

# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vol. 34, 2022. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte



# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vol. 34, 2022. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

Datos catalográficos recomendados por el Servicio de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid:

**Anuario** del Departamento de Historia y Teoría del Arte.-Vol.1 (1989)-. -Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1989 .-vol. ; 28 cm. Anual

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562 = Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

1. Arte -Teoría -Publicaciones periódicas. 2. Arte -Historia Publicaciones periódicas. I. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

El Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte es una revista científica de periodicidad anual, fundada en 1989 y editada por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Está dedicada a la difusión de la investigación historiográfica sobre la Historia del Arte y, en particular, sobre el arte español y el arte relacionado con España.

**Bases de datos:**

El Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte está sistemáticamente recogido en las bases de datos y directorios FRANCIS, ERIH PLUS, Dialnet, Dulcinea, Index Islamicus, ÍndICES, Latindex 2.0, PIO, Recolecta, Regesta Imperii y otros.

**Dirección:**

Valeria Camporesi (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Jorge Tomás García (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

**Editores:**

Jesús Carrillo Castillo, Francisco de Asís García García, Noemí de Haro García y Margarita Ana Vázquez Manassero (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

**Comité de redacción:**

Elixabete Ansa Goicoechea (Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile); María Berbara (Universidade do Estado do Rio de Janeiro); María Cruz de Carlos Varona (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Juan Luis González García (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Rafael Jackson Martín (Universidad de Puerto Rico - Recinto de Río Piedras); Alberto López-Cuenca (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla); Fernando Marías Franco (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); José Alberto Moráis Morán (Instituto de Estudios Medievales, Universidad de León); Rosa María Rodríguez Porto (Universidade de Santiago de Compostela).

**Comité científico:**

Claire Bishop (The City University of New York); Craig Clunas (University of Chicago); Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México); Jerrilynn Dodds (Sarah Lawrence College); Véronique Gérard-Powell (Université Paris-Sorbonne); Andrea Giunta (The University of Texas); Keith Moxey (Columbia University); Mark Nash (Royal College of Art); Felipe Pereda Espeso (Harvard University); Nigel Spivey (University of Cambridge).

**Redacción:**

Departamento de Historia y Teoría del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma de Madrid  
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1  
28049 Madrid (España)  
Tel.: +0034 914974611  
e-mail: [anuariodehistoriadelarte@gmail.com](mailto:anuariodehistoriadelarte@gmail.com)

**Intercambios:**

Biblioteca de Humanidades. Hemeroteca  
C/ Freud, 3  
28049 Madrid (España)  
e-mail: [revistas.biblioteca.humanidades@uam.es](mailto:revistas.biblioteca.humanidades@uam.es)

**Edición:**

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

**ISSN:** 1130-5517

**eISSN:** 2530-3562

Depósito Legal: M-30.918-1989

**Impresión:**

Solana e hijos Artes Gráficas, S. A. U.  
C/ San Alfonso, 26 - La Fortuna (Leganés), 28917 Madrid (España)

# SUMARIO

## PRESENTACIÓN

## FIESTA, ORDEN Y DISIDENCIA

- 9 **CARMEN ABAD ZARDOYA**  
“Donde todos los sentidos hallan su objeto”. Materialidad, puesta en escena y comunicación política en los convites al almirante de Inglaterra (Valladolid, 1605) / “*Donde todos los sentidos hallan su objeto*”. *Materiality, staging and political communication at the banquets for the admiral of England (Valladolid, 1605)*
- 31 **CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN**  
*Los sentidos en dilatado gozo*. Un análisis holístico en torno a una singular fiesta celebrada en Málaga (1635-1636) / *Los sentidos en dilatado gozo. A holistic analysis around a unique festival held in Malaga (1635-1636)*
- 49 **MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ Y JUAN ESCORIAL ESGUEVA**  
Burgos, escenario de un nuevo tiempo. Las fiestas por la boda de Carlos II y María Luisa de Orleans (1679) / *Burgos, scene of a new time. The festivities for the wedding of Charles II and Marie Louise d’Orleans (1679)*
- 71 **MARCOS NARRO ASENSIO**  
Fiestas para el “Rey romántico”: un análisis de las celebraciones urbanas con motivo del enlace de Alfonso XII con María de las Mercedes / *Festivities for the “romantic King”: an analysis of the urban celebrations on the occasion of the marriage of Alfonso XII and María de las Mercedes*
- 99 **CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO**  
Cuando la ciudad es el escenario. El Paseo del Prado, un enclave de celebración permanente en Madrid / *When the city is the stage. The Paseo del Prado, an enclave of permanent celebration in Madrid*

## ESTUDIOS

- 117 **ISABEL RÁBANO, JUAN PIMENTEL**  
Teresa Madasú (1848-1917): geología, género y dibujo / *Teresa Madasú (1848-1917): geology, gender and drawing*
- 135 **DIEGO ZORITA ARROYO**  
Poética de la firmeza en la obra verbal de Isidoro Valcárcel Medina / *A poetics of firmness in Isidoro Valcárcel Medina’s verbal work*

## RECENSIONES

- 151 FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura. *Philip II of Spain and the Architecture of Empire*. University Park, PA: Penn State University Press, 2021 (Sabina de Cavi)

## CRÍTICA DE EXPOSICIONES

157 *Tota Italia. Alle origini di una nazione*, Scuderie del Quirinale, Roma, 14 de mayo - 25 de julio de 2021 (Pelayo Huerta Segovia)

## SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

163 Memoria del curso 2021-2022

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de responsabilidad exclusiva de sus autores. El Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM) no se hace responsable de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. Los originales del Anuario, publicados en papel y en versión electrónica son propiedad del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible for the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the Anuario are the property of the Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), and this source must be cited for its partial or full reproduction.

# Presentación

La elección para este número del tema *Fiesta, orden y disidencia*, vino sin duda dictada por la necesidad de recuperar los imaginarios de la expresión más vital y relacional del ser humano, la fiesta, tras los largos meses de enclaustramiento y distanciamiento social provocados por la pandemia.

Como apuntábamos en la convocatoria, en la fiesta el arte adquiere su dimensión más social y colectiva, contribuyendo a interrumpir la normalidad mediante el estímulo de los sentidos, la reinterpretación coreográfica de las relaciones sociales, la transformación del espacio y la producción de ilusiones. Por ello, ha sido uno de los modos preferidos por el poder para hacerse manifiesto, modularse políticamente y reclamar adhesiones, aunque por su ambigua naturaleza espontánea y popular también ha dado cabida a la disidencia y a la contestación del orden establecido.

Como comprobamos en los textos que componen el monográfico, en la fiesta el arte abandona sus fronteras disciplinarias para desplegarse como un todo, generando un acontecimiento y una puesta en escena a los que, sin embargo, solamente tenemos acceso mediante crónicas y descripciones escritas. Los dos primeros artículos que abren este número dan cuenta del desarrollo contemporáneo de metodologías de análisis que permiten reconstruir aquello que, por su naturaleza, es efímero y vinculado a los sentidos y a la subjetividad de la experiencia, como es el caso del “convite” ofrecido por el Condestable de Castilla y el Duque de Lerma al Conde de Nottingham en Valladolid, según el estudio de Carmen Abad Zardoya. La misma dimensión “holística” y plurisensorial de la fiesta viene también abordada por Carmen González Román respecto a la “singular” celebración habida en Málaga en desagravio por una afrenta a la eucaristía perpetrada durante la Guerra de los Treinta Años. En este caso se pone el foco sobre la naturaleza afectiva de la fiesta y sobre la generación de vínculos emocionales colectivos, aspectos centrales de la misma que, sin embargo, son difícilmente asibles historiográficamente. También se pone en evidencia el que, a pesar de o tal vez debido al carácter efímero de la fiesta, se detonan dispositivos de representación destinados a perdurar en la memoria de la ciudad.

Los dos siguientes estudios del monográfico tienen, precisamente, como protagonista a la ciudad, escenario por excelencia de la fiesta. El primero de ellos, firmado por María José Zaparain Yáñez y Juan Escorial Esgueva, sigue llevándonos a los rituales por los que el poder se manifiesta en la temprana Edad Moderna. En este caso se trata de la monarquía misma, con ocasión de los esponsales de Carlos II y María Luisa de Orleans en la ciudad de Burgos. Por medio de las celebraciones, la ciudad, objeto de un prolongado declive, pretende transfigurarse con el fin de vincularse al nuevo periodo de prosperidad que augura la llegada de la nueva reina. Dos siglos después, en la España de la restauración, nos encontramos ante una variación del mismo tema con motivo de la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes. El escenario que analiza Marcos Narro Asensio, en este caso, es la capital del reino, Madrid, y el reto que aborda el programa de festejos es el de sustituir la rancia prosopopeya del Antiguo régimen por un lenguaje más cercano a una población que se proyecta inevitablemente hacia la modernidad.

El texto que cierra el monográfico, de Concepción Lopezosa Aparicio, abunda en la dimensión urbana de la fiesta, o más bien, la dimensión festiva de un espacio urbano como es el Paseo del Prado. Desde una perspectiva transhistórica, que va desde el siglo XVI hasta el presente, la autora pone en evidencia el modo en que la fiesta, el ocio y la celebración son factores clave en la configuración de la ciudad, dando forma, continuidad y permanencia a lo que está vinculado por definición a lo performático y al acontecimiento.

Los dos artículos que conforman la sección de estudios están dedicados a la obra de dos personajes singulares, aunque por razones y en circunstancias muy distintas. Por un lado, Isabel Rábano y Juan Pimentel abordan, desde una perspectiva multidisciplinar, la trayectoria de Teresa Madasú, pionera en la ilustración científica, desde la arqueología a la paleontología, en la España de finales del siglo XIX. Su singularidad se agudiza al proyectar su figura femenina en un contexto altamente masculinizado. Diego Zorita, por su parte, nos acerca a otro personaje, no menos singular, del paisaje cultural español contemporáneo, en este caso. El

artista Isidoro Valcárcel Medina aparece en el texto de Zorita como un verso suelto dotado de personalidad propia dentro de las prácticas experimentales del arte español de comienzos de la década de los 70, una independencia que va a conservar hasta el día de hoy, cincuenta años después.

Como en entregas anteriores, este número presta atención a una reciente publicación de indudable interés, *Philip II of Spain and the Architecture of Empire* de Laura Fernández-González, recensionada por Sabina de Cavi d’Inzillo Carranza. También acoge la aproximación crítica que ofrece Pelayo Huerta Segovia a la exposición celebrada en Roma *Tota Italia. Alle origini di una nazione*.

