovisi sul Monte Pincio*»⁵⁹. Lo que casi vendría a coincidir temporalmente con el presente envío de pinturas. No obstante, es común considerar un error del biógrafo la referencia a España (cuando en realidad debiera remitirse a Francia); error que no deja de sorprender en persona tan bien informada en lo relativo al boloñés. Es cierto que los inventarios de 1623 y 1633 refieren solamente cuatro paisajes de

⁵⁷ Redín Michaus, 2013: 681.

⁵⁸ Inv. Ludovisi, 1623, n.º 200 (Wood, 1992: 520). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 19 (Garas, 1967: 340). Inv. Alcázar, 1666, n.º 896 (Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo, 2015: 584-585).

⁵⁹ Passeri, 1772: 21. La cursiva es nuestra.

mano de Zampieri⁶⁰ (amén de otros pocos de sus colaboradores Viola y Bril, y una pequeña multitud de *paises* anónimos), de los que tres tomaron con seguridad el camino francés. Ahora bien, ni lo fueron todos, ni los que marcharon lo hicieron en una fecha que pudiera llevar a equívoco, bien por ser muy anterior a la consignada por Passeri (en torno a 1646, en el caso de la venta a Mazarino del *Paisaje con la Huida a Egipto*), bien en exceso próxima a la redacción del texto (1669, para los dos *paysages* que tenían por motivo figurativo a Hércules, y que junto con el *Triunfo del Amor*, obrado por el pintor boloñés en colaboración con Shegers, fueron adquiridos para el ministro Colbert en la sonada venta de bienes organizada por el hijo y heredero de Niccolò)⁶¹. Por lo demás, nada excluye que entre 1633 y 1657, Ludovisi se hiciera con otros paisajes del Domenichino.

Sea como fuere, habrán de ser futuras investigaciones las que determinen el contenido exacto de este preciado envío; un envío que, sin duda, vino a cumplir las expectativas del príncipe, que en febrero de 1658 recibía en Roma el collar de la Orden del Toisón⁶², y al que apenas un año más tarde, se le concedía una nueva y más crecida merced: el gobierno del Virreinato de Aragón⁶³.

LOS PRESENTES OBRADOS POR BERNINI (1661-?)

En 2005, García Cueto⁶⁴ daba a conocer el extraordinario presente

⁶⁰ Inv. Ludovisi, 1623, n.º 133 [identificado con el *Paisaje con la Huida a Egipto*, Louvre] y 145 [identificados con *Hércules y Caco* y *Hércules y Aqueloo*; Louvre] (Wood, 1992). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 6, 14 [identificadas con las tres anteriores] y 163 [sin identificar] (Garas, 1967).

⁶¹ Borsellino, 2001.

⁶² García Cueto, 2006: 161.

⁶³ «Gaspar de Sobremonte me ynvio la carta de V.S.Mag. de [...] 15 de febrero passado, en la qual me partiçipa las graçias y mrds. que su Mag.d (Dios guarde) se sirve de haçerme del Gobierno del Reyno de Aragon...»: ACA, CA, leg. 31, núm. 69 (*Carta del príncipe Ludovisi aceptando el cargo de virrey de Aragón*. 1 de mayo de 1659).

⁶⁴ García Cueto, 2005b.

que Ludovisi, ya virrey de Aragón, proyectaba –en julio de 1661– hacer llegar al rey para agradecer un nuevo nombramiento, el de general de las galeras de Cerdeña⁶⁵, y favorecer sus aspiraciones al gobierno de la isla (a la sazón, el Consejo de Aragón proponía al monarca sujetos para cubrir la plaza de virrey)⁶⁶: «per il Rè un Cavallo d'oro con la statua di S.M. di altezza in tutto d'un braccio, manifattura del Bernino, et per la regina uno stipo grande in cristallo fatto à punti di diamanti di disegno del medesimo, et questo pieno di galanterie degne della M.tà S.»⁶⁷. No habiendo constancia del arribo a España de tan fabulosas piezas (que sin duda hubiesen dejado trazas en la documentación; y toda vez que se juzgan en un punto avanzado de su ejecución), cabe especular –como así lo hacía Cueto– con «que tal vez no llegaron nunca a manos regias». Son infinitas las conjeturas que cabe hacer en este sentido. Quizá las razones para esta contingencia haya que buscarlas en la conveniencia político-artística del presente (en plena *guerra de las estatuas* en Roma y con un Bernini trabajando casi secretamente para los monarcas español y francés)⁶⁸, en un simple retraso en su ejecución (conocidos el natural obsesivo del Caballero y los retos que plantea la elaboración de una escultura ecuestre; como así se verifica en el caso de la que contemporáneamente ejecuta para la Scala Regia) o en una renuncia expresa o deliberada del propio príncipe, que no solo vería insatisfechas sus más inmediatas pretensiones (el marqués de Viana era entretanto designado virrey de Cerdeña)⁶⁹, sino que también habría de padecer una general desatención de su persona e intereses por parte de la Corona. Así nos lo hace pensar tanto las constantes suplicas elevadas al monarca para que se proceda al efectivo pago de su salario como virrey de Aragón (una

⁶⁵ Merced que le era concedida el 25 de abril de 1661: ACA, CA, leg. 32, núm. 330.

⁶⁶ ACA, CA, leg. 1049, doc. 115.

⁶⁷ Reproducido en García Cueto, 2005b: 385-386.

⁶⁸ Razón que explicaría el secreto que parece rodear a esta pieza. Para todo lo concerniente a Bernini y su relación con España: Rodríguez Ruiz/Fagiolo, 2014.

⁶⁹ ACA, CA, leg. 1049, doc. 116 (*Carta de aceptación del puesto de virrey y capitán general del Reino de Cerdeña por el marqués de Viana*. 22 de julio de 1661).

y otra vez reasignado a diferentes instancias –ante la general carestía, y toda vez que las arcas del virreinato se hallan extenuadas–; e invariablemente excusada su cobranza)⁷⁰, como los reproches, escondidos en lamentos, que fácilmente se perciben tras algunos de los memoriales presentados en demanda del virreinato de Cerdeña⁷¹:

«[...] Con que sin mirar a las conveniencias de su familia, y de su casa, el gasto, y intereses, lo dexó todo, contra el sentir casi de todos, queriendo manifestar a toda Italia la prompta obediencia que se deue a sus Reales ordenes. Y porque dicho privilegio de Salerno no tuuo efecto alguno, dió V.M. nuevas ordenes [...] para que arbitrasen, y propusiessem modo[s] con que remunerar al Principe con merced equivalente. Lo qual tambien ha insinuado V.M. claramente en cartas que ha sido seruido de escriuir al dicho Principe, y al Cardenal Ludouisio su primo, en las quales ofrecia [...] remunerar con merced aun mayor, y de mas vtilidad que la del Estado de Salerno. [...] no dexa de causar grande admiracion en toda Italia que vn Principe de tan grandes seruicios, en mas de veinte años de pretensiones, y suplicas [...] no aya conseguido ninguna merced efectiua de vtilidad de su Real mano [...] Y auiendo suplicado el Obispo de Marsico en su nombre tres años ha la futura sucession del Gobierno de Çerdeña le fue respondido, que quando sucediera el caso de su vacacion entonces se tendria grande cuidado de la persona del Principe, y entendiendo aora q. está por vacar, suplica a V.M. le honre al dicho Principe del dicho gobierno de Çerdeña».

Solo a mediados de 1662, y tras excusar Viana el ejercicio de su

⁷⁰ A su muerte, una parte de estos adeudos seguía sin satisfacerse. Véanse a este respecto las súplicas elevadas tanto por Giuseppe Ciantes, como por Giambattista Ludovisi, hijo y heredero de Niccolò: ACA, CA, leg. 31, núm. 181-188, 192, 282-287 y 306; y leg. 32, núm. 256 y 257.

⁷¹ RAH, Salazar y Castro, 72029, U-19 (*Memorial de los servicios prestados por el príncipe Ludouisio, virrey y capitán general de Aragón, en demanda del virreinato de Cerdeña. Presentado en su nombre por el Obispo de Marsico*. 1661). Véase también la nota 40 del presente.

cargo, le fue concedido a Niccolò el puesto de virrey y capitán general de Cerdeña, si bien «con condizioni inferiore alle solite godessi dalli altri Viceré»⁷².

Sea lo que fuere que aconteciese, no parece probable que las obras de Bernini abandonasen Roma. Y si en efecto no fue así, existe un documento al que –dado su carácter y la vecindad temporal con la noticia de este formidable presente– cabe remitirse: los inventarios levantados a la muerte de Ludovisi. Y es aquí que, entre las muchas piezas consignadas en la *guardarropa* de la Vigna, se localiza la que sigue: «una statua del Ré di Spagna di metallo á cavallo in un cavallo di metallo dorato, che sopra posa un piedestallo di pietra mischia di colore rosso e bianco scorniciato di metallo dorato, che si apre, e vi sono dentro repostiri o tiratorini»⁷³; descripción que complementa la entrada registrada en el *catálogo* de los bienes puestos a la venta por su heredero en 1669, y en la que se refiere: «Il re de Spagna a cavallo, di metallo, commesso di diaspro fiorito (alt. p.mi 3 1/3, long. p.mi 2 1/6, larg. p.mi 7/12. Il metallo tutto dorato)»⁷⁴. Y dada la excepcionalidad de los retratos ecuestres del monarca y las analogías entre las piezas descritas⁷⁵, amén de su inequívoca vinculación, todo parece apuntar a una misma obra. Poco

⁷² García Cueto, 2005b: 391-392, n. 16.

⁷³ ASV, ABL, 328, fol. 24v.