Este volumen se cierra con la descripción de las actividades organizadas durante el curso 2021-2022 por la comunidad de investigadores en formación del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Se trata del seminario *En Construcción* centrado en los aspectos metodológicos de la investigación doctoral. También se da cuenta de las dos sesiones de encuentros habidos con investigadores e investigadoras que realizan sus estancias de doctorado en el departamento.

El equipo editor

***FIESTA, ORDEN Y DISIDENCIA***



# “Donde todos los sentidos hallan su objeto”. Materialidad, puesta en escena y comunicación política en los convites al almirante de Inglaterra (Valladolid, 1605)\*

## “Donde todos los sentidos hallan su objeto”. Materiality, staging and political communication at the banquets for the admiral of England (Valladolid, 1605)

Carmen Abad Zardoya  
Universidad de Zaragoza

Fecha de recepción: 8 de noviembre de 2021  
Fecha de aceptación: 3 de enero de 2022

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 34, 2022, pp. 11-30  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2022.34.001>

### RESUMEN

A partir de una lectura atenta de cuatro fuentes escritas, este artículo reconstruye la materialidad de la puesta en escena de dos banquetes vallisoletanos ofrecidos en 1605 respectivamente por el VI condestable de Castilla y el duque de Lerma a la comitiva del conde de Nottingham. Los eventos que aparecen reconstruidos a través del cruce de estas cuatro perspectivas textuales –contrastadas con otras fuentes como inventarios, objetos y espacios– permiten recrear el ambiente inmersivo propio de este tipo de eventos, en los que los diferentes estímulos sensoriales se combinan entre sí para captar la atención de los invitados. En ambos banquetes, la cuidadosa modulación de los estímulos permitió a cada anfitrión formular mensajes relativos a su estatus, ambiciones y experiencia individual, en un contexto marcado por la nueva relación con Inglaterra y el júbilo por el nacimiento de un heredero de la corona española.

### PALABRAS CLAVE

Historia sensorial. Cultura material del siglo XVII. Duque de Lerma. Banquete cortesano. Performatividad festiva. Artes efímeras del Barroco español.

### ABSTRACT

Based on a close reading of four written sources, this article reconstructs the materiality of the staging of two banquets in Valladolid offered in 1605 respectively by the 6th Constable of Castile and the Duke of Lerma to the English embassy of the Earl of Nottingham. The events reconstructed through the cross-referencing of these four textual perspectives –combined with other preserved sources such as inventories, objects and spaces– allow us to recreate the immersive atmosphere typical of this type of event, in which the different sensory stimuli combine with each other to capture the attention of the guests. In the case of these two festive banquets, the careful modulation of stimuli allowed each host to formulate messages related to his status, ambitions and individual experience, in the context of the new relationship with England and the jubilation over the birth of an heir to the Spanish crown.

### KEY WORDS

Cultural history of the senses. 17<sup>th</sup> century material culture. Duke of Lerma. Court banquet. Festive performativity. Ephemeral arts in Baroque Spain.

---

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D+I “Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: Un enfoque holístico” (PID2020-17415GB-I00). Continúa una línea de investigación iniciada en Carmen Abad Zardoya, “‘Injusto sería fiar al olvido’. Las artes efímeras en el banquete”, *Ars & Renovatio* 7 (2019): 449-69, así como en la conferencia *De admirable hechura. Esculturas de azúcar y lino en los banquetes reales*, impartida en el Museo del Prado (24/04/2021).

En las últimas décadas, la historia de los sentidos se ha consolidado como una vertiente renovadora de la historia cultural. En consecuencia, el reciente auge de los estudios en torno a la fiesta cortesana ha impulsado una lectura sensorial de estos acontecimientos basada en la reconstrucción de las modalidades de atención, así como de los sistemas de apreciación y percepción en el marco de la función política de los festejos<sup>1</sup>. En el ámbito español, un gran número de las investigaciones publicadas se centran en eventos celebrados en el ámbito urbano de plazas y calles, relegando a un segundo término las celebraciones emplazadas en interiores palaciegos, espacios en los que tuvieron lugar muchos de los banquetes cortesanos<sup>2</sup>. Trasladándonos a este último escenario, la presente investigación se propone reconstruir, a partir de cuatro relaciones de autoría española, inglesa y portuguesa, la puesta en escena de dos convites organizados en 1605 por el VI condestable de Castilla (el 31 de mayo) y el I duque de Lerma (el 7 de junio). Ambos fueron organizados para agasajar al almirante Charles Howard, I conde de Nottingham<sup>3</sup>. La comitiva inglesa llegó a una Valladolid totalmente entregada a los fastos por el nacimiento y bautismo del príncipe heredero, el futuro Felipe IV.

Las páginas siguientes combinan, por un lado, la interpretación de los enunciados textuales de las distintas relaciones que transmiten la secuencia festiva y, por otro lado, la reconstrucción de la materialidad de las prácticas implicadas, es decir, la recuperación de los espacios, acciones y dispositivos materiales –tapices, orfebrería, perfumadores, mantelerías, etc.– que conformaron la *performance* festiva de cada banquete. De todos los ejemplos posibles del “nuevo estilo de grandeza” de la corte de Felipe III, los casos elegidos no son, desde luego, los más espectaculares, pero presentan una circunstancia particularmente propicia para el estudio de las distintas modalidades de la comunicación política en la España de inicios del siglo XVII. Por añadidura, el breve lapso en la sucesión temporal de sendos banquetes permite parangonar dos maneras diferentes de planificar un convite, representativas a su vez de las dispares experiencias personales de sus anfitriones, así como de su desigual posición en la escala del poder cortesano.

El primer anfitrión, Juan Fernández de Velasco, procedía de un linaje trufado de ilustres ancestros, tanto por sus hazañas bélicas como por su cercanía a la corona. Sin embargo, su hacienda personal se había visto algo mermada por los gastos asumidos en el desempeño de sus tareas diplomáticas. El V duque de Frías

---

<sup>1</sup> Una breve panorámica en español sobre este tipo de estudios puede encontrarse en David Howes, “El creciente campo de los estudios sensoriales”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 15, año 6 (agosto-noviembre 2014): 10-26. En torno al potencial de una historia sensorial, siguen siendo fundamentales las reflexiones de Alain Corbin en “Histoire et anthropologie sensorielle”, *Anthropologie et Sociétés* 14, no. 2 (1990): 13-24, <https://doi.org/10.7202/015125ar>, a completar, desde la perspectiva de los estudios de la cultura material, con Michel Figeac, “Faire l’histoire des sens : un parcours historiographique et méthodologique”, *Ôt Kontinens* 1 (2013): 11-24. El campo de estudio de los sentidos y las emociones en las prácticas culturales cortesanas es la línea esencial del proyecto *PerformArt*, dirigido por Anne-Madeleine Goulet (CNRS). Véase: Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez y Élodie Oriol, eds., *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)* (Roma: École française de Rome, 2021), <https://doi.org/10.4000/books.efr.16344>. En América Latina, la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata acoge dos grupos de investigación interesados en “historizar los sentidos”: *Historia y Memoria*, dirigido por Elisa Pastoriza, y el *Grupo de Investigación y Estudios Medievales*, dirigido por Nilda Guglielmi.

<sup>2</sup> Solo algunos ejemplos recientes: Francisco Ollero y Jaime García Bernal, eds., *La fiesta y sus lenguajes* (Huelva: Universidad de Huelva, 2021); Carmen Pinillos y Jose Javier Azanza, *Et nunc et semper festa* (Pamplona: EUNSA, 2019); Juan Chiva Beltrán, Víctor Míguez Cornelles y Pablo González Tornel, *La fiesta barroca. Portugal Hispánico y el Imperio Oceánico* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2019), <https://doi.org/10.6035/FiestaBarroca.2018.V>; Miguel Zugasti y Ana Zúñiga, *El tablado, la calle, la fiesta teatral en el Siglo de Oro* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2021), <https://doi.org/10.6035/BiblioPotes.2021.7>.

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes (atrib.), *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor nuestro señor, hasta que se acabaron las demostraciones de alegría, que por él se hicieron*, ed. Patricia Marín Cepeda, *Bulletin of the Cervantes Society of America* 25, no. 2 (2005-2006): 194-270; Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, ed. Narciso Alonso Cortés (Valladolid: Ámbito, 1989), 102 y 117-119; Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614* (Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, 1857), 247-48; Robert Treswell, “A Relation of such Things as were observed to happen in the Journey of The Right Honourable Charles, Earl of Nottingham, Lord High Admiral of England”, en *Harleian Miscellany II* (Londres: Robert Dutton, 1809), 535-66.

y VI condestable de Castilla acudió a Valladolid con un *cursus honorum* jalonado de aciertos militares y políticos. Todavía se recordaba su brillante papel, como embajador de Milán, acompañando a Margarita de Austria en el periplo europeo previo a su llegada a España, un éxito que habría refrendado con su participación en la paz de Inglaterra de 1604.

Lerma, por su parte, no tenía en su haber hazaña militar alguna. Su condición de duque era reciente y su linaje, modesto en comparación con los Velasco, había sido sometido a un proceso de revalidación con el fin de legitimar su meteórico ascenso en la corte. Sin embargo, en la primavera de 1605, Sandoval estaba viviendo ya la mejor etapa de su privanza, tanto en lo económico como en lo político: había desplazado a Velasco en el oficio de copero del rey y a la hermana de este en el de camarera de la reina, relevándola en un primer momento por su esposa y, más tarde, por su hermana. Era evidente que, a pesar de haberse ganado el favor de los británicos en la Jornada de Inglaterra, el condestable llegaba a Valladolid en desventaja, pues la nueva sede del reino estaba bajo el férreo control del valido. Resulta significativo que, a pesar del profundo estudio que se ha hecho de Juan Fernández de Velasco, se desconozca todavía si las casas en las que celebró el banquete eran suyas o de su familia. Lerma, por el contrario, y como no podía ser menos en su calidad de representante del rey, recibió a los ingleses en el posteriormente llamado Cuarto de los Alcaldes del Palacio Real, sobre el que Felipe III le había concedido la alcaidía y tenencia perpetuas<sup>4</sup>.