⁷⁴ Reproducido en Pelissier, 1893: 192. Inventario que Garas consideró erróneamente anterior a 1644 por razón de la presencia, entre otras, del *Noli me tangere* del Correggio. Garas no conocía, claro está, la existencia de las copias sacadas de los cuadros que fueron parte del lote de Medina de las Torres (dadas a conocer por Anselmi y asimismo inventariadas); si bien un simple vistazo a este *catálogo* hubiese servido para tirar por tierra dicha consideración, habida cuenta de la presencia, por ejemplo, de un *ritratto di papa Innocenzo di glor[iosa] mem[oria]* o el del propio *papa Alessandro*: Garas, 1967: 287, n. 3. Véase también Borsellino, 2001: 138 y n. 9.

⁷⁵ García Cueto ya había llamado la atención sobre la más que probable fundición en bronce de esta pieza y su posterior dorado (antes que su labrado íntegro en oro, como podría sugerir la primera referencia): García Cueto, 2005b: 387. Por otro lado, las dimensiones de este retrato (73,6 x 48,15 x 13 cm.) parecen asimismo coincidir con las de la estatuilla documentada por Cueto (1 braza = de 59 a 68 cm.; 1 palmo romano = 22,3 cm.).

podemos decir, sin embargo, del bargueño de cristal tallado a punta de diamante que sería para la reina, pieza que se nos hace difícil –cuando no imposible– distinguir entre las muchas y similares generosamente descritas en los inventarios post mortem del príncipe. Con todo, sí podemos avanzar algo sobre el hipotético destino de la estatuilla: sería presumiblemente vendida en 1670, «con tutti li metalli e figure [...] che stavano nel palazzo della Villa Pinciana», a un desconocido Carlo Gherardi, probable testaferro de alguno de los importantes compradores que afluyeron a la venta de los bienes atesorados por la familia Ludovisi⁷⁶.

LAS PINTURAS LEGADAS POR NICCOLÒ (1664-1665)

Niccolò moría el 25 de diciembre de 1664, tras once días de enfermedad y apenas transcurridos dos años y medio de su llegada a Cerdeña⁷⁷. No debía confiar demasiado en la futura suerte de su díscolo vástago (y sí en la vieja práctica del presente diplomático), cuando por disposición testamentaria ligó el porvenir de su primogénito a la protección de Felipe IV, a quien en obsequiosa correspondencia dejaba seis de sus mejores cuadros, entre otros, el *retrato del emperador Solimán* de Tiziano⁷⁸:

«Item ordeno y mando que asi mismo seguida mi muerte se despache a Su Mag.d (dios le guarde) un criado mio dándole la quenta della, y las devidas gracias por las honras y favores, que siempre he recibido de su Real Clemencia supplicándole con el rendimiento devido se serva de continuarlas en el duque de Zagarolo mi hijo y en mi casa como lo espero de su piedad, y este criado llevará a entregar el tuson d'oro y en señal de obsequio dexo a Su Magestad seis quadros y adereços de los que estan en la Vigna de Roma, y porque entiendo que son mas de gusto suyo las pin-

⁷⁶ Borsellino, 2001: 170.

⁷⁷ ACA, CA, leg. 1049, doc. 167.

⁷⁸ Reproducido en García Cueto, 2006: 430, n. 238.

turas de Tiziano quiero sean de su mano, y uno de ellos sea el Retrato de Soliman emperador de los Turcos, y quando los de la Vigna de Roma no se juzgaran a proposito se tomaran de otra parte a este effetto».

El rey no tardó en prevenir lo necesario para hacer efectivo este legado. Y es así que, en los primeros días de mayo de 1665⁷⁹, el entonces embajador español en Roma, don Pedro Antonio de Aragón, rendía, en compañía del cardenal Albergati-Ludovisi, la pertinente visita a la fastuosa villa de la familia sobre el Monte Pincio (fig. 5). En asistencia del embajador acudía el reputado pintor Giacinto Brandi, al que Aragón había «persuaso con promesse generose a portarse alla corte del Re Cattolico»⁸⁰.

Una vez más, no resulta fácil determinar cuáles fueron las obras que formaron parte de esta postrera donación. Y la duda surge ya a propósito de la única pintura referida, el desaparecido *retrato de Solimán* de Tiziano⁸¹, del que apenas se conservan evidencias que lo vinculen positivamente a nuestro país. El cuadro no aparece recogido en el inventario del Alcázar de 1666 (y tampoco, en posteriores inventarios de los Reales Sitios)⁸². Sea como fuere, creemos que sí debió llegar entonces a Madrid⁸³; y desde luego, se nos antoja poco probable que el Rey perdiese la oportunidad de adquirir obra tan preciada y de artista tan de su gusto. Así nos lo hace pensar el testimonio de dos de los miembros

⁷⁹ Frutos/Salort, 2002: 54.

⁸⁰ Carrió-Invernizzi, 2007: 159-160.

⁸¹ Debía ser el que colgaba en la Quarta Stanza del Palazzo Grande de la Vigna: «Un quadro ritratto di un turco con turbante bianco grande in testa con habito rosso in tavola, alto palmi 4, largo 3 in circa, cornice dorata, mano di...»: ASV, ABL, 328, fol. 183r.

⁸² No debe confundirse con el retrato de Solimán que, desde antiguo y como parte de un serie de diez, colgaba del Alcázar, primeramente en la llamada Pieza de las Bóvedas (Biblioteca del Museo del Prado, *Inventario del Alcázar de Madrid*, 1636, s/f) y, más tarde, en 1700, en el Oficio de Guardajoyas (Fernández Bayton, 1975: 225-226, n.º. 193): «Y todos diez son muy viejos y de poco Ualor por Cuiá razón no se tasan».

⁸³ Y con nosotros, García Cueto (2006: 438, n. 382). No parece de la misma opinión Redín Michaus (2013: 680-681), que descarta, al menos a priori, la llegada de esta pintura.

de la conocida expedición que trajo por tierras españolas a Cosimo de Medici a finales de 1668: el diplomático Lorenzo Magalotti y el médico Giovanni Battista Gornia. Si bien no pudieron recorrer por entero las habitaciones del Alcázar (el cuarto de la reina Mariana de Austria se encontraba por entonces de luto y el del rey en obras), tanto uno (llamado a realizar la crónica oficial del viaje), como otro (que toma para sí, en una suerte de diario, notas de cuanto vive y conoce durante aquella jornada) refieren entre lo más destacado de la colección real –sin especificación de lugar, aunque dentro de las estancias magníficamente alhajadas del ala meridional– un *retrato bellissimo de un embajador turco de Tiziano*⁸⁴. Pese al evidente error en la identificación del efigiado, parece razonable pensar –y dadas sus *exóticas* particularidades– que se tratase de la misma pintura.

Desconocemos, en cualquier caso, qué fue de aquella extraordinaria obra, que, desde luego, no debió permanecer por mucho tiempo en España. Solo cabe especular que fuese asimismo regalada por Carlos II o, lo que nos parece más verosímil, por su *obsequiosa* esposa Mariana de Neoburgo, algo que difícilmente nos habría de extrañar habida cuenta de la *liberalidad* que mostró en otros conocidos casos⁸⁵.

En cuanto a las restantes pinturas, las últimas investigaciones publicadas (que han traído consigo algún feliz descubrimiento)⁸⁶ y el siempre necesario examen cruzado de las fuentes (para el que partimos no solo del inventario levantado a la muerte del príncipe, sino también de las observaciones del *scrittore* y reputado *cicerone* Fioravante Marti-

⁸⁴ Para Magalotti: Sánchez Rivero, 1927: 34-36. Más reducida, menos conocida y con algunas variantes es la lista de Gornia, que pese a quedar maravillado ante la fastuosa colección del Alcázar, solo registra las que siguen: «Adán y Eva en dos cuadros enteros de Alberto Du[re]ro. Bacanales de Tiziano y dos Venus del mismo por separado. Retrato bellissimo de un embajador turco también de Tiziano. Otro compañero de un viejo majestuoso hecho por Vandich, pintor flamenco famosísimo. Una Virgen y un Cristo en el Huerto por separado de Coregio. Otros cuadros de caza grandes de Rubens». Reproducido en García Cueto, 2006: 191.

⁸⁵ Diéguez Rodríguez, 2006: 203.

⁸⁶ Redín Michaus, 2013.

neli, que tuvo la oportunidad de visitar la Villa Ludovisi en octubre de 1662⁸⁷, dejando registro de las mejores pinturas que entonces colgaban de sus paredes), nos han permitido identificar, con un alto grado de certidumbre, algunas de las magníficas obras que fueron parte de este lote, a saber: *Susana y los viejos*⁸⁸ y *Lot y sus hijas*⁸⁹ del Guercino; *La conversión de Saúl* de Guido Reni⁹⁰; y *La fragua de Vulcano* de Jacopo Bassano (fig. 6). Pocas dudas parecen plantear las tres primeras pinturas, que tuvieron por común destino El Escorial –donde todavía hoy se conservan– y que en fecha reciente han sido objeto del exhaustivo examen en relación a este episodio de Redín Michaus⁹¹. En cuanto a *La fragua* del Bassano, los asientos que refieren esta pintura en los distintos inventarios de la Villa Ludovisi vienen plenamente a coincidir con los

⁸⁷ La consignación de esta fecha nos permite certificar, con posterioridad a 1657 (momento en que el obispo de Marsico deja Italia), la presencia en la colección del príncipe de los cuadros que formaron parte de su legado testamentario (descartando que hubiesen sido parte del lote entregado por Ciantes; y ante la dificultad para identificar muchas de las obras contenidas en los inventarios de 1665); huelga decir que todas las pinturas seleccionadas por Aragón y Brandi –salvo el *Solimán* de Tiziano, del que nada se dice y que se desconoce cuándo entró a formar parte de la colección Ludovisi– se contaban entre las mejores de la Villa, y que como tales fueron referidas por el *scrittore*. D’Onofrio, 1969.