En Valladolid, los espacios de ambos convites se convirtieron por un día en teatros de los sentidos, escenarios de una dramaturgia específica en la que los roles de los participantes estaban cuidadosamente planificados. Tras una breve exposición de las claves organizativas de ambos eventos, analizaré los recursos empleados para seducir a cada uno de los sentidos, recursos que se inscriben en las prácticas descritas en los cuatro testimonios cotejados, cuya interpretación no puede obviar su naturaleza textual. De ahí que no baste cruzar las impresiones de los autores con recetarios, inventarios o tratados de cortesanía. Es necesario, además, contemplar las referencias escritas de objetos y sensaciones en un contexto más amplio, justamente el que comparten con otras manifestaciones de la cultura barroca que proponen un uso retórico de los sentidos para transmitir toda clase de mensajes: desde las alegorías pictóricas de los sentidos, a las metáforas culinarias del teatro calderoniano y la prosa de Salas Barbadillo<sup>5</sup>.

### **Del servicio: orden relajado frente a orden jerárquico**

El 31 de mayo de 1605, con motivo de la purificación de la reina, el condestable llevó a comer a su casa al almirante, a unos setenta integrantes de su comitiva, y “a todos los que quisieron ir”, lo que confirma Pinheiro al precisar que las puertas estaban “abiertas para los hombres y mujeres que lo quisieran ver”<sup>6</sup>. Todas las fuentes califican la comida de espléndida pero, al mismo tiempo, dejan entrever fallos achacables no tanto a errores de organización, cuanto al comportamiento de algunos convidados.

Los autores ingleses, coincidentes en lo referente a la opulencia del banquete, se distanciaron a la hora de valorar su desarrollo. Si el embajador Cornwallis sentenciaba que fueron servidos “sin gracia ni orden”, Treswell se mostró más comprensivo en su apreciación, argumentando que, “siendo tantos, no pudimos re-

---

<sup>4</sup> Javier Pérez Gil, “El palacio de los Condes de Fuensaldaña en Valladolid, cuarto de los alcaldes Duques de Lerma”, *De Arte* 3 (2004): 85-104, <https://doi.org/10.18002/da.v0i3.1599>. El más completo estudio del VI condestable de Castilla se encuentra en Juan Montero Delgado *et al.*, *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar; V Duque de Frías. C.1550-1613* (Sevilla: Real Maestranza de Caballería, 2014), 19-178. Sobre los años de “llaves doradas” de Lerma, véase: Patrick Williams, *El gran valido. El Duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2010), 27-150.

<sup>5</sup> Enrique García Santo-Tomás, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII* (Madrid: CSIC, 2008), 115-22.

<sup>6</sup> Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, 102.

cibir la satisfacción con que el condestable deseaba atendernos”<sup>7</sup>. Efectivamente, uno de los inconvenientes de la *performance* festiva lo constituyó el excesivo número no ya de comensales, sino de espectadores que interaccionaron, más de lo conveniente, con los primeros. A decir verdad, el acontecimiento quedó deslucido por una progresiva relajación de la etiqueta. La primera clave nos la proporciona la *Relación* impresa en Valladolid. Tras redundar en el elevado número de participantes, comienza afirmando que las mesas fueron “servidas con orden, abundancia y cumplimiento de todas las cosas”, pero pronto pasa a señalar decisiones y conductas que dificultaron el servicio: la comida se celebró “sin prohibir a naide de los que habían ido a mirar que tomasen lo que quisiesen”, y para mayor estorbo, algunos caballeros ingleses comenzaron a galantear con “las tapadas”, acercándoles “platos de conservas y confituras”<sup>8</sup>. Pinheiro termina de esbozar este confuso panorama asegurando que muchos de los platos de cocina no llegaron a las mesas completos, “porque los que querían mandaban viandas a su casa y en esta confusión se perdieron”<sup>9</sup>. Es posible que Velasco quisiera halagar a los asistentes con un gesto de liberalidad y largueza, permitiendo traspasar los límites de la etiqueta en ciertos momentos.

El duque de Lerma celebró su convite una semana después, el 7 de junio, con un planteamiento bien distinto, dada su condición de “primer ministro” del rey. Para empezar, la comida se concibió como un evento de acceso restringido y desarrollado en dos turnos jerárquicos: en el primero, se sentaron a comer el anfitrión, los invitados de honor de la comitiva inglesa y una representación española reducida a don Pedro Pacheco y don Pedro de Zúñiga. Aunque resulta un detalle insólito desde el punto de vista protocolario, Pinheiro da Veiga sostiene que, durante el servicio, “estuvieron el rey y la reina viendo todo por una celosía que quedaba frente al extremo de la mesa, escondidos”<sup>10</sup>. No podemos confirmar la veracidad de su afirmación, no corroborada por el resto de las fuentes<sup>11</sup>, pero sí del desarrollo en dos actos del evento, puesto que una vez hubo acabado de comer la mesa principal, el almirante se retiró a descansar en la cama de una cuadra colgada de paños de Indias, y se dio banquete al resto de los invitados. Cuando terminó el segundo turno, todos los convidados, incluido Howard, bajaron al patio entoldado donde se representaría la comedia de Lope *El caballero de Illescas*, que los reyes, esta vez con toda seguridad, vieron desde “una celosía” (*Relación*). Como tenía por costumbre, el valido hacía de la inaccesibilidad y la distancia dos eficaces instrumentos de poder<sup>12</sup>.

### La vista: el espacio adjetivado

La decoración de los espacios del banquete estaba pensada, como el resto de los estímulos sensoriales, para favorecer una experiencia inmersiva, deliberadamente diferenciada del entorno exterior. La vista era el sentido más concernido en esta tarea apoyado, muy de cerca, por el olfato. Para delimitar el área de la fiesta se utilizaban tapices y colgaduras, fronteras físicas que modificaban la percepción de los espacios arquitectónicos. El tipo de revestimiento determinaba la relevancia de cada caja espacial: las tapicerías de historias “adjetivaban” las estancias con el asunto narrativo desarrollado en los paños, mientras que los conjuntos de bosquejo, lampazos o galerías solían dejarse, como las colgaduras de brocados, para habitaciones en las que la carga simbólica se asignaba a otros elementos de la decoración.

En este entorno encapsulado por un *continuum* textil destacaban algunos marcadores visuales. El dosel señalaba la posición de los actores principales del evento, y los aparadores asumían el peso de las estrate-

<sup>7</sup> Citado por Patrick Williams, “El Duque de Lerma y el nacimiento de la corte barroca en España: Valladolid, verano de 1605”, *Studia Historica. Historia Moderna* 31 (2009): 36.

<sup>8</sup> Cervantes (atrib.), *Relación de lo sucedido*, 238 (129 en impreso original).

<sup>9</sup> Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, 102.

<sup>10</sup> Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, 118.

<sup>11</sup> Pérez Gil toma esta anécdota de Pinheiro y afirma que también Cabrera de Córdoba la sostiene, pero el cronista madrileño no da noticia de ella. Pérez Gil, “El palacio”, 94.

<sup>12</sup> Antonio Feros, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III* (Madrid: Marcial Pons, 2002), 164-73.

gias de representación, estableciendo además puntos de referencia espaciales para la coordinación de los oficios de mesa. En época de Felipe III, a la habitual combinación de aparadores con la plata de ostentación y la de servicio (que se superpuso al antiguo desdoblamiento de los aparadores según la jerarquía de los usuarios)<sup>13</sup>, se añadió el expositor de vidrios y barros finos, de manera similar a la incorporación de la *credenza di ceramica* que se produjo en los banquetes italianos a lo largo del *Cinquecento*<sup>14</sup>. Tanto los revestimientos textiles parlantes como los adornos de algunos aparadores fueron instrumentos esenciales en las estrategias de comunicación política desplegadas en los eventos analizados.

Para el convite del condestable se aderezaron cuatro estancias, tres salas comunicadas entre sí y, finalizando la secuencia, una cámara con una cama de paramento. La primera sala era la más ricamente adornada. Contaba con 63 pies de largo (algo menos de 18 metros), y en uno de los testeros se colocó el aparador con el oro y la plata de ostentación. Sus paredes se revistieron con la *Historia de San Pablo*, un conjunto de diez tapices que Fernández de Velasco había comprado en Flandes poco antes, con el pago recibido por su labor en las negociaciones de paz con Inglaterra<sup>15</sup>. Cada paño tenía cinco anas de caída (aproximadamente 3,5m), midiendo el conjunto 270 anas de corrida (188m de largo), de manera que, si se colgaba completa, podía cubrir una superficie de 654m<sup>2</sup>. La tapicería elegida era prácticamente nueva cuando se utilizó en el convite, y todavía se conservaba en la residencia madrileña del condestable a la muerte de este<sup>16</sup>. Su elección no fue baladí, puesto que la tapicería de Pieter Coecke van Aelst figuraba no solo entre colecciones ligadas a la corona española (el ejemplar heredado por Felipe II de María de Hungría y el que los archiduques de Austria donaron al Monasterio de la Encarnación), sino que también formaba parte de las colecciones de la corona británica, desde que Enrique VIII adquiriese un conjunto en 1535<sup>17</sup>. En el aparador de esta primera sala se desarrolló además un programa dinástico, el recordatorio de las gestas de los Velasco al servicio de la Corona, representadas en once urnas doradas de algo menos de metro y medio cada una. Labradas “con asas, picos y pies de serpientes”, estaban en sintonía con los diseños manieristas de Giulio Romano para la corte de Mantua, piezas que el condestable pudo contemplar en su estancia bajo el ducado de Vincenzo Gonzaga, entre octubre de 1598 y febrero de 1599<sup>18</sup>. Resulta inevitable relacionar los relieves de estas urnas con la galería de retratos familiares que Velasco había encargado antes de 1605, y que fue inventariada más adelante en la biblioteca de su residencia madrileña<sup>19</sup>. La serie pictórica comenzaba en el mismo punto que el relato de las urnas, en el siglo XIII, con Sancho Sánchez de Velasco como protagonista, y finalizaba en ambos casos con el propio Juan Fernández de Velasco. Las piezas labradas componían así una especie de salón de linajes animado.

La segunda sala del condestable cobijaba dos aparadores. El primero contenía una escultura de Baco y toda la vajilla de plata y oro que le habían regalado los reyes de Inglaterra en 1604. Aunque en los inventarios de Velasco se mencionan varias efigies del dios, ninguna se acomoda a la descripción del expuesto en Valladolid, sentado sobre una pipa de vino de la que bebía un hombre recostado, sosteniendo una taza en una mano y una bota en la otra. En cuanto a la vajilla que el condestable exhibió en gesto de agradecimiento a los invitados ingleses, rondaba el medio centenar de piezas, que podemos desglosar (gracias al inventario

---

<sup>13</sup> Este desdoblamiento se observó, por citar dos ejemplos representativos, en los banquetes de coronación de Martín I de Aragón (1399) y Fernando I de Aragón (1414), donde había un aparador con el servicio para la mesa real y otro con las piezas que se emplearían para el servicio de las otras mesas.