⁸⁸ Inv. Ludovisi, 1623, n.º 139 (Wood, 1992: 519). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 10 (Garas, 1967: 339). Martinelli, 1662 (D’Onofrio, 1969: 315). Inv. Ludovisi, 1665, s/n: «Un quadro d’una Susanna nuda, che si lava con i due vecchioni, alto p.mi 7, e largo 10 in circa con cornice mano di...» (ASV, ABL, 328, fol. 166r). En todos los casos se cita en la segunda estancia del Palacio Grande. Respecto a su presencia en España: *Descripción breve*, 1667 (Bassegoda, 2002: 228).

⁸⁹ Inv. Ludovisi, 1623, n.º 138 (Wood, 1992: 519). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 9 (Garas, 1967: 339). Martinelli, 1662 (D’Onofrio, 1969: 317). Inv. Ludovisi, 1665, s/n: «Un quadro grande d’un Lotto, quando le figliole l’imbriagorono, alto palmi 8, e largo 8 in circa cornice dorata mano di... [en la misma estancia que el *quadro grande de Apollo, quando fece convertire in lauro Dafne*]» (ASV, ABL, 328, fol. 176v). En España: *Descripción*, 1681 (Bassegoda, 2002: 233).

⁹⁰ Inv. Ludovisi, 1633, n.º 247 (Garas, 1967: 347). Martinelli, 1662 (D’Onofrio, 1969: 315). Inv. Ludovisi, 1665, s/n: «Un quadro della Conversione di S. Paulo [sic], che casca da cavallo alti p.mi 12 largo 5 in circa con cornice dorata mano di Guido Reno» (ASV, ABL, 328, fol. 165r). En España: *Descripción*, 1687 (Bassegoda, 2002: 233).

⁹¹ Redín Michaus, 2013: 678-681.

del cuadro de vastas dimensiones que hoy se conserva en el Prado y que tuvo por primera ubicación el Salón de los Espejos del Alcázar⁹², hipótesis ya aventurada por Garas y apuntalada en fecha reciente por Caramanna⁹³. Especialmente elocuente se nos presenta la descripción del mismo contenida en el inventario post mortem de Ludovisi, que menciona: «Un quadro grande, che figura la Bottegha di Vulcano con Venere et un Cane, et altri che lavarano con diverse sorti di rami e ferri, alto p.mi 11, e largo 17 in circa, cornice tuta dorata mano del Bassano»⁹⁴. Sus peculiaridades iconográficas (que lo alejan de otras variantes del tema ejecutadas por el artista o su taller) y sus formidables dimensiones (que lo distinguen de otras réplicas menores), abonan sin duda esta propuesta.

Más dificultades ofrece, sin embargo, la identificación del último de los cuadros de este lote, para el que se ha apuntado, siguiendo una vez más a Garas, a una desaparecida *Judit con la cabeza de Holofernes* de Reni; pintura que podría corresponderse con la de idéntico tema inventariada en el Alcázar en 1686 «de mano de Guydo Bolones, que por estar muy maltratada la mando Su Mag.d copiar, y la copia esta manchada Junto con la original, y no esta acauada»⁹⁵. Los problemas derivan de la existencia de un gran número de réplicas y versiones de este popular tema atribuidas o derivadas del Divino boloñés, caso de la que hoy se conserva en la colección Sedlmayer de Ginebra (de supuesta procedencia española) y de la que también hay copia en el Prado de mano de Carreño (sin duda, la misma a que se refiere el inventario

⁹² En España, aparece por primera vez recogido en el inventario de 1686 (no en el de 1666, como en alguna ocasión se ha apuntado): «Dos pinturas yguales de à çinco varas y media de ancho y tres de alto, el uno la Disputa del Niño perdido con los rauiños, original de mano de Paulo Berones = Y el otro la Fragua de Bulcano, original del Bassano» (Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo, 2015: 927, n.º. 95-96).

⁹³ Caramanna, 2004: 175-180. Consideración asimismo sostenida por Redín Michaus.

⁹⁴ ASV, ABL, 328, fol. 167v. Otras referencias: Inv. Ludovisi, 1623, n.º 165 (Wood, 1992: 520). Inv. Ludovisi 1633, n.º 49 (Garas, 1967: 343). Martinelli, 1662 (D'Onofrio, 1967: 317).

⁹⁵ Inv. Alcázar, 1686, n.º. 1581 (Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo, 2015: 984).

real). Hoy sabemos que la pintura ginebrina, autógrafa de Reni, salió de la *quadreria* del cardenal Rospigliosi (como certifica la presencia en el reverso de su *stemma*), y, de ningún modo puede confundirse con la que fue de Ludovisi⁹⁶; además, su presunto pasado español (sería presentada al monarca durante la legacía en Madrid de Rospigliosi) la hace, casi de un modo natural, el original de la pintura de Carreño, siendo probablemente éstas las dos a que se refería el citado inventario del Alcázar. Con todo, tampoco existe evidencia documental –hasta donde conocemos– de que fuera entregada por Rospigliosi a Felipe IV⁹⁷. Y si no fue esta, nada excluiría que fuese la de Ludovisi el original del que partiese Carreño⁹⁸.

Por otro lado, también podría ser el antedicho *Caballero del reloj* de Tiziano; y aunque las objeciones que ya hicimos al respecto, nos hacen pensar en una probable adscripción al lote del obispo de Marsico, tampoco cabe descartar que se halle oculta tras alguno de los muchos asientos de exigua descripción y casi imposible identificación del inventario post mortem de Niccolò (y su temprana presencia en los inventarios españoles –desde 1666– siempre estaría temporalmente validada).

Se ha especulado asimismo con la transferencia de otras pinturas con motivo de este u otros capítulos de las relaciones artísticas entre el príncipe Ludovisi y el rey Felipe IV, si bien, por el momento, no

⁹⁶ Inventariada por vez primera en 1623 (Wood, 1992: 519, n.º 127), permanecía todavía en la Vigna en 1665 (ASV, ABL, 328, fol. 165r).

⁹⁷ Pepper, 1984: 252-253. Su pasado español vendría probado por un estudio inédito de Xavier Flores titulado: «Un chef d'oeuvre perdu et retrouvé, la 'Judith et Holeferne' de Guido Reni», referido por Pepper y otros, y al que no hemos tenido acceso.

⁹⁸ Una hipótesis que, en cualquier caso, no parece tener vigencia. Quiso Garas, ante la distinguida presencia en el Inventario de 1633 de una «una Giuditita con una Testa d'Oloferne nella mano manca alta palmi dodici cornice dorata di mano di Guido Reni», llamar la atención sobre una obra de similares características inventariada en la colección real española en 1686; una obra que sin duda podía tener cabida en las donaciones realizadas por Ludovisi a Felipe IV (Garas, 1967: 339, n.º 1). Pero con ser esta una línea de investigación válida, nada concluía *per se*; y hoy sabemos que existe una réplica o versión, la Sedlmayer, ciertamente más próxima a la *Judic* registrada en el Alcázar.

parecen ir más allá de meras conjeturas, y deberán aguardar, para su justa consideración, evidencias más sólidas o el oportuno refrendo documental.

Sea como fuere, los cuadros legados por Ludovisi y tan prontamente escogidos por Pedro Antonio de Aragón y Giacinto Brandi, debieron ser enviados con idéntica celeridad, vía Nápoles, a España. Apenas dos meses después de la visita de estos a la Vigna, el rey cursaba la cédula que permitía el paso franco de «dos cajas de Pinturas para mi servicio, que ha de recibir en Barç.na el capitán Jacome Antonio Gaçanco, y encaminarlas a esta Corte a manos de Don Luis de oianguren, y assi mando que [...] se dejen pasar libremente las dos cajas referidas, sin reconocerlas, abrirlas ni llegar a ellas [...] En Buen Retiro a 14 de julio de 1665»⁹⁹.

Con la llegada a Madrid de esta postrera remesa concluimos el examen de las donaciones realizadas por el príncipe Ludovisi a Felipe IV. Son muchas las piezas que aún faltan para completar este complejo rompecabezas, si bien habremos de aguardar nuevas revelaciones para dar con su definitiva solución. Confiamos, no obstante, en haber contribuido a clarificar la información y rellenar algunos de los vacíos que todavía subsistían en relación a la figura del munificente príncipe –*il personaggio di maggiore spicco della fazione spagnola a Roma*, como algunos lo han definido– y los suntuosos presentes artísticos que hizo llegar a la corte española *para aumentar su mérito en servicio del rey*.

⁹⁹ ACA, CA, leg. 55, doc. 206. Existe cédula similar despachada en la Cámara de Castilla y publicada por Morán Turina/Rudolf, 1992: 302. Un documento que fue puesto en relación con las pinturas de la colección Serra adquiridas por el conde de Peñaranda para el monarca en 1664: García Cueto, 2009: 305. No obstante, la vecindad temporal con la visita a la Vigna Ludovisi y el hecho de que fueran 18 los cuadros procedentes de la colección Serra –que probablemente exigirían un mayor número de cajas–, nos hace pensar que debieron ser estas las que contenían las pinturas seleccionadas por Aragón y Brandi.

BIBLIOGRAFÍA

ANSELMINI, A. (2000): “Arte, política e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l’investidura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma”. En: Cropper, E. (2000): *The diplomacy of Art. Artistic creation and politics in Seventeenth Century Italy*. Bologna, pp. 101-120.

BARRIONUEVO, J. (1893): *Avisos de Jerónimo Barrionuevo (1654-1658). Tomo III*. Madrid.

BEROQUI, P. (1926): “Tiziano en el Museo del Prado”. En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIV, 2, Madrid, pp. 73-91.