<sup>14</sup> Claudio Benporat, *Cucina e convivialità italiana del Cinquecento* (Florencia: Leo S. Olschki Editore, 2007), 93-4.

<sup>15</sup> “diez paños de tapicería de lana y seda de Bruselas de la ystoria de San Pablo que con quatro çenefas sueltas” [...] “hasta aquí son las ocho tapiçerías desde su titulo que se compraron en Flandes con el dinero de la jornada de Ynglaterra”. AHPM, Lucas García, Leg. 24851, 1613-14, ff. 26 y ss. Publicado en Montero Delgado *et al.*, *De todos los ingenios los mejores*, 335-53.

<sup>16</sup> Montero Delgado *et al.*, *De todos los ingenios los mejores*, 335-53.

<sup>17</sup> Thomas P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court* (New Haven – Londres: Yale University Press, 2007), 238-41. Agradezco esta observación a los revisores del artículo.

<sup>18</sup> Guido Rebecchini, “Giulio Romano e la produzione di argenti per Ferrante ed Ercole Gonzaga”, *Prospettiva* 146 (abril 2012): 32-43.

<sup>19</sup> Montero Delgado *et al.*, *De todos los ingenios los mejores*, 118-30.

de 1613) en catorce frascos, siete juegos de fuente y aguamanil, dos aguamaniles sueltos, catorce cántaros, cinco copones, una servilla, dos saleros de torre y tres candeleros<sup>20</sup>. Completaba el conjunto una fuente y su jarro de oro con el lema real *dieu et mon droit*<sup>21</sup>. El segundo aparador era el de vidrios y barros finos. El número de piezas de este tipo que se podían acumular en una casa es sorprendente, como sabemos por dos asientos del inventario de 1608, que ubica estos artículos en el camarín de su casa madrileña: uno registra 290 vidrios comprados en la almoneda del conde de Haro, muerto en 1607, y el otro 160 búcaros de idéntica procedencia<sup>22</sup>.

La tercera sala medía alrededor de 19 metros de largo. Estaba revestida con una tapicería de boscajes y un dosel de brocado. No es descabellado suponer que se tratara de alguno de los conjuntos adquiridos “con el dinero de la jornada de Ynglaterra”<sup>23</sup>. O bien la tapicería de dieciséis paños de boscaje y poesías, con cinco anas de caída (3,5m de altura) que superaba en precio a la de la *Historia de San Pablo*, o la “que se compró en Flandes de Çenturion”, de diez paños “de boscaje”<sup>24</sup>. Incluso cabe una tercera posibilidad, que se tratara de la tapicería de boscaje y poesías de seis paños que le había regalado Isabel Clara Eugenia<sup>25</sup>. Esta última sala daba paso a una cuadra de grandes dimensiones, presidida por una cama de plata con paramento de brocado azul. Sus paredes estaban colgadas con una tapicería de Adonis y Venus prestada para la ocasión, puesto que no aparece en ninguno de los inventarios del condestable.

Si la decoración de los espacios está razonablemente bien descrita en la *Relación* atribuida a Cervantes, resultan mucho más confusos sus comentarios sobre el número y ubicación de las mesas. En esta fuente, se mencionan cuatro mesas principales y tres más para los convidados de menor jerarquía. El recuento comienza con la presidida por la duquesa de Frías, a la que se sentaron damas acompañadas por el duque de Alcalá que, como puntualiza Cabrera de Córdoba, había llegado solo dos días antes a Valladolid<sup>26</sup>. En segundo lugar, se menciona la mesa que presidían el anfitrión y el invitado de honor, rodeados de los comensales más distinguidos. Finalmente, la tercera acomodó a los parientes del condestable, y la cuarta a los gentileshombres de la comitiva inglesa. La mesa consignada en segundo lugar fue, por tanto, la superior entre las principales, pues a ella se sentaron el conde de Nottingham, flanqueado por los duques de Alburquerque y Sessa, y el condestable, entre el marqués de Cuéllar y el embajador Cornwallis. La esmerada decoración de esta mesa la diferenciaba a primera vista del resto convirtiéndola en el foco de atención de los asistentes. Sobre la mantelería de Flandes, destacaba una gran nao de plata “con las velas tendidas”, de la que tampoco hay noticia en los inventarios de Velasco. No sabemos si era de propiedad familiar o si se trataba de una pieza prestada, como era costumbre en contextos semejantes. Acatando la etiqueta, la mesa presidencial fue la única que lucía labores de *piegatura* o *plicatur*, un refinamiento con el que el duque de Frías estaría familiarizado gracias a su primera etapa de embajador en Milán (1592-1600). Este tipo de adornos realizados con servilletas plegadas y rizadas a mano, tal y como puntualiza uno de los manuales más detallados sobre la materia, el de Georg-Philipp Harsdörffer (1657), se reservaba para los grandes banquetes (fig. 1). Siguiendo una rigurosa lógica jerárquica, las labores de mayor complejidad se colocaban siempre junto a los comensales de rango superior, al igual que sucedía con los platos más valorados culina-

<sup>20</sup> El estudio de referencia es de María Cruz de Carlos Varona, “El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613)”, en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer (Madrid: Fernando Villaverde, 2003), 247-75.

<sup>21</sup> AHPM, Lucas García, Leg. 24851, 1613, ff. 223r.-240r. Publicado en Montero Delgado *et al.*, *De todos los ingenios los mejores*, 335-53.

<sup>22</sup> AHPM, Lucas García, Leg. 28450, 1608-1609, ff. 260v.-261r. Publicado en Montero Delgado *et al.*, *De todos los ingenios los mejores*, 321-34.

<sup>23</sup> *Vid.* nota 15.

<sup>24</sup> La anotación podría indicar que se trataba de piezas vinculadas a los Centurione, quizá al banquero del rey, Octavio Centurión, pero no se ha podido confirmar.

<sup>25</sup> Victoria Ramírez Ruiz, “Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013), 243-44.

<sup>26</sup> Cabrera de Córdoba, *Relaciones*, 247.

riamente, según se desprende de las precisas explicaciones del autor alemán, cuando señala lo siguiente a propósito de la distribución espacial de estos *ephimera*:

Debe además recordarse que todo lo descrito hasta el momento sirve únicamente para la comida de aparato en grandes recepciones y banquetes, comida que vuelve a sacarse en sus platos o se retira con la vianda de respeto. Además, se usa reservar las imágenes más bellas de esta labor para el caballero más distinguido, [*disponiendo*] las menores paulatinamente para el final de la mesa, de la misma manera que se suelen presentar los bocados mejores a los caballeros de más distinción<sup>27</sup>.

En Valladolid, las “labores de toallas” utilizadas coinciden con los modelos habituales en las descripciones italianas de banquetes de los siglos XVI y XVII, un muestrario formado por arcos o castillos y animales (realizados con el pliegue denominado *spinapesce* o *schuppenfalten*)<sup>28</sup>. Pero además, en el convite de Velasco se hace mención expresa a lagartos (*Relación*)<sup>29</sup>. Aunque los manuales impresos de *piegatura* o *plicatur* son posteriores a los festejos vallisoletanos, contienen figuras mencionadas en las relaciones festivas desde el quinientos. Ahora bien, sus ilustraciones nunca reproducen lagartos que, sin embargo, eran un motivo común entre las bujerías de plata o en el diseño de copas, jarros y fuentes manieristas<sup>30</sup>. Teniendo esto en cuenta, es posible que aquellos lagartos derivaran en otros modelos mejor adaptados a la técnica de la *piegatura*, como las tortugas o los peces sinuosos dotados de aletas laterales. Al fin y al cabo, el quelonio reproducido en una de las láminas del manual de Andreas Klett<sup>31</sup> tiene cabeza y patas que recuerdan a las de los reptiles. En cualquier caso, para que los asistentes pudieran admirarlas con detenimiento, las servilletas encrespadas se colocaron en las mesas junto a los antes o principios del banquete, a los que seguirían las tres viandas preceptivas y, una vez levantados los manteles, las frutas, aceitunas y confituras del postre (fig. 2).

El duque de Lerma, por su parte, planificó el festín como un evento más restringido que el del condestable. Así lo demuestra el despliegue de seguridad que controlaba un acceso limitado a los caballeros ingleses y a la gente elegida por don Blasco de Aragón, quien había recibido a los británicos en La Coruña y acompañado hasta Valladolid. Según lo previsto, asistirían al banquete solo aquellos que iban a comer después de que lo hicieran los invitados de honor.

El simple acceso a los aposentos de Lerma en el Palacio Real –desde la Plaza del Duque o de los Leones– hacía ya sentirse a los convocados deudores de un privilegio extraordinario<sup>32</sup>. Debían comenzar franqueando una puerta custodiada por soldados de la guarda alemana, para después subir por una escalera donde se apostaban, a ambos extremos de los escalones, otros de la guarda española. Al concluir el ascenso, un recibidor daba paso a una sala ricamente aderezada de la planta noble. Así daba comienzo una secuencia de cinco estancias conectadas entre sí.

---

<sup>27</sup> “Es ist auch zu erinnern/ daß bißher beschriebenes alles nur auff grossen Gastereyen und Banqueten zu Schauessen dienet/ welches man auff den Teller wider hinauß gibt/ oder mit dem Schaugericht wider abzutragen pfliget. Ferners ist der Gebrauch/daß man die schönsten Bilder dieser Arbeit für den vornembsten Herrn/ die geringern nach und nach zu Ende der Tafel sparet/ allermassen auch sonsten die besten Bißlein den vornemsten Herren zu *praesentieren* pfliget”. Georg-Phillipp Harsdörffer, *Vollständiges und von neuem vermehrtes Trincir-Buch* (Núremberg: Paul Fürst, 1657), 28. Agradezco la traducción del original alemán a Juan José Carreras.

<sup>28</sup> Espina de pez en los manuales italianos y escama de pez en los alemanes. Mattia Giegher Bavaro di Mosburc, *Li Tre Trattati: Trattato delle piegature, Il Trinciante, Lo Scalco* (Padua: Guaresco Guareschi, 1629), figs 1y 3. Harsdörffer, *Trincir-Buch*, 20-21.

<sup>29</sup> “En la segunda, que estaba adornada de diversidad de labores en las toallas, como puentes, fuentes, castillos, lagartos y otros diversos animales, con varios principios de frutas y otras cosas, se sentaron setenta y dos personas”.

<sup>30</sup> Véase la carta del cardenal Granvela al duque de Villahermosa en José Alipio Morejón, *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)* (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2009), 422.

<sup>31</sup> Andreas Klett, *Trenchier und plicatur Büchlein* (Núremberg: Leonhard Lofchge, 1677), 112.

<sup>32</sup> *Vid.* nota 4.



Fig. 1. Georg-Phillipp Harsdörffer, *Vollständiges und von neuem vermehrtes Trincir-Buch*. Núremberg: Paul Fürst, 1657. Portada. Dresde, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Techol. B. 11.

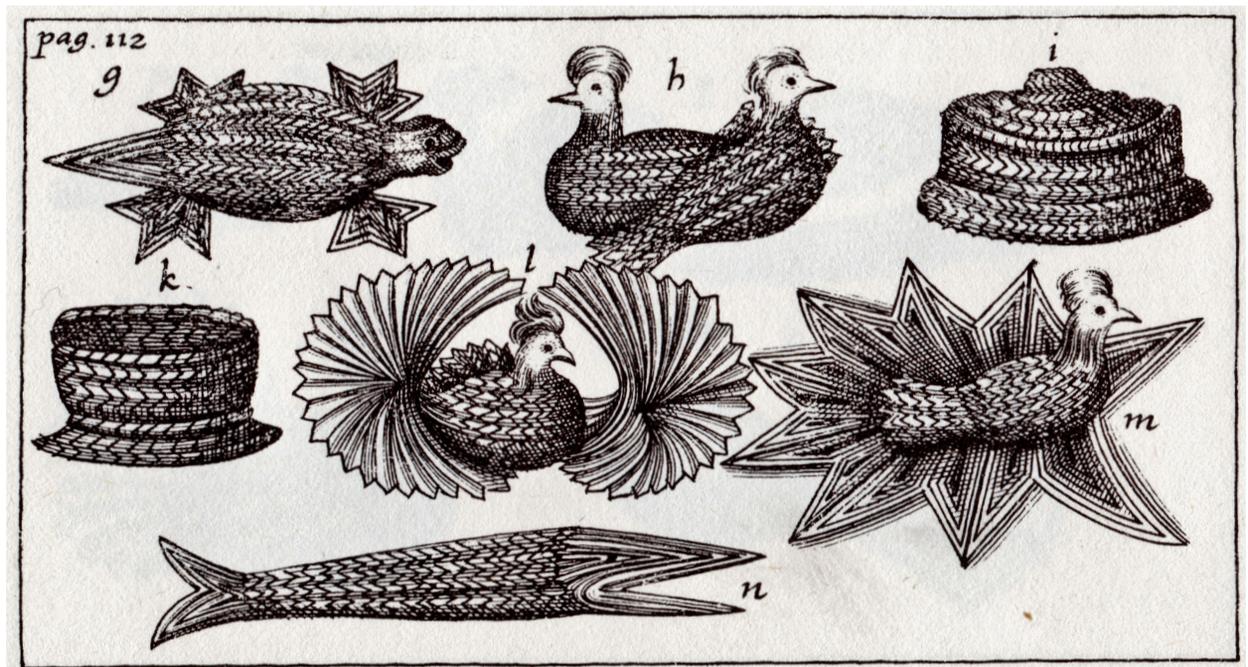


Fig. 2. Andreas Klett, *Trenchier und plicatur Büchlein*, 1677. Núremberg: Leonhard Lofchge, p. 112 bis, modelo g. Eine Schildegrotte. Edición facsimil. Colección particular.

La primera sala estaba revestida con una tapicería cuyo asunto no conocemos. No debía importar en exceso, porque toda la atención la acaparaban los aparadores que acogían, respectivamente, la plata de ostentación y la blanca de servicio. Estos cubrían toda la extensión de los laterales de la estancia y, aunque no se dice el número de gradas, su altura casi llegaba al techo. Los aparadores colmados de orfebrería convertían este espacio en una especie de pasillo de plata y oro. Fue en ese mismo lugar donde se habilitaron botillerías. Cabrera de Córdoba puntualiza que toda la plata empleada en el convite pertenecía al duque y a su hijo, sin que hubiese sido menester pedir piezas prestadas, un detalle inusual en los grandes banquetes y, por tanto, una exhibición de poderío económico<sup>33</sup>.

La cuadra adyacente estaba revestida con colgaduras de tela de oro y alojaba otros dos aparadores. El primero exhibía piezas excepcionales de la colección del duque, la mayoría de oro y cristal de roca, replicando el brillo áureo de las paredes revestidas de lama. El cuarto aparador acogía una combinación de vidrios de Venecia y Barcelona con barros finos de Portugal. También esta segunda pieza se proveyó, como la anterior, de botillerías<sup>34</sup>.

Dejando atrás las estancias de los aparadores y salvando una tercera, adornada de tapices y dosel, se llegaba a la galería, que Pérez Gil sitúa en una de las crujías mayores del patio del duque. Con ochenta pies de largo (que equivalen a algo más de 22m), esta galería acogía un “corredor” para músicos, y se describe revestida de brocados con grutescos. Podría tratarse no de brocados *stricto sensu*, sino de la “tapicería de Grutescos” que figura con este nombre en uno de los inventarios de Lerma, con 212 anas de superficie repartidas en cinco paños<sup>35</sup>. No parece, en todo caso, que se empleara la tapicería de Galerías con la cenefa de los pájaros que poseía Lerma, ya que se habría señalado la ilusión de jardín abierto característica de este tipo de conjuntos<sup>36</sup>. Si bien Cabrera de Córdoba y Pinheiro da Veiga afirman que la comida se celebró en esta galería, la *Relación* atribuida a Cervantes asegura que el convite se sirvió “en otra pieza”. Pudo ser la cuadra de grandes dimensiones aneja a la galería, en la que Lerma desplegó el correspondiente programa de exaltación de su linaje. Si una semana antes, el duque de Frías había empleado las urnas colocadas en el primer aparador para recordar los servicios de los Velasco a la corona, ahora el valido forraba la estancia con una tapicería que ensalzaba, mediante escenas bélicas, las gestas de los Sandoval, emulando a menor escala el efecto envolvente de la Galería del Rey en El Escorial. El arco temporal que cubría la crónica de las hazañas familiares era el mismo que el del condestable: comenzaba en el siglo XIII y concluía con una exaltación del anfitrión del banquete, protagonista de la última escena representada (en urna y en paño respectivamente). Como señala Marín Cepeda, este tipo de simetrías resueltas a modo de ejercicio efrástico no fueron extrañas en las crónicas festivas, y resulta difícil comprobar su veracidad al no hallar rastro documental de las urnas del condestable<sup>37</sup>. Afortunadamente, no sucede así con los tapices del valido, identificados con los que los VII condes de Lemos compraron en 1621<sup>38</sup>. La de Lerma es una de las escasas colecciones de la nobleza española que contó con tapicerías de batallas. La exhibida en el banquete, significativamente denominada *Los hechos de los Sandoval*, es una de las dos que poseía, y pudo encargarla al inicio de su privanza<sup>39</sup>. En un inventario realizado entre 1608 y 1609, se describía el impresionante paño de

---

<sup>33</sup> “mucha plata blanca de servicio, sin haber sido cosa prestada sino del duque y de su hijo el de Cea”, Cabrera de Córdoba, *Relaciones*, 248.

<sup>34</sup> La *Relación* atribuida a Cervantes contradice en este punto a la Pinheiro da Veiga y Cabrera de Córdoba, que mencionan tres aparadores: uno de plata, otro de piezas de oro y cristal y el tercero de vidrios y barros. Me inclino a pensar que la primera fuente es, en este caso, la referencia válida.

<sup>35</sup> Ramírez Ruiz, “Las tapicerías”, 355-56.1

<sup>36</sup> Concha Herrero Carretero, “Tapices y libros de Francisco Sandoval y Rojas, I duque de Lerma”, en *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, ed. Gonzalo Redín Michaus (Madrid: Arco, 2018), 155.

<sup>37</sup> Patricia Marín Cepeda, “Valladolid, *theatrum mundi*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25, no. 2 (2006): 173.

<sup>38</sup> Herrero Carretero, “Tapices y libros”, 157.

<sup>39</sup> Ramírez Ruiz, “Las tapicerías”, 358-59.

la *Toma de Antequera*, inspirado en la pintura del mismo tema que Carducho había realizado para el Palacio de la Ribera, una escena que formaría parte de la secuencia narrativa descrita en la *Relación* de 1605<sup>40</sup>. La épica de los tapices coincidía en lo esencial con acontecimientos de una historia familiar “reinventada”, desde 1603, con el fin presentar a los antepasados del duque como protagonistas de episodios cruciales en la génesis y consolidación del reino de Castilla<sup>41</sup>. Tanto los paños como los documentos implicados en la “fabricación” del valido ponían el acento en los mismos personajes y lugares, con especial énfasis en la figura de Diego Gómez de Sandoval<sup>42</sup>.

La elección de las escenas no fue más importante que la forma en que estas se mostraron en el espacio del banquete. Si en la Sala de Batallas de El Escorial los frescos simulaban ser tapices, en la tapicería encargada por Lerma las referencias eran pinturas que, como la *Toma de Antequera* y la *Victoria contra el conde de Urgel* (protagonizadas ambas por Diego Gómez de Sandoval), también podían contemplarse en el que terminó siendo el lugar de recreo por excelencia para los monarcas en Valladolid. Se materializaba así uno más de los múltiples juegos especulares propiciados por el valido, en los que Lerma se mostraba como “copia” o reflejo del Rey, mediante el uso de escenografías y gestos análogos<sup>43</sup> (fig. 3).



Fig. 3. Vicente Carducho, *La toma de Antequera*, finales del siglo XVI - primer tercio del siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 141 x 407 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P003381.

### El oído: gestión de la economía de la atención

En una reflexión sobre el ambiente como objeto histórico, el arquitecto Olivier Balaÿ adoptó una definición de François Augoyard según la cual un ambiente es, por una parte, “un dispositivo técnico compuesto y ligado a las formas construidas” y, por otra, “una globalidad perceptiva representada como medio físico y humano”<sup>44</sup>. En los convites que estoy comparando, la atmósfera del banquete estaba conformada, de un lado, por la singular acústica de unos espacios completamente revestidos de tejidos y, de otro lado, por una globalidad perceptiva articulada por diferentes modalidades de atención, algunas previstas en la planifi-

<sup>40</sup> José María Florit, “Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la Quinta Real llamada La Ribera”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 14 (1906): 156.