BORSELLINO, E. (2001): “La dispersione della collezione Ludovisi: una nota e nuovi documenti (I-II)”. En: *Lazio Ieri e Oggi*, 37, Roma, pp. 137-141 y 168-171.

BASSEGODA, B. (2002): *El Escorial como museo*. Barcelona.

BASSEGODA, B. (2008): “Velázquez y la Memoria de las pinturas de El Escorial. Propuesta de edición crítica”. En: NAVARRETE, B. (2008): *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*. Sevilla, pp. 166-187.

BOSCHINI, M. (1660): *La Carta del navegar pitoresco*. Venecia.

BOUZA, F. (2009): “De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)”. En: *Boletín del Museo del Prado*, 45, Madrid, pp. 44-71.

BRIGSTOCKE, H. (1993): *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*. Edimburgo.

CARAMANNA, C. (2004): “La fortuna delle opere di Jacopo Bassano nelle raccolte antiche: novità sulle presenze bassanesche nella collezione Ludovisi”. En: *Bolettino del Museo Civico di Bassano*, 25, Bassano, pp. 172-184.

CARAMANNA, C./MENEGATTI, M. (2013): “Il fidecommiso del cardinale Ludovico Ludovisi e la *Madonna del Passeggio* di Raffaello”. En: *Musica e Figura*, 2, Padova, pp. 35-57.

CARRIÓ-INVERNIZZI, D. (2007): *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid.

CIAMPI, I. (1878): *Innocenzo X Pamfili e la sua corte*. Roma.

DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. (2006): “Dos obras de Anton Van Dyck

del Alcázar de Madrid en la Alte Pinakothek de Munich”. En: *Archivo Español de Arte*, 314, Madrid, pp. 187-204.

D'ONOFRIO, C. (1969): *Roma nel Seicento*. Florencia.

ELLIOT, J. H./DE LA PEÑA, J. F. (1981): *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares. Vol. II*. Madrid.

FARINA, V. (2007): “Sulla fortuna napoletana dei *Baccanali* di Tiziano”. En: *Paragone*, 71, Florencia, pp. 11-42.

FERNÁNDEZ BAYTON, G. (1975): *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703. Vol. I*. Madrid.

FRUTOS, L./SALORT, S. (2002): “La colección artística de don Pedro de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672)”. En: *Ricerche sul' 600 napoletano*. Nápoles, pp. 47-110.

GARAS, K. (1967): “The Ludovisi Collection of Pictures in 1633 (I-II)”. En: *The Burlington Magazine*, 109, Londres, pp. 287-290 y 339-348.

GARCÍA CUETO, D. (2005a): “Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada en Roma (1654-1657)”. En: *Archivo Español de Arte*, 311, Madrid, pp. 317-322.

GARCÍA CUETO, D. (2005b): “Noticias de dos regalos para Felipe IV, obras de Gian Lorenzo Bernini”. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, Granada, pp. 383-393.

GARCÍA CUETO, D. (2006): *Seicento boloñés y siglo de oro español: el arte, la época, los protagonistas*. Madrid.

GARCÍA CUETO, D. (2009): “Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII”. En: COLOMER, J. L. (2009): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo de los virreyes en el siglo XVII*. Madrid, pp. 293-321.

GRANBERG, O. (1896): *Drottning Kristinas tafvelgalleri...* Estocolmo.

MARTÍNEZ LEIVA, G./RODRÍGUEZ REBOLLO, A. (2015): *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1966*. Madrid.

MORÁN TURINA, M./RUDOLF, K. (1992): “Nuevos documentos en torno a Velázquez y las colecciones reales”. En: *Archivo Español de Arte*, 259-260, Madrid, pp. 289-302.

PASSERI, G. B. (1772): *Vite de pittori, scultori ed architetti, che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Roma.

PELISSIER, L. (1893): "Un inventaire des collections Ludovisi à Rome". En: *Memories de la Societé des Antiquaires de France*, LIII, París, pp. 173-222.

PEPPER, D. S. (1984): *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*. Oxford.

REDÍN MICHAUS, G. (2013): "Guido Reni's *Conversion of Saul*: a newly attributed painting in Escorial". En: *The Burlington Magazine*, 155, Londres, pp. 677-682.

RICHARD, C. L./GIRAUD, J. J. (1844): *Dizionario Universale delle Scienze Ecclesiastiche. Tomo III*. Nápoles.

RODRÍGUEZ RUIZ, D./FAGIOLO, M. (2014): *Bernini. Roma y la monarquía hispánica*. Madrid.

SALORT, S. (2002): *Velázquez en Italia*. Madrid.

SÁNCHEZ RIVERO, A. (1927): *Viaje de Cosme III por España (1669-1669)*. Madrid y su provincia. Madrid.

SANS i TRAVÉ, J. M. (dir.) (2002): *Dietaris de la Generalitat de Catalunya. Vol. VII. Anys 1656-1674*. Barcelona.

SCHWARTZ, Y. (2012): "Kabbalah and conversion: Caramuel and Ciantes on Kabbalah as a means for the conversion of Jews". En: SABAINO, D./PISSAVINO P. C. (2012): *Un'altra modernità. Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682): enciclopedia e probabilismo*. Pisa, pp. 175-187.

SIMAL LÓPEZ, M. (2011): "Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)". En: *Archivo Español de Arte*, 335, Madrid, pp. 245-260.

WOOD, C. (1992): "The Ludovisi collection of paintings in 1623". En: *The Burlington Magazine*, 134, Londres, pp. 515-523.

ZIMMERMANN, K. (2013): "*Al fin resolve e trata de i Bacanali far quel Ré contento...* The Viceroy Monterrey, the Ludovisi and the Princedom of Piombino". En: BERNSTOFF, M./KUBERSKY-PIREDDA, S. (2013): *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna. 1550-1650*. Milán, pp. 239-251.



Fig. 1. A partir de Giorgione-Tiziano, *Venus dormida*, Madrid, RABASF



Fig. 2. Rafael y Penni, *Madonna del Passaggio*, h. 1516, Edimburgh, NG of Scotland