<sup>41</sup> Williams, *El gran valido*, 66.

<sup>42</sup> Feros, *El Duque de Lerma*, 191-92.

<sup>43</sup> Feros, *El Duque de Lerma*, 188-89.

<sup>44</sup> Olivier Balaÿ, “L’ambiance comme objet historique ?”, en *Les Cinq sens de la ville, du Moyen Âge à nos jours*, eds. Robert Beck, Ulrike Krampfl y Emmanuelle Retaillaud-Bajac (Tours: PUF, 2013), 29.

cación del evento, y otras incontables (por impredecibles) en su desarrollo. De esta manera, el paisaje sonoro del evento –su atmósfera– se articuló sobre un rumor de fondo constituido por la conversación, los ruidos producidos por los comensales y sus asistentes, así como la música “de ambiente” que se interpretó a lo largo de la comida. Sobre este fondo sonoro destacan unos elementos de ruptura que, por su excepcionalidad, reclamaban el máximo nivel de atención: es el caso del anuncio de la llegada de algunos invitados y de los numerosos brindis pronunciados, auténtica *impronta sonora* en esta atmósfera festiva<sup>45</sup>.

De los dos convites, el ofrecido por Lerma es el más interesante en cuanto a referencias sonoras. Aunque los comentarios son, como es habitual en el género textual de la descripción festiva, escasos y concisos, nos remiten a los lugares de la música y al volumen del sonido<sup>46</sup>. Como acabo de señalar, dejando atrás las estancias de los aparadores y salvando una tercera caja espacial, se llegaba a la galería donde se había dispuesto el “corredor” de los músicos, “sin que hiciese impedimento”. Se siguió pues la tradición de habilitar una tribuna de intérpretes para no entorpecer la circulación de personas y viandas. El conjunto estaba formado por “diversos instrumentos y voces muy escogidas” que “hacía[n] su oficio en cuatro coros” de forma que, “juntándose, parecía cosa del cielo” (*Relación*). Conforme a los propósitos de la policoralidad barroca, se trataba de llenar un espacio sonoramente mediante el uso de distintos grupos de voces e instrumentos<sup>47</sup>. La función de fondo sonoro queda explícita cuando se señala que los músicos tañeron y cantaron durante toda la comida, pero “en son tal que no ofendía” (*Relación*). El relato de Treswell, que complementa esta descripción, menciona la interpretación de distintos tipos de música a lo largo de toda la comida (*And besides the several sorts of musick, during the time of dinner*), observación que en el artículo de Williams se tradujo como una sucesión de “breves piezas musicales”<sup>48</sup> al cambiarse, por error, el original *sorts* por *shorts*<sup>49</sup>. El duque de Lerma contó con una buena capilla musical, y, entre otros hechos destacables, hizo venir de Milán a un grupo de violones que habría de formar un conjunto estable en la Casa del Rey Felipe III, consumado bailarín<sup>50</sup>.

Ya se ha dicho que, si bien algunas fuentes (Cabrera de Córdoba, Pinheiro) afirman que la comida se celebró en la galería, la *Relación* impresa puntualiza que esta se sirvió “en otra pieza”<sup>51</sup>. De ser así, esto tendría consecuencias de cara a la percepción de la música puesto que, situando a músicos y comensales en habitaciones distintas, estaríamos ante un ambiente sonoro tamizado por una distancia física mayor de la acostumbrada. En contraste con este fondo musical, el comienzo de la fiesta se había anunciado como venía haciéndose desde época medieval: la entrada del almirante Howard y su comitiva vino acompañada de un floreo de trompetas y atabales, que tocaron no en el interior del Palacio Real, sino en la plazuela “adonde cae la sala de la comida”<sup>52</sup>. Con esta señal, Lerma hacía a la calle partícipe del fasto cortesano. Nadie en Valladolid ignoraría que los ingleses eran, aquel día, sus invitados.

En contraste con la imagen sonora de Lerma, la mención a la música en el banquete del condestable resulta poco alentadora, puesto que se limita a constatar su simple presencia. Nada se sabe de las inclina-

---

<sup>45</sup> Sigo en esta interpretación las sugerencias de la antropología de la audición y de los *Sound Studies* en su perspectiva histórica. Antonello Ricci, *Il secondo senso. Per un'antropologia dell'ascolto* (Milán: Franco Angeli, 2016). Juan José Carreras, “Musicología, *Sound Studies*, *Sound History*”, en *Paisagens sonoras históricas. Anatomia dos Sons nas Cidades*, eds. Antónia Fialho Conde, Vanda de Sá y Rodrigo Teodoro de Paula (Évora: Publicações do Cidehus, 2021), <https://books.openedition.org/cidehus/17517>.

<sup>46</sup> Clara Bejarano, “El rumor de la pluma. Los sonidos de la fiesta barroca a los oídos de los cronistas”, en *La fiesta y sus lenguajes*, eds. Francisco Ollero y Jaime García Bernal (Huelva: Universidad de Huelva, 2021), 215.

<sup>47</sup> Sobre el significado simbólico y la textualización de la policoralidad en las relaciones festivas véase Juan José Carreras, “La policoralidad como identidad del Barroco español”, en *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, eds. Juan José Carreras e Ian Fenlon (Venecia – Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi – Edition Reichenberger, 2013), 95.

<sup>48</sup> Williams, “El Duque de Lerma”, 39, nota 38.

<sup>49</sup> Treswell, “A Relation”, 555.

<sup>50</sup> Alfonso de Vicente, “Un mecenazgo musical en los comienzos del Barroco: Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma”, en *El órgano de la colegiata de Lerma, historia y restauración* (Valladolid: Junta de Castilla y León – Asociación “Manuel Marín” de amigos del órgano de Valladolid, 1996), 9-31.

<sup>51</sup> Cervantes (atrib.), *Relación*, 240.

<sup>52</sup> Los ingleses hicieron su entrada por la Plaza de los Leones. Pérez Gil, “El palacio”, 94.

ciones a la música del muy culto Fernández de Velasco, al margen de los siete libros de motetes que se hallaron en su biblioteca, mucho mejor abastecida que la de Lerma tanto en número como diversidad de volúmenes<sup>53</sup>. En el convite, la simple conversación entre comensales y espectadores debió de imponerse en el sonido ambiente, contribuyendo a esa sensación de algarabía y relajación crecientes que, como he señalado, debió de caracterizar la impresión general del convite.

En todo caso, tanto en el banquete del condestable como en el de Lerma, el rumor de los comentarios y el trajín de los servidores, mezclado con la música de fondo, se vería únicamente alterado por los repetidos brindis hechos a la salud de los Reyes de Inglaterra, aspecto que subraya la *Relación* atribuida a Cervantes: “Hiciéronse brindez en pie a la salud de los Reyes de España y de Inglaterra, que corrieron con alegría por toda la mesa”<sup>54</sup>. En 1605, la costumbre de brindar ya estaba asentada en la corte española pero, aunque se reconocían sus remotos orígenes, a finales del quinientos, el paremiólogo Sebastián de Horozco (del que Velasco poseía una *Recopilación* manuscrita de refranes, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid)<sup>55</sup> todavía la consideraba una moda de reciente importación: “Antes que a España viniesen estrangeros como flamencos, françeses, alemanes, ingleses y de otras naçiones que beben bien, no sabíamos qué cosa era brindar hasta que ellos nos lo mostraron”<sup>56</sup>.

El brindis funcionaba, por tanto, a manera de impronta sonora, un sonido comunitario, conscientemente emitido y percibido que devenía en emblema social<sup>57</sup>. Acto performativo por excelencia, a la elevación de la voz reclamando la atención acompañaba el movimiento de cuerpos y copas, generando reacciones en cadena y provocando el entusiasmo colectivo en torno a una declaración. La normalización de este gesto en los festejos formales del Valladolid cortesano (a pesar de las reservas que mantuvieron al respecto las relecturas españolas del Galateo publicadas entre los siglos XVII y el XVIII)<sup>58</sup> puede interpretarse también como una deferencia a las costumbres de los invitados ingleses, que Fernández de Velasco conocía por su participación en las celebraciones de la paz de 1604. En el banquete de Lerma fue el propio duque quien se levantó primero para brindar, e inmediatamente fue secundado por el invitado de honor y el resto de los sentados a su mesa<sup>59</sup>.

### Olfato: el aroma del éxito

El hábito de perfumar los espacios festivos –rociando las estancias con aguas olorosas, quemando pastillas y pebetes o sahumando la ropa blanca– fue una práctica encaminada a reforzar la sensación inmersiva buscada en el banquete. Sellado física y visualmente por los revestimientos textiles, una vez que se entraba en este *locus amoenus*, la sensación olfativa era la de habitar un lugar radicalmente opuesto al mundo exterior y, por tanto, exento de amenazas, gracias al carácter profiláctico atribuido a los perfumes<sup>60</sup>. Se creaba así un *habitat*

<sup>53</sup> Montero Delgado *et al.*, *De todos los ingenios los mejores*, 417.

<sup>54</sup> Cervantes (atrib.), *Relación*, 238 (129 en impreso original).

<sup>55</sup> Me refiero a la *Recopilación de Refranes y Adagios comunes y vulgares de España, la maior y mas copiosa que hasta ahora se ha hecho*, manuscrito encuadernado con el *ex libris* del condestable. BNE, Mss/1849. Disponible en Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>56</sup> Sebastián de Horozco, *Libro de los proverbios glosados*, ed. Jack Weiner (Kassel: Reichenberger, 1994), 289.

<sup>57</sup> Ricci, *Il secondo senso*, 51.

<sup>58</sup> Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español* (Tarragona: Felipe Roberto, 1593), 108r y v. “Del brindarse: El combidar a beber, cuyo uso con vocablo forastero llamamos brindis, que es el brindarse, de suyo es mala y torpe costumbre, y aunque en nuestros reinos algunos la quieren usar y entremeter, se deve huir della. Y si alguno te combidare, podrás no aceptar el combite, y dezir que tú te das por vencido, dándole las gracias, y teniendo en mucho el vino, por cortesía, sin bevello”. Las ediciones del setecientos incorporan ligeras variantes (“bevello” por “beberlo”) introducidas en la edición de Valladolid (Luis Sánchez, 1603), caso de las de Madrid (1746) y Valencia (1769).

<sup>59</sup> “At this feast, several helths were drank to the Kings of Great Britain and Spain, and to the happy continuance of the peace; begun by the Duke of Lerma, seconded by his Lordship, and performed by all the company at the table”. Treswell, “A Relation”, 555-56.

<sup>60</sup> Georges Vigarello, *Lo sano y lo malsano. Historia de las prácticas de la salud desde la Edad Media hasta nuestros días* (Madrid: Abada Editores, 2006), 159-61.

evocador de vergeles celestiales, ajenos a cualquier corrupción, pues en la cultura barroca los olores estaban moralizados, como ejemplifica la contraposición entre el hedor de los condenados y el olor de santidad<sup>61</sup>.

Pero los olores, además de moralizados, expresaban también una distinción y una jerarquía. La gama de aromas utilizados en los espacios de la fiesta coincidía exactamente con la utilizada en los perfumes de uso personal, propios de la realeza y de la aristocracia. Se trataba de un repertorio olfativo que, de manera sistemática, se representaba en la pintura de gabinete mediante floreros, gatos de algalia, ratas almizcleras, guantes y quemadores, como muestran las imágenes de Brueghel, Rubens o Van Kessel el Viejo. En definitiva, el aroma de la fiesta era también el aroma personal de las élites, un rasgo de identidad demostrativo de su elevada condición social y moral. De hecho, las recetas para mezclas perfumadas –sea con finalidad cosmética, medicinal o culinaria– se recopilaron en recetarios manuscritos que conformaban un selecto circuito integrado por damas, reinas y médicos al servicio de reyes, nobles y prelados<sup>62</sup> (fig. 4).



Fig. 4. Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *El Olfato* (detalle), 1617-1618. Óleo sobre tabla, 65 x 111 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P001396.

Las descripciones de los banquetes ofrecidos por el condestable y el valido en la *Relación* impresa de Valladolid coinciden en señalar la aromatización de todas las piezas habilitadas para los festejos, mediante “suaves olores” (en las del condestable) o con “perfumes y olores muy perfectos” (en las de Lerma). Ciertamente las referencias olfativas son poco o nada detalladas, pero considero que lo parco de los comentarios, en este caso, no se debe a la modesta posición del olfato en la jerarquía de los sentidos, sino al hecho fundamental de que todos los invitados conocían de antemano la gama de sustancias odoríferas que iban a impregnar atmósfe-

<sup>61</sup> Fernando Iwasaki, “¡El olor! ¡El olor! Olores de santidad en Lima colonial”, *Nuevas de Indias. Anuario del CEACI* (2016): 61-116, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/nueind.2>.

<sup>62</sup> Laura Oliván y Rafaella Pilo, “Recetario en busca de dueño. Perfumería, medicina y confitería de la casa del VII Duque de Montalto (1635-1666)”, *Cuadernos de Historia Moderna* 37 (2012): 103-25, [https://doi.org/10.5209/rev\\_CHMO.2012.v37.39231](https://doi.org/10.5209/rev_CHMO.2012.v37.39231).

ras y superficies. De hecho, conviene recordar la presencia recurrente de los pebetes en los regalos diplomáticos –particularmente en obsequios hechos de mujeres a hombres, de reinas a invitados de honor–, colmando a veces con ellos hasta el último hueco de un precioso mueble, desde arquillas a escritorios.

En el siglo XVII, las habitaciones podían perfumarse de dos maneras, bien rociando las superficies con aguas o vinagres de olor, bien quemando durante el servicio pebetes, cazoletas o pastillas. Para ello se recurría a soportes cercanos a la llama de un punto de luz, o a quemadores asentados en las ascuas de los braseros, motivo imprescindible en las alegorías pintadas del olfato. En el inventario de bienes de Felipe II se cita un costoso candelero de plata blanca, comprado en la almoneda del Cardenal Quiroga, que tenía unos “candeleros con sus arandelas y mecheros” para sujetar los pebetes<sup>63</sup>. No hay posibilidad de saber de qué medios se sirvieron nuestros anfitriones. Tratándose de comidas primaverales, los puntos de luz y los braseros serían escasos por innecesarios. Es probable que, en tales circunstancias, las salas y cuadras se hubieran rociado con aguas almizcladas antes del banquete, usando en su transcurso braseros colocados en lugares estratégicos, para difundir el aroma de las pastillas o pebetes, pero sin aportar un calor indeseado.

La compilación de manuscritos conservada bajo el título *Receptas experimentadas para diversas cosas* es la más extensa fuente de información redactada en castellano sobre la fabricación y aplicación de preparados aromáticos en el siglo XVII<sup>64</sup>. Casi todas las recetas personalizadas se refieren a mujeres<sup>65</sup> y una de las aludidas, María Girón, podría ser la primera esposa del condestable<sup>66</sup>. Entre las recetas dedicadas a perfumería y cosmética –pastillas, cazoletas, pebetes, aguas de olor y polvillos–, el grupo más numeroso es el de los pebetes, con diecisiete fórmulas distintas. Aunque hay variables en su composición, predominan las notas de madera y las de origen animal, representadas por la tríada ámbar-algalia-almizcle. El proceso de elaboración de los pebetes era, en lo esencial, el mismo en todos los casos. Había que remojar goma adragante o alquitira en un agua perfumada, casi siempre agua almizclada, aunque a veces se recomendaba usar otras más ligeras, como la de azahar o el agua rosada. Los perfumes animales y las maderas se trabajaban por separado. A las “polvoras” de menjui y estoraque (trituras a mortero y pasadas por una toca o tamiz) se añadía una proporción variable de carbón de sauce, igualmente pulverizado y tamizado. Existían distintas maneras de confeccionarlo, cortando la combustión de las ramas con agua perfumada para que no hicieran brasas o, según otras fórmulas, utilizando vino. Finalmente, se hacía una masa con todos los componentes y se formaban a mano los pebetes, que se secaban preservados del aire y la luz.

Las ropas blancas también podrían haberse sahumado, en encañados suspendidos sobre los vapores de una cazoleta, hasta adquirir un perfume persistente. Así se hacía con las prendas de vestir –Yelgo de Vázquez lo incluyó entre las tareas que el camarero debía asignar al mozo de cámara–, pero siguiendo la moda italiana, también podían aplicarse tratamientos similares a manteles, servilletas y façalejas de aguamanos, trasladando entonces la responsabilidad al repostero de ropa blanca<sup>67</sup>. En las *Receptas diversas* encontramos también varias fórmulas específicas, que combinan el sahumado con el rociado de aguas odoríferas<sup>68</sup>. Una de ellas detalla el procedimiento para fijar los perfumes: “quando querras sahumar pon un panecillo en

<sup>63</sup> “Un candelero de plata, blanca, hecho de chapa abierta, el pie en triángulo, con su banco, basa y balaustre, asentado todo sobre corcho cubierto de ámbar [...] en lo alto tiene su arandela y mechero y de la basa salen otros tres candeleros con sus arandelas y mecheros, para poner pebetes; en su caja”. Francisco Javier Sánchez, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959), 99.

<sup>64</sup> BNE Mss /2019. Disponible en Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>65</sup> María Ángeles Pérez Samper, “La cocina y la mesa: deber y placer de las mujeres”, *La Aljaba. Revista de estudios de la mujer* XIX (2015): 17-36.

<sup>66</sup> BNE Mss /2019, 219 (error en la foliación, es el 217r): “Para hazer letuario de rrosas que me mostró doña María Girón”. El letuario en cuestión es un dulce a base de miel y rosas.

<sup>67</sup> Yelgo de Bázquez, *Estilo de servir a principes con exemplos morales para servir a Dios* (Madrid: Cosme Delgado, 1614), 20. En las cortes italianas perfumar manteles y servilletas era labor de los *credenziere*. Benporat, *Cucina e convivialità*, 52.

<sup>68</sup> BNE Mss /2019. Receta de “como se han de perfumar camisas o cualquiera hotra ropa blanca” (f. 81r y v). Fórmula “para hacer perfumes de ropa blanca” que combina rociados y sahumeros con cazoleta (f. 226r y v).

una caçuela de plata y desfazlo con vino blanco que sea poco, y pon la caçuela sobre poca brasa, y encima las cañuelas con la ropa que querras de lienço, que por siempre jamás nunca perderá el olor”<sup>69</sup>.

Frente a las diversas modalidades de atención que permite el paisaje sonoro, el olfativo resulta en este aspecto un tanto limitado. El mayor impacto se producía al entrar en el espacio perfumado, pero llegaba un momento en que, por asimilados, los aromas ya no se percibían. No obstante, a pesar de que perfumes y efluvios culinarios saturaban el ambiente, era posible introducir nuevos estímulos, aunque muy sutiles, en determinados momentos. Así sucedía al verter aguas odoríferas en los aguamanos inicial y final, costumbre recomendada en los tratados de mesa y documentada en las relaciones italianas de banquetes desde el *Cinquecento*<sup>70</sup>. Puede que en el banquete ofrecido por Lerma los aguamanos simétricos de anfitrión e invitado de honor se hubieran hecho con aguas de olor. Nada se dice al respecto, pero sí que se emplearon, unos días antes, en la ceremonia bautismal del príncipe, como nos indica Cabrera de Córdoba<sup>71</sup>. Para este fin se podía utilizar la denominada “agua de ángeles”. Covarrubias la define en su *Tesoro de la lengua* como una composición de “estremado olor, distilada de muchas flores diferentes y drogas aromáticas”<sup>72</sup>. Los textos modernos sugieren diversos usos como rociar ropas y habitaciones, o remojar goma para confeccionar pastas de olor, pero entre todos destaca el de limpiar manos y rostro. De hecho, algunos diccionarios de cronología contemporánea ya solo recogen esta última función<sup>73</sup>.

En el recopilatorio *Receptas experimentadas para diversas cosas* se incluyen cuatro fórmulas de agua de ángeles<sup>74</sup>. Presentan notables diferencias en cuanto al número de ingredientes utilizados, pero su denominador común es el predominio de las notas florales (rosa roja y blanca, azahar, espliego, azucena, clavelina, flor de tomillo) y herbáceas (trébol, murta), en contraste con las denominadas aguas almizcladas, donde las notas dominantes son, invariablemente, de origen animal. De hecho, el agua de ángeles suele tener una base de flores formada por binomio rosas-azahar, intensificada ocasionalmente por olores de maderas y especias (estoraque, albor, clavo), o bien por la consabida tríada animal, aunque en discretísima proporción.