Fig. 3. *Busto del emperador Otón*. Madrid, Palacio Real



Fig. 4. Tiziano, *Caballero del reloj*, h. 1550, Madrid, Museo del Prado

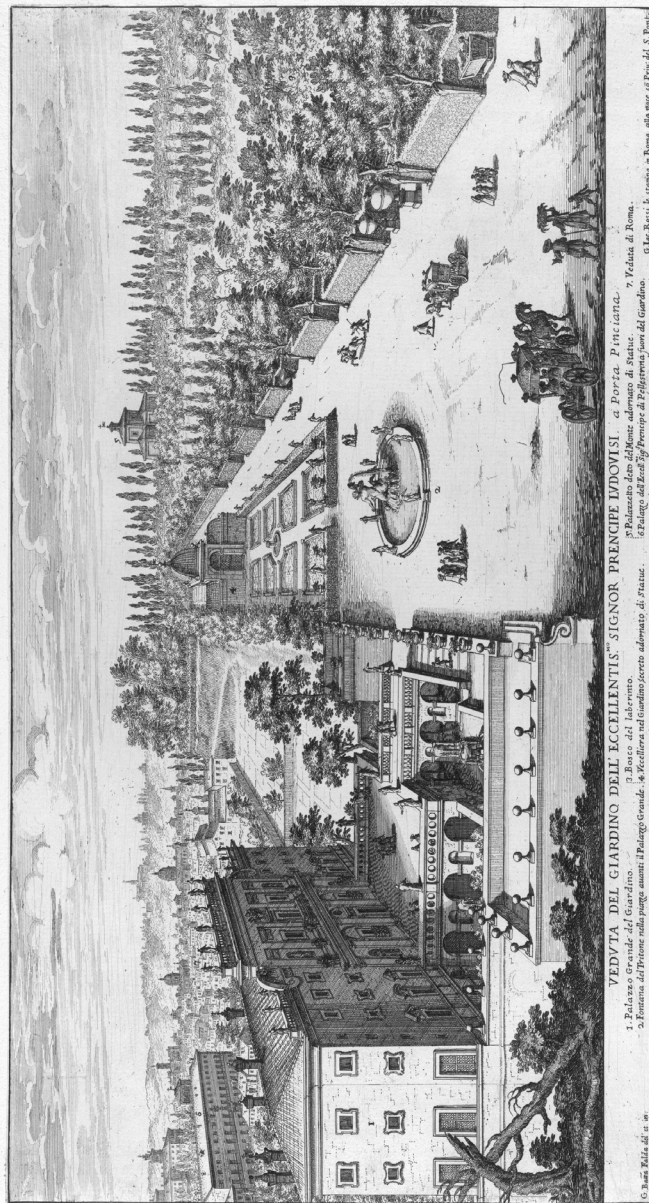


Fig. 5. G. B. Falda, *Veduta del Giardino del Principe del Piombino*, 1683

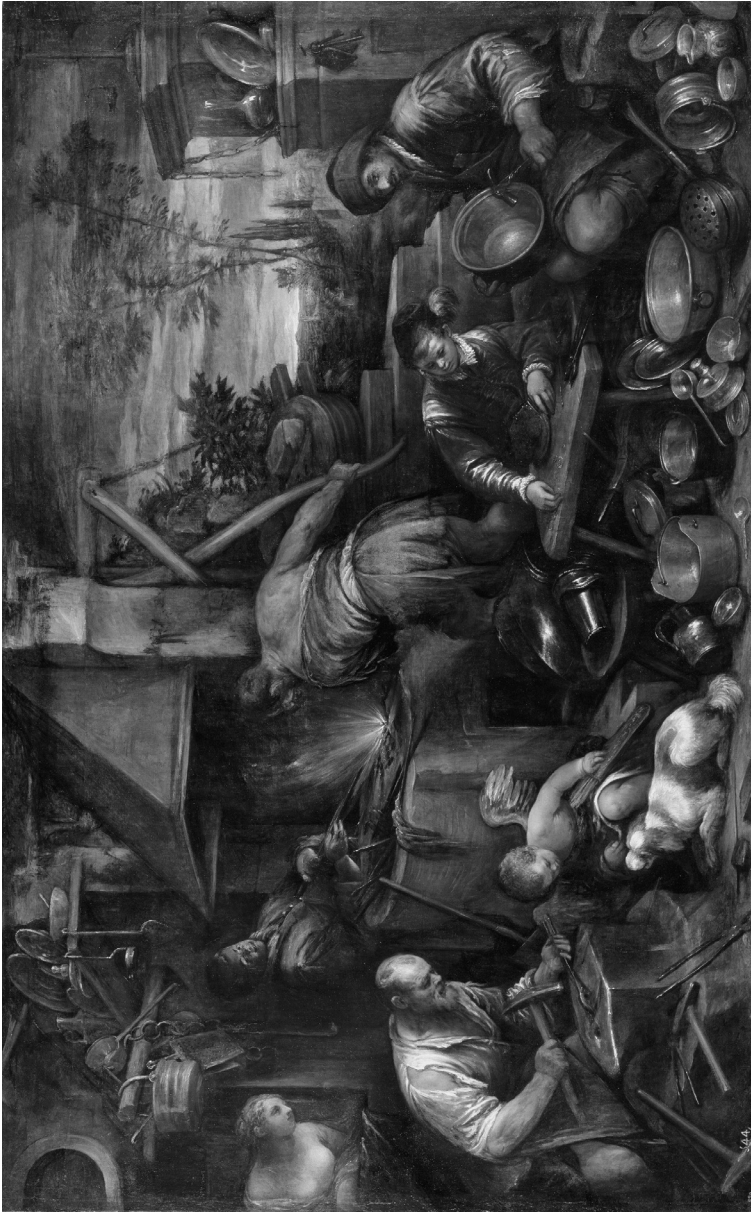


Fig. 6. Jacopo Bassano, *La fragua de Vulcano*, h. 1577, Madrid, Museo del Prado

*Nadie se preocuparía por semejante investigación
si no fuera porque existe realmente un ser llamado Odradek*

FRANK KAFKA



CONCLUSIONES



Nada se nos plantea más complicado que un capítulo general de cierre para esta tesis; un capítulo que arranca en el pasado (obligada recapitulación), se escribe en el presente (exposición de resultados) y ha de mirar al futuro (líneas de investigación abiertas). Y más, por su propia naturaleza, que si bien se inscribe en un marco general anterior (al que el lector solo ha tenido un acceso parcial), reúne cinco artículos diferentes y, en cierta medida, autónomos (y como tales se publicaron o pretenden publicar). Debemos, pues, atender a todas las variables temporales (nada a lo que un historiador no pueda enfrentarse) y observar nuestras consecuciones desde dos prismas o perspectivas distintas: la general (en el marco de la investigación de partida) y la particular (en el de los artículos presentados; conclusiones en sí mismas). Aunque no es nuestro propósito extender en demasía la lectura de esta tesis –aun comprendiendo que debemos proceder a una recapitulación de resultados y al oportuno desglose de las ideas que nos sugiere–, sí es cierto que este capítulo nos abre la oportunidad de reflexionar –y acaso debatir; no siempre es posible hacerlo– sobre alguna cuestión no en exceso considerada o no con la holgura deseada (por la propia índole de los trabajos y las limitaciones impuestas a su paginado). Dado que la lectura de los artículos es reciente e inmediata, procederemos a referir sus logros de un modo sencillo, sucinto, casi telegráfico (empleando fórmulas del tipo: *se verifica, se reafirma, se abunda, se constata*, etc., que antes que sugerir unos términos categóricos, responden a una decidida voluntad de síntesis). Solo en unos pocos casos iremos más allá de lo expresado, recogiendo viejas reflexiones (extraídas de nuestro Trabajo de Investigación Tutelada y revisadas al presente) que ayuden a completar nuestras palabras y posiciones.

Solo nos queda una cosa más por hacer: referir los nombres de aquellos que con sus reflexiones e investigaciones, con su personal manera de comprender la historia y sus creaciones hicieron posible nuestra labor (y cuyos trabajos solo entendemos en términos de epifanía),

aquellos con quienes mantendremos siempre una deuda de gratitud intelectual y espiritual. Ellos son el comienzo de todo: José Deleito y Piñuela, Pierre Francastel, Emilio Orozco Díaz, José Antonio Maravall, Antonio Bonet Correa, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Michael Baxandall, Roy Strong, Peter Burke, Jonathan Brown, Maurizio y Marcello Fagiolo, Silvia Carandini, José María Díez Borque. Y por encima de todos, mi reconocimiento y afecto es para aquel que me dio a conocer sus lecturas, aquel que me enseñó a amar el arte y su estudio, aquel que me acogió y me regaló una parte de su vastísima sabiduría: Pedro Galera Andreu, mi admirado maestro (en los elevados y orgullosos términos en que este título se concebía). Nunca tendré palabras suficientes de agradecimiento. Solo espero que este trabajo y los que en el futuro haya de emprender sean digno índice de sus enseñanzas.

CONCLUSIONES

¶ Se reafirma la necesidad de un acercamiento multidisciplinar al complejo universo barroco.

¶ Se evidencia el valor de la fiesta barroca como plataforma aventajada para la observación y análisis del período.

¶ Se reafirma la necesidad de un acercamiento al hecho festivo desde la órbita rectora e integradora de la historia social del arte. La diversidad de fuentes primarias empleadas para la elaboración de estos trabajos puede dar fe de la *vasta casuística* a considerar en el examen de la fiesta: ya sean literarias (relaciones de eventos, comedias y autos, crónicas de viajes y sucesos, avisos y gacetas, espejos de príncipes, emblemática, escritos políticos, memoriales de arbitristas, etiquetas palatinas, tratados artísticos, perspectívos, escenotécnicos, de ingeniería lúdica y militar, *vidas* de artistas, literatura religiosa o emanada de las instituciones religiosas, diarios y correspondencia privada, diccionarios de época); ya sean gráficas; ya sean archivísticas (eludimos el aburrido desglose de sus componentes). Una riqueza documental a la que hemos de sumar una desprejuiciada y curiosa atención por todo objeto perteneciente a la cultura material de la época (aun con la preeminencia

que para nosotros poseen los artísticos), considerados sin distinción de procedencia, medios, técnicas, soportes y materiales, de toda consideración estética o crematística, e incluso de su propia pervivencia al presente (problema que comporta cualquier tentativa de reconstrucción del pasado; y, en particular, la de quien dirige su mirada, en no pocos casos, hacia lo efímero).

¶ En los sentidos aquí considerados, se propone el análisis del fenómeno festivo desde una doble óptica:

1) Como un espectáculo total, colmado crisol de artes y artesanías, efectista cúspide sensorial, pero sobre todo visiva¹ de las formas celebrativas. Una fiesta que requirió para su *representación* de la colaboración sinérgica de un conjunto heterogéneo de artistas y especialistas técnicos. La convivencia e interacción entre disciplinas movió a una fructífera flexibilización de sus fronteras, impulsando un fenómeno de integración de las diversas artes y técnicas². Un fenómeno que encontró en la *teatralidad* (objeto de nuestro particular examen) su más poderoso aglutinante, y en la excepcional figura del ingeniero-escenógrafo, “el *homo universalis*, el artista versado en todos los conocimientos literarios y técnicos”³, su más perfecto artífice. La creación artística se vio, de este modo, sustancialmente enriquecida⁴. Había nacido *il bel composto*⁵; la

¹ “Los mensajes de la fiesta llegaban al espectador sobre todo a través del sentido de la vista. El valor de lo visual, de las imágenes, primará sobre lo auditivo, con ser esto tan importante pues una fiesta sin música sería algo incomprendible”: Cámara, 1986: 62. Cuestión sin duda controvertida, que reabre el viejo debate sobre la preeminencia de un sentido sobre otro, de la vista sobre el oído, de la imagen sobre la palabra escuchada (o viceversa); pero incluso en el teatro, asimismo definido como espectáculo total, puede percibirse una primacía de lo visual. Muchos son los argumentos que en este sentido pueden esgrimirse; y muchos los recogidos y considerados por el profesor Prieto González, 2000: 173-219, a quien remito.

² Soto Caba, 1993: 130; Fagiolo dell’Arco, 1997: 22 y 23; Chaves Montoya, 2003: 163.

³ Como así definió Hans Tintelnot a este factótum. Citado en: Neumeister, 1989: 145.

⁴ Y las fabulosas máquinas retablísticas del Barroco español pueden dar cumplida cuenta de esta afirmación.

⁵ En este orden, resulta muy ajustado el juicio de Fagiolo dell’Arco a propósito de la obra

fiesta y el teatro, variables de una misma ecuación⁶, serían los nuevos motores del arte (y aunque no los únicos, sí lo más aptos para condensar la mayor parte de sus principios rectores e indagaciones). O en las palabras de Fagiolo dell'Arco: “la festa rappresenta *l'autentico tessuto connettivo del Barocco*, e forse la *vera immagine di quel fenomeno nella sua globalità*”⁷. Lo que nos obliga a considerar el hecho lúdico desde una segunda perspectiva:

2) La fiesta fue un hecho social y cultural absoluto, multiforme y complejo, de profuso aparato y generoso matiz; imagen fiel (positivo) y torcido reflejo (negativo) del acontecer histórico de las naciones, de la cosmovisión de sus gentes; teatro de francas realidades e hiperbólicos artificios, de valores revelados y pasiones encubiertas, de aspiraciones manifiestas y ocultas pretensiones; una fiesta ora ser, ora apariencia.