## Gusto y tacto: comer con los ojos

El gusto y el tacto, a pesar de estar directamente implicados en la acción de comer, son en general los peor atendidos en las descripciones españolas de banquetes. Pero esta paradoja no es tal si tenemos en cuenta que los textos en sí son representaciones de unas prácticas que responden a una jerarquía de los sentidos presidida por la vista, que relegaba el gusto y el tacto a las últimas posiciones. En los textos no se suelen especificar las preparaciones de un banquete más allá de menciones genéricas a caza, pescado o confituras. Pero eso no quiere decir que las sensaciones gustativas y táctiles estuvieran ausentes. Antes bien, los relacioneros las tradujeron en imágenes literarias, construidas en sintonía con la exaltación de los sentidos que proponían, por entonces, las alegorías pictóricas de Brueghel o Rubens y el teatro sacro de Calderón. Así debemos interpretar el interés por remarcar la presentación de los alimentos, los rizados de las servilletas

---

<sup>69</sup> BNE Mss /2019, “Perfumes muy finos”, f. 237r.

<sup>70</sup> Especialmente en el aguamano previo al servicio de confituras, una vez levantados los manteles. Cristoforo di Messisbugo, *Banchetti compositioni di vivande e apparecchio generale* (Ferrara: De Bughalt e Hucher, 1549), 14v, 16v, 20r, 21r. Véase Benporat, *Cucina e convivialità*, 182, 193, 202, 221, 246, 314, 320.

<sup>71</sup> “el de Pastrana y el conde de Alba llevaban dos aguamaniles, el uno con agua de olor, y el otro de la comun para lavarse el Cardenal las manos del óleo [...] como es costumbre”. Cabrera de Córdoba, *Relaciones*, 246.

<sup>72</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid: Benito Remigio Noydens, 1674), 52, s.v. “Agua”.

<sup>73</sup> Adolfo de Castro, *Gran Diccionario de la Lengua Española* (Madrid: Seminario Pintoresco y de la Ilustración, 1852), 117.

<sup>74</sup> BNE Mss /2019. La fórmula más compleja en ff. 70v-71r; como ingrediente para unas pastillas de olor en f. 103r; la receta con base de azahar, rosas, trébol, mosqueta y flor de pino en f. 153 r; la que incluye más variedades florales en ff. 205v-206r.

que cubrían el pan, o las montañas de nieve que asomaban por los enfriadores, indicios todos ellos de una abundancia refinada en sus formas que anticipaba en la mirada los deleites del paladar.

Por otro lado, y en parte para trascender el carácter “individual e íntimo”<sup>75</sup> que se asignaba al gusto y al tacto, los textos se refieren no tanto a los estímulos gustativos o hápticos como tales, sino al papel que estos desempeñaban en la dramaturgia del convite: quien sirve qué, en qué orden, y de qué modo. Desde esta perspectiva, el rotundo dominio de los datos cuantitativos en las relaciones festivas, tales como el número de platos o la cantidad de mesas de botillería, no solo obedece a un deseo de mostrar la magnificencia del anfitrión, sino que también contribuye a difuminar la aludida subjetividad del gusto y el tacto en la *performance* colectiva.

En lo que respecta al banquete del condestable, de las diversas relaciones del evento solo *Fastiginia* presta una atención a la comida que no se limita al número de platos servidos sino que aclara, además, que se trató de un banquete de carne y pescado, en el que se sirvieron “sollo, salmones enteros y toda clase de pescados que vinieron de todos los puertos de mar, con mulas dispuestas en relevos para llegar a tiempo”<sup>76</sup>. Las “diferencias de platos” que pudieron servirse en aquel banquete podrían coincidir en parte con el listado que Martínez Montañón propuso en su *Arte de Cocina* para una “comida por el mes de mayo”<sup>77</sup>. Efectivamente, la tercera vianda se abre con el salmón fresco para complementar las truchas montañesas cocidas de la primera vianda. El sollo (esturión) no podía faltar y era, de largo, el pescado que admitía mayor variedad de preparaciones. Los pescados servidos en piezas enteras y “aparados” por el trinchante, tenían su reflejo en las piezas de plata incluidas en el inventario de 1613, concretamente en algunos juegos de aguamanil y fuente con motivos de fauna marina que se exhibieron, junto al resto de las piezas regaladas por los reyes de Inglaterra, en el segundo aparador del convite.

En cuanto al hecho de llevar pescados de mar hasta Valladolid, la constatación pone en evidencia los esfuerzos del condestable por sorprender a la embajada inglesa. No era la primera vez que el duque de Frías captaba su atención con refinamientos de mesa que suponían un desafío logístico. En la singladura de Flandes a las costas británicas, en 1604, el condestable hizo llevar consigo provisiones de nieve para “libar frío”, una forma de consumo ostentoso arraigada en las prácticas de la corte española desde mediados del quinientos<sup>78</sup>. Una vez que hubo desembarcado en las Dunas, el condestable convidó a bebidas enfriadas con nieve a cuantos acudieron a recibirle, ocupándose además de hacer llegar parte de la carga intacta hasta Londres, donde “se mantuvo algunos días con admiración de los ingleses, porque nunca lo habían visto”<sup>79</sup>. Al responsable de semejante proeza –conservar nieve en una travesía marina y un posterior recorrido por tierra– lo conocemos gracias a un relato manuscrito de la Jornada de Inglaterra recuperado por el marqués de la Fuensanta del Valle<sup>80</sup>. Se trata de Luis de Zarauz, quien ejerció de mayordomo de don Juan en la aventura británica de 1604. Como hombre de confianza de Velasco, Zarauz sería muy probablemente el “conductor” del banquete vallisoletano de 1605. Con el tiempo se convertiría además en su camarero y en el ayo de Bernardino y Luis, hijos de su segundo matrimonio<sup>81</sup>.

<sup>75</sup> “ce sont aussi des sensations plus profondément individuelles, plus sensibles et intimes, ce qui les rend parfois plus difficilement exprimables par le langage”, Victoria von Hoffman, “Le goût et le toucher de la ville. La perception sensible de la ville para les ‘sensorialités bases’: l’exemple des *Mémoires* de Casanova”, en *Les cinq sens de la ville*, ed. Robert Beck, Ulrike Krampfl y Emmanuelle Retailaud-Bajac (Tours: PUF, 2013), 132.

<sup>76</sup> Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, 102.

<sup>77</sup> Francisco Martínez Montañón, *Arte de cocina, pastelería, vizcochería y conservería* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), 10-11.

<sup>78</sup> Fernando Beltrán, *Apuntes para una historia del frío en España* (Madrid: CSIC, 1983), 56-58.

<sup>79</sup> Anónimo, *Relación de la jornada que hizo el Condestable de Castilla, Don Juan Fernández de Velasco, desde Valladolid a Inglaterra, con embajada de S.M. Felipe III*, 1603, BNE, Mss/14613/28.

<sup>80</sup> Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia, “La Jornada del condestable de Castilla a Inglaterra para las paces de 1604”, *Revista Contemporánea* 35 (1881): 180.

<sup>81</sup> Antonio Gascón Ricao y José Gabriel Storch de Gracia y Asensio, “Lección sexta. Secretario de la Duquesa viuda de Frías (1613-1621)”, en *Homenaje a Juan de Pablo Bonet, pionero de la educación social de los sordos* (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2020), 188.

Siguiendo la norma habitual en España, las fuentes escritas apenas comentan la composición de la comida ofrecida por el duque de Lerma, centrándose en los aspectos cuantitativos. A cambio, se detienen a glosar detalles que resaltaban la impecable programación del servicio. El desarrollo del evento dejó bien claro el poder del valido en la nueva sede de la corte. Las viandas servidas no se cocinaron en palacio, sino en las casas “del conde de Salinas que cae cerca” (Cabrera de Córdoba)<sup>82</sup>. Situadas junto al hospital de pobres, estas casas estaban integradas desde 1601 en la red de pasadizos permanentes que recorrían Valladolid, concretamente en el pasadizo levantado por orden de Lerma para unir el Palacio Real con el del Conde de Benavente. Las viandas se hicieron llegar, no obstante, por un segundo pasadizo provisional, construido para la ocasión. Aderezada con brocados y cuero, la estructura efímera que Treswell y Pinheiro describen partía de una esquina del Palacio Real para desplegarse en el espacio público de la plaza<sup>83</sup>. Con pragmática visión, el inglés alabó las prevenciones adoptadas por Lerma para “proteger el paso de la comida hasta las mesas”, evitando el sol con toldados de lienzo y cubriendo el suelo “con piezas de cuero para que no se levantara polvo”. Pero es evidente que esta solución no obedecía únicamente a razones prácticas, sino que se trataba de un recurso para captar la atención de todo Valladolid; baste con recordar el partido que Lerma había sacado a sus recorridos por pasadizos en los bautizos de los retoños de la realeza. Tanto si dejaban ver a quienes los transitaban como si los ocultaban, los pasadizos tenían la virtud de excitar la curiosidad. Así pues, el traslado de la comida se organizó de modo semejante a un desfile de oferentes, fórmula demostrativa de poder cuya eficacia corroboran desde los triunfos romanos a las ceremonias áulicas modernas. Pinheiro supo captar perfectamente la dimensión representativa de esta solución. Más familiarizado que Treswell con los rituales católicos urbanos, comparó la comitiva de sirvientes con un cortejo procesional: “y para más aparato mandó hacer la comida en unas cocinas fuera de su patio grande, y se hizo un pasadizo con cuatro columnas de madera de cada parte, cubiertas de brocados con toldo encima, para que pasaran los manjares por debajo, y la plaza y explanada se adornó toda de muy ricas colgaduras para esta procesión”<sup>84</sup>. De nuevo, la calle se hacía partícipe distanciado de los acontecimientos palaciegos, del mismo modo que había sucedido con las señales acústicas que anunciaban la entrada de los invitados a palacio por la Plazuela del Duque o de los Leones.

Lerma hizo colocar al pie del aparador de vidrios y barros “muchos flascos de plata y cantimploras con diversidad de vinos y cerveza al uso de Inglaterra”. El valido mostraba así su sensibilidad a la procedencia de los invitados con mayor eficacia y algo menos de esfuerzo que Velasco, quien se había molestado en llevar pescado marino a Valladolid en plena primavera. Ya no era tan excepcional como en época de Felipe II encontrar productores de cerveza en Castilla. Piénsese que, en el Madrid de Felipe III, entre 1611 y 1620 se mantuvieron activos cinco despachos, uno a cargo de un flamenco (Miguel Pascual de Lamenco), dos españoles (los hermanos Duarte) y dos británicos (Jerónimo de