Al decir de Bonet Correa⁸:

“En toda fiesta se reflejan las pasiones, los temores y las esperanzas de un pueblo, de una colectividad [...] La fiesta era una síntesis de la vida y una imagen del universo. Su duplicidad es evidente. Al orden natural se oponía el orden artificial de lo político. Realidad cotidiana e imaginación li-

del acuñador de esta máxima, Gian Lorenzo Bernini: “Il *maraviglioso composto* o il *bel composto*, di cui parla Bernini, è in definitiva il tentativo della sintesi nel cosmo delle tecniche. La sua architettura, per esempio, non resiste a una indagine strettamente linguistica e specifica, perché è sempre il medio proporzionale (meta-linguistico) tra meccanica teatrale, esperimento nel campo dell'effimero, traslati scultorei, effetti del pittoresco, dilatamento della decorazione. C'è anche l'oscillazione tra l'istantaneità dell'evento e la fissità della storia (politica da una parte, dogma dall'altra) e anche l'oscillazione tra spettacolo e arte (sempre in senso vitale)». Fagiolo dell'Arco, 1997: 119.

⁶ No en vano *teatro* era “en el lenguaje de ese siglo [...] toda plataforma erigida para cualquier celebración, política, litúrgica o incluso penal”: Gallego, 1987: 76. Véase también: Díez Borque, 1986: 18-20.

⁷ La cursiva es nuestra. Nótese la importancia otorgada a este fenómeno por alguien tan versado en el estudio de aquel período: Fagiolo dell'Arco, 1997: 13.

⁸ Bonet Correa, 1986: 43 y 45.

bérrima enfrentadas. El mundo al derecho y el mundo al revés, cara a cara, confrontados. Razón y fantasía a un tiempo entremezcladas o en franco antagonismo. De un lado, el orden más estricto y del otro las impulsiones y voliciones más descabelladas”.

Servida de todos los medios expresivos, la fiesta reunió en un espacio y un tiempo precisos y por razón de un suceso significativo (por su carácter proverbial o extraordinario) al completo espectro de la población, articulada social, cultural y económicamente, plena de contrastes, pero convocada a la celebración jubilosa de unos valores comunes. A la máscara de la armoniosa convivencia, o a la de la transgresión, el libre albedrío y el ademán natural y espontáneo (que nada quedaría a la improvisación, el azar o la sorpresa)⁹, se superpuso un orden sociopolítico rígido e inmovilista, una doctrina inexorable e incontrovertible. La fiesta exponía las esperanzas y aspiraciones de los distintos grupos, pero devolvía el nítido reflejo de un orden y una visión unívoca del universo¹⁰.

¶ Se verifica un positivo desbordamiento de lo teatral hacia ámbitos que no le son privativos, sea el caso de los recintos sagrados o el de la propia corte. Se abunda en la idea de *teatralidad* como hecho global y multiforme, que escapa del específico campo de la representación para percutir en las parcelas más diversas de la cotidianidad, convertido así en un elemento definitorio del período. Se aportan testimonios que avalan la positiva teatralización del templo.

¶ Se abunda en el conocimiento de la perspectiva en tanto que escenografía: en este sentido, conviene recordar que ambos términos fueron, desde antiguo, sinónimos; el Humanismo recuperó esta acepción, que se extendió sin apenas alteraciones durante el Barroco¹¹. Y en tanto que forma simbólica: hasta la revolucionaria irrupción de la perspectiva

⁹ Bonet Correa, 1986: 42.

¹⁰ Bonet Correa, 1986: 43-44; y Martínez Leyva, 2003: 318.

¹¹ González Román, 2008: 15 pp.

angular de los Galli-Bibiena, el teatro adoptó la perspectiva monofocal, construida en función de un punto de vista privilegiado, aquel en el que no por causalidad se disponía el palco del rey. El teatro deviene así en metáfora del orden social (espacio de neta jeraquización social, los asientos se distribuyen orbitalmente en torno a un único y omnímodo Sol, el rey. Será la proximidad a su persona la que marque el privilegio, la merced o la grandeza), en explícito símbolo de la ideología imperante. Y huelga decir que también ocuparía el de fuga, convertido en egregio protagonista del *gran teatro del mundo*, erigido centro único e ideológico de la magna representación del universo barroco. Se abunda asimismo en el conocimiento de los recursos escenotécnicos, especialmente los de tramoya, que se reconocen e identifican en espacios no teatrales; en este sentido, se constata el ascendente medieval de algunos dispositivos de cariz espectacular e indudable efectismo presentes en los recintos sagrados; e incluso la existencia de toda una suerte de artistas especializados en su construcción, embrión de los afamados ingenieros-escenógrafos del Barroco (*machynaires* en la Corona de Aragón; *maîtres des secrets* o *feinteurs* en Francia e *ingegneri* en Italia).

¶ Se constata la importancia primera del ingeniero-escenógrafo en la conformación de la cultura visual del período. Y es aquí que queremos introducir una primera reflexión:

Fue en el Barroco, al amparo de una renovada concepción y consideración de las artes y las ciencias (especialmente las mecánicas)¹² y de un desarrollo hiperbólico y extensivo de la cultura visual (estimulada por un sinnúmero de manifestaciones, no siempre de sencilla valoración y alcance)¹³, que vino a afianzarse una insólita y poliédrica figura, distan-

¹² Elena, 1998: 421-436.

¹³ Desde la extensión de la imprenta y sus productos hasta el general desarrollo de las comunicaciones y el comercio (con una evidente incidencia en la cultura visiva); sin olvidar, claro está, la consolidación del fenómeno urbano (con ilimitadas repercusiones derivadas de una aglomeración humana jerarquizada, siempre suculenta en interacciones y contrastes); el activo desempeño de la religión en el enriquecimiento del *imaginario* colectivo (sirvan de punta de lanza la extraordinaria acogida de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio o la vivificación artística promovida por Trento); la progre-

te de cualquier categorización apriorística: *el ingeniero-escenógrafo*.

Herederó de un ilustre linaje de *artistas totales*, provistos de las más elevada capacitación científico-técnica (entre los que cabe citar a Brunelleschi, Di Giorgio, Leonardo, Serlio, Scamozzi, Vasari o Fontana), su alumbramiento debe juzgarse natural en el émulo ambiente artístico italiano, ligado de manera invariable a los más sofisticados círculos cortesanos y humanistas –principalmente florentinos y romanos–, siendo así que hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVII, y casi con exclusividad, Italia se encargó de suministrar a las principales cortes europeas esta *codiciada y plurifuncional* figura. Artífice asimismo total, pintor, escultor y arquitecto, jardinero y urbanista, decorador y atrezzista, ingeniero mecánico, hidráulico y militar, este fecundo factótum desempeñó, por razón de su continuada participación en una multiplicidad de experiencias visuales (algunas de carácter masivo y honda penetración sensorial, caso de la impactante fiesta barroca; en este sentido, sería un error reducir sus quehaceres y vastísimas capacidades a la sola representación teatral) y de las peculiaridades definitorias de su obra (cimentada en la atrevida anticipación, la flamante novedad, la exuberante fantasía, la facundia inventiva, la espectacularidad, el asombro; pero también en la presteza, la fugacidad o el artificio), un papel protagonista en la conformación de la cultura visual de la Edad Moderna. Unas potencialidades que no escaparon a la consideración de las más importantes cortes, que vieron en estos singulares artistas el perfecto instrumento político, cultural y artístico. Así lo expresaba Juan P. Arregui, al referirse a Cosimo Lotti¹⁴:

siva instrumentalización y sobreexplotación de las artes visuales (conocidos ya sus altos valores retóricos y con una efectiva funcionalidad pedagógica y propagandística); o la dispersión celebrativa del multiforme aparato festivo barroco (de ilimitada riqueza y elocuencia).

¹⁴ Arregui, 2002: 40-41; en similares términos se refiere Sebastian Neumeister: “Cuando Felipe IV en 1626 logra traer a Madrid a Cosimo Lotti, escenógrafo florentino y discípulo del famoso Bernardo Buontalenti, alcanza más, para la ostentación de su poder, que si hubiera ganado una batalla. La adquisición [...] es un éxito diplomático de primer orden, y con consecuencias [artísticas] muy provechosas [a continuación refiere algunos de estos logros]”: Neumeister, 1989: 146,

“Cuando Felipe IV reclama en 1626 a Cosimo Lotti [...] comienza a cobrar verdadera importancia la grandiosidad de las manifestaciones teatrales cortesanas como instrumento de autorrepresentación demostrativa en los términos que lo estaba haciendo en otras cortes europeas. Y ello no solo por la facultad de persuasión, de captación y suspensión del ánimo a través de la fastuosidad exhibitoria [...], instrumento perfectamente conocido por su utilidad política, sino también por su compromiso con un sistema de realización *de vanguardia* (evidencia manifiesta del desarrollo de medios y de progreso técnico) que se estaba imponiendo por toda Europa casi como un imperativo cultural. Las fiestas florentinas de los siglos XVI y XVII [...] eran ejemplares para las demás cortes, por lo que la contratación de escenógrafos italianos [...] fue una costumbre largamente extendida. Las representaciones cortesanas se servirán de la escenografía y la tramoya como eficaces recursos doctrinarios para la transmisión de contenidos, arbitrando preceptos ideológicos definidos y determinados logros estéticos que convertirán la dimensión escénica de las representaciones en una herramienta más de la razón de estado”.

Y si semejantes cartas de naturaleza parecen suficientes para suscitar su positiva recepción por la moderna historiografía, el carácter esencialmente efímero de su obra¹⁵, la ligereza y artificiosidad de sus creaciones, su vinculación a campos prejuizados menores o tangenciales (junto con la pervivencia de ciertos criterios clasicistas de valoración estética) o su resbaladiza articulación en el engranaje pedagógico-académico han hecho de esta figura y su labor una entidad sorprendentemente poco conocida y valorada para la historia del arte (no así para la del teatro); tanto más denigrante si consideramos que a la sazón gozaron de la más elevada popularidad y obtuvieron el mayor de los reconocimientos (y que en el caso de los escenógrafos florentinos instalados en la corte, Cosimo Lotti y Baccio del Bianco, *excede con mucho* el de los propios au-

¹⁵ La escasez de fuentes gráficas puede ser eficazmente vencida por la vastísima documentación literaria disponible, en ocasiones, muy superior a la conservada para muchas de nuestras obras permanentes.

tores de las comedias a los que *hicieron servicio*; entre otros, el inmortal Calderón de la Barca)¹⁶. Los nombres de Bernardo Buontalenti, Giulio y Alfonso Parigi, Giacomo Torelli, Carlo Vigarani, Niccolò Sabbatini, Giovanni y Ludovico Burnacini, Agostino Locci; y en España, Giulio Cesare Fontana, Cosimo Lotti, Baccio del Bianco, Antonio Antonozzi o Dionisio Mantuano, resultan todavía poco conocidos, cuando no absolutamente ignorados. El análisis de sus heteróclitas realizaciones (sin duda complejo y multidisciplinar) aún precisa –pese a los esfuerzos de unos pocos y reputados estudiosos¹⁷– de una deseable consideración conjunta (hasta ahora, las investigaciones han quedado centradas en figuras y trabajos específicos), amén de su plena articulación –y en orden a su importancia– en el discurso histórico-artístico.

Puede argüirse que, tras la necesaria criba, han trascendido los nombres de sus más distinguidos intérpretes: Bernini, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi, la familia Galli-Bibiena, Filippo Juvara; y escapando a las fronteras de la península itálica, Íñigo Jones, Joseph Furtenbach, o los españoles Rizzi, Herrera el Mozo, Ardemans o Palomino. Pero esta aseveración no es del todo cierta y ha de ser matizada. Efectivamente han trascendido sus nombres y la historiografía ha reconocido en ocasiones –no siempre– el alto valor escenográfico de sus obras. Sin embargo, en ninguno de los casos, su resonancia ha sido debida a la participación en empresas efímeras o estrictamente escenográficas, sino que ha quedado (y podemos añadir, plenamente) justificada por la magnitud y calidad de sus obras permanentes (pintura, escultura y arquitectura) o por la concurrencia paralela de una actividad teórico-especulativa, ignorándose –consciente o inconscientemente– su participación en aquellas mentadas labores.

El problema aquí no estriba tanto en la calidad y belleza de las obras (sujetas a consideraciones de difícil objetivación o a la tiranía de un gusto cambiante), cuanto a su positiva repercusión, a su activa participación en la configuración de una concreta cultura visual (la ma-

¹⁶ Neumeister, 1989: 146-147; Prieto González, 2002: 214.

¹⁷ Muy especialmente: Rodríguez G. de Ceballos, 1989: 33-60.

yor parte de las pinturas y esculturas de la gran Historia del Arte sólo fueron accesibles a reducidos grupos de poder, cabiendo, por tanto, preguntarse por su efectiva aportación al devenir artístico). Tampoco debe gravitar en torno a pueriles cuestiones de preeminencia (el *quién influye a quién*). Las interacciones entre disciplinas artísticas, entre manifestaciones visuales son múltiples (y así lo indica toda lógica)¹⁸ y las fronteras de la creación, permeables (en consonancia con la riqueza que presupone cualquier acto creativo). En este orden, parece absurdo pensar en la autonomía visual de una disciplina respecto de sus propios productos (lo que por otro lado podría sugerir pobreza) y evidente suponer aportes de muy diversa extracción; una permeabilidad que se juzga tanto más evidente cuanto se profundiza en la biografía de los principales responsables de los aparatos escénicos barrocos, los *ingenieros-escenógrafos*, con capacidades y desempeños múltiples.

En una cultura visual próspera —y la del Barroco lo fue—, el artista (en un sentido no restrictivo) emplea multitud de imágenes para la proyección mental de una figura, una acción o un escenario; imágenes que personaliza y deforma, que combina y referencia, que privilegia o excluye, que modela a voluntad; precedentes visuales a los que finalmente sobrepone su propio acto creativo (es un error pensar, pese a cualquier romántica sugestión, que este acto es absolutamente espontáneo e irreferenciado). Y es aquí que cabe insertar el trabajo del ingeniero-escenógrafo, de este *híbrido* profesional de las imágenes (*ministro de la imagen*, como acertadamente lo bautizó Fagiolo dell'Arco)¹⁹, de este voraz productor de improntas, de este *clarividente* compositor visual, vigilante de toda innovación, asistido de los más dispares artificios,

¹⁸ Sirva este ejemplo extraído de un interesante artículo de Luis Quirante: es posible encontrar imágenes tempranas de la Coronación de la Virgen siguiendo esquemas similares no solo en miniaturas, pinturas y esculturas, sino también en representaciones de los misterios y en el aparato de entrada de los monarcas a la ciudad. Como indica este profesor, “las obras [y añadimos aquí: cualquiera que sea su medio expresivo] se componen sumando elementos procedentes de las disciplinas artísticas más dispares y de los ámbitos culturales más diversos”: Quirante Santacruz, 1995: 16.

¹⁹ Fagiolo dell'Arco, 1997: 21-22.

liberado de muchos de los condicionamientos formales y materiales impuestos a la obra permanente.

Así considerada, la contribución de estos ingenieros-escenógrafos a las artes del período no debe cifrarse exclusivamente en unas pocas y frívolas escenografías para cortesanos disolutos, o en el mejor de los casos, al estudio y desarrollo de la perspectiva; antes al contrario, su labor *percute* (y el solo efecto de *impactar*, de buscar la conmoción y el asombro es índice de su calado y extensión) en parcelas principales de las realizaciones del período: desde una renovada consideración del espacio (desbordado por acción y efecto del ilusionismo o la interacción de esferas de ficción y realidad)²⁰ y el movimiento (vertiginosas mutaciones, tramoyas y autómatas; en el caso de estas singularísimas figuras, la recreación de las *cualidades de lo vivo*²¹ puede asimismo interpretarse en clave de un ambicionado naturalismo), hasta el tratamiento de la luz, del color o incluso de los espacios aéreos (la iluminación focalizada o tamizada por filtros de color, la explosión lumínica de los fuegos de artificio, la sobreexplotación de pescantes nebulares o los plomizos y rutilantes efectos de *glorias y olimpos*), sin olvidar la exuberancia exornativa del *atrezzo* (que llega incluso a anticipar el preciosismo rococó), la riqueza y versatilidad vestimentaria (el exotismo de los hatos de las compañías, los caprichosos diseños de los figurines, la contribución a la fijación de modelos iconográficos) o la decidida incorporación de la naturaleza a los espacios de representación.

No nos parecen pocas sus consecuciones, ni escasa su trascendencia en el devenir artístico; quizá estas palabras animen a un apropiado tratamiento o consideración.

¶ Se advierte una fructífera simbiosis entre la moderna práctica artística y los principios emanados de Trento (sobre el principal sustento del valor pedagógico atribuido a las imágenes y mediante el reforzamiento del culto a la Eucaristía). Se verifica una positiva instru-

²⁰ Especialmente elocuente resulta en este aspecto la lectura de Orozco Díaz, 1969.

²¹ Cornejo Vega, 1996: 243.

mentalización de las artes en un doble sentido: como vehículo para el adoctrinamiento y como vehículo para la propaganda (del que la fabulosa maquinaria jesuítica es claro índice).

En cualquier caso, conviene recordar que la conciencia del valor instrumental de las artes no era una novedad. La había conocido el Mundo Antiguo, que supo expresar con extraordinaria pujanza su virtualidad (piénsese en el ingente aparato empleado para la glorificación de los emperadores, del que habrían de arrogarse, y con intensidad redoblada, los monarcas absolutos); y la había de retomar la Iglesia, que desde temprano supo advertir la potencialidad de su explotación dirigida, otorgando a los productos artísticos una función ora pedagógica²², ora revestida de complejos fundamentos teológico-estéticos (que en la formulación de Sugerio justificaba las más suntuosas empresas). Y si en origen, este rendimiento sirvió a una bienintencionada (o al menos en apariencia) función didáctica o salvífica, ya en los albores de la Edad Moderna había adquirido un sesgo netamente ideológico y manipulador. Sirva de elocuente botón de muestra la siguiente referencia, extraída de la biografía de Nicolás V (1447-1455), y que avanza, como bien observó Manfredo Tafuri, el que será programa (no sólo urbanístico) de los sucesivos pontífices romanos²³:

“La grandísima autoridad suma de la Iglesia Romana puede ser comprendida solo por quienes hayan conocido sus orígenes y su desarrollo a través del estudio de las letras. Pero la *masa de la población ignora las cosas literarias y carece de cultura*; y si bien oye con frecuencia afirmar a los doctores eruditos cuán grande es la Autoridad de la Iglesia y a esta afirmación presta fe, reputándola verdadera e indiscutible, necesita, sin embargo, ser

²² Ya hacia el año 600, Gregorio Magno, en una conocida epístola, afirma que las imágenes están principalmente dirigidas a las gentes sencillas, para que “lean al menos con la vista en las paredes lo que no pueden leer en los códices”. Los eruditos carolingios recogerán asimismo esta idea. Y en este sentido se manifestará el Sínodo de Arrás (1025): “Los incultos contemplan a través de los trazos de la pintura lo que no pueden ver a través de la escritura”: Tatarikiewicz, 1989: 102-103 y 111.

²³ Tafuri, 1995: 48. Citado en: Álvarez Santaló 1996: 14-15. La cursiva es nuestra.

perfeccionada por espectáculos grandiosos pues de otro modo, apoyada como está su convicción sobre débiles e inestables bases, con el paso del tiempo acabaría por reducirse a la nada. Sin embargo, *con la grandiosidad de los edificios, de los monumentos* [...] se podría reforzar y confirmar la convicción popular [...] este es el *único modo de mantener y acrecentar la convicción para que* [...] *pueda perpetuarse con admirable devoción*".

Tafari desgrana perspicazmente la intencionalidad de esta nueva política²⁴:

“el tema principal es *sorprender para someter*; al monumento se le asigna la función de *perpetuar*, pero legitimando un *imperium* teocrático. La grandiosidad está destinada a desempeñar algo más que una labor didáctica [...] *la imagen es invocada como sustituto emotivo del análisis racional*. Un puente entre voluntad política y formas artísticas universales e imperiales aparece implícitamente levantado”.

Y sobre el principal sustento del valor pedagógico atribuido a las imágenes, Trento refrendó este *principio rector y motor* que canjeó espectacularidad y esplendor por didáctica y compromiso y que aparejó un sistema de imposición inexorable del ordo católico²⁵.

¶ Retornando a nuestras conclusiones, pero sin escapar a los efectos de las declaraciones tridentinas, se constata un prodigioso auge de funciones y dispositivos para la exhibición extraordinaria, festiva del cuerpo sacramentado de Cristo (campo abonado para la irrupción de fórmulas y recursos de corte escenográfico): entre otras, las teatrales celebraciones del Triduo Pascual, los fastuosos monumentos del Jueves Santo, el aparatoso estallido de la festividad del Corpus Christi o los espectaculares montajes prevenidos para la devoción de las Cuarenta Horas. En cuanto a esta, se documenta su temprana introducción (ade-

²⁴ Tafari, 1995: 48.

²⁵ Álvarez Santaló 1996: 15.

lantada en más de 50 años a la datación tradicionalmente consignada por la historiografía) y aparatosa consolidación (especialmente en Andalucía y entreverada en la lúdica populista promovida por la defensa del dogma inmaculadista) en nuestro país. Se verifica, una vez más, la intervención de los ingenieros-escenógrafos de corte en la renovación (adaptación a los más modernos usos) del aparato alistado para las celebraciones. Se constata la dificultad para proceder a una positiva identificación del aparato empleado en la festividad a partir del material gráfico sobrevivido y relacionado.

¶ Se examinan los vínculos del ceremonial con el universo celebrativo barroco. Se bosqueja el espectacular marco escenográfico prevenido para la recepción y audiencia de un conjunto determinado de embajadas (ocasión excepcional para la exhibición y propaganda de la monarquía, para la transmisión de un mensaje unívoco de excelencia y poder). Se propone un recorrido ceremonial por las estancias de representación del Alcázar de Madrid. Se constata una flexibilidad y capacidad de adaptación ajenas al tópico carácter inmovilista atribuido al ceremonial hispano-borgoñón. Se constata la inadecuación del viejo palacio (con su laberíntica crujía oeste, sus espacios oscuros e insuficientes y el confuso suceder de estancias públicas y privadas) a las más depuradas concepciones de la representación observadas en otras cortes europeas (y en este sentido se dirigieron muchas de las reformas efectuadas durante el siglo XVII y, sobre todo, las habidas tras el advenimiento borbónico, que dotaron de mayor coherencia y virtualidad escenográfica a aquellos espacios y trataron de poner fin a la indigna invisibilidad que las etiquetas palatinas imponían al monarca, perdido por entre la maraña de cortesanos que tenían acceso a su real persona).

¶ Se profundiza en un episodio artístico de primer nivel: la llegada a España del *Crucificado* realizado por Bernini para el Panteón de Reyes de El Escorial. Se reafirma su ejecución “per il nostro Filippo IV, ad istanza del signor Ambasciatore”, particulares cuestionados por la historiografía hasta la publicación por el profesor García Cueto de las cuentas de la embajada del duque de Terranova. Se incide en el papel desempeñado por la nobleza española en las empresas e iniciativas artís-

ticas del rey. Se resuelve la animada controversia que existía en relación a un segundo crucifijo, de hechura *similar* al realizado para Felipe IV, que el Caballero habría guardado para sí: una pieza ejecutada no en bronce, sino en *cartapesta* (cartón-piedra), y posteriormente policromada (una *rara avis* en la producción del napolitano). Se traza parte de la historia de este segundo Crucificado, que tuvo por último destino conocido una ilustre familia siciliana afecta a la monarquía. Se penetra por entre las fases del proceso escultórico. Se constata la dificultad para determinar la cronología, concretar la naturaleza o asignar una autoría –precisar el valor real de un trabajo en buena parte ejecutado por los miembros de una bodega– de las formas vinculadas o derivativas de un noble ejemplar. Se revalorizan las obras realizadas en este *envilecido* material (que constituye una parte importante de la producción de los más reputados talleres italianos e implica a personalidades tan eminentes como Ghiberti, Donatello, Della Robbia, Agostino di Duccio, Desiderio da Settignano, los Rossellino, Benedetto da Maiano, Bartolomeo Bellano, Giovan Francesco Rustici, Jacopo Sansovino, Alessandro Vittoria, Francesco Segala, Pietro y Ferdinando Tacca, Alessandro Algardi o Bernini).

¶ Se examina uno de los más fabulosos capítulos del coleccionismo en la corte española: las donaciones artísticas realizadas por Niccolò Ludovisi al rey Felipe IV (que atañen a obras de Rafael, Correggio, Tiziano, Bassano, Veronese, Reni, Guercino o Bernini). Se documenta un nuevo envío de pinturas por cuenta del príncipe del Piombino. Se reordenan los contenidos de las diferentes remesas artísticas entregadas por este. Se rellenan ciertas lagunas y se resuelven algunas incógnitas. Se abunda en la práctica del presente diplomático de contenido artístico (que jalona todas las etapas del curso de honor de Ludovisi al servicio de la monarquía). Se constata el breve paso por España de una *Madonna* de Rafael y Penni; paso no consignado por la historiografía española. Se traza la historia inmediata de un fabuloso regalo que Ludovisi planeaba hacer llegar al rey: su retrato ecuestre por mano de Bernini. Se incide en el papel desempeñado por el duque de Terranova en las empresas e iniciativas artísticas del rey. Se relata el *cuasinovelesco*

episodio de la llegada a España de los bufetes de pórvido del Salón de los Espejos del Alcázar (principal espacio áulico de representación y del que colgaban las más celebradas pinturas de las colecciones reales) y los doce bustos de emperadores, también de pórvido, que probablemente adornarían la Galería del Mediodía del palacio madrileño.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C. (1996): “La fiesta religiosa barroca y la ciudad mental”. En: AA.VV. (1996): *Actas de las I Jornadas de Religiosidad Popular*. Almería, pp. 14-15.

ARREGUI, J. P. (2002): “Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII”. En: *Castilla. Estudios de Literatura*, 27, Valladolid, pp. 31-62.

CÁMARA, A. (1986): “El poder de la imagen y la imagen del poder. La Fiesta en Madrid en el Renacimiento”. En: AA.VV (1986): *Madrid en el Renacimiento*. Madrid, pp. 61-93.

CHAVES MONTOYA, M. T. (2003): “*Las rimas, el color y el canto engañarán las almas con deleitoso encanto*. Baccio del Bianco, Giulio Rospigliosi y las fortunas del ‘parlar cantando’ en el teatro calderoniano”. En: *Criticón*, 87-88-89, Toulouse, pp. 161-174.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1986): “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”. En: DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.) (1986): *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona, pp. 11-40.

ELENA, A. (1998): “Magos e ingenieros en el Renacimiento: una reevaluación”. En: *Arbor*, 628, CLIX, Madrid, pp. 421-436.

FAGIOLO DELL’ARCO, M. (1997): *La festa barocca*. Roma.

GALLEGO, J. (1987): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid.

GONZALEZ ROMAN, C. (2008): “*Lo fingido [parece] verdadero*: significado y uso del termino *perspectiva* en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro”. En: DE LA PENA, C. *et alii* (eds.) (2008): *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 15 pp.

MARTÍNEZ LEYVA, G. (2003): “Fiestas cortesanas en Versalles y en Madrid”. En: AA.VV.: *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid, pp. 318-331.

NEUMEISTER, S. (1989): “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo”. En: AA.VV. (1989): *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, pp. 141-160.

OROZCO, E. (1969): *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*. Barcelona.

PRIETO GONZÁLEZ, J. M. (2000): "Las artes Plásticas al servicio de la dramaturgia calderoniana. Posibilidades de inversión de los términos anteriores". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 13, Madrid, pp. 173-219.

QUIRANTE SANTACRUZ, L. (1995): "De *Les Torres del Serrans* a la *Seu* y viceversa: relaciones entre teatro religioso y entrada reales en la Valencia del siglo XV". En: AA.VV. (1995): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, pp. 9-24.

RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, A. (1989): "Escenografía y tramoya en el Madrid del siglo XVII". En: AA.VV. (1989): *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, pp. 33-60.

SOTO CABA, V. (1993): "Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco (Notas sobre el reflejo de Oriente en los escenarios festivos del Siglo de Oro)". En: AA.VV. (1993): *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, pp. 129-142.

TAFURI, M. (1995): *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades y arquitectos*. Madrid.

TATARKIEWICZ, W. (1989): *Historia de la Estética. Vol. II*. Madrid.

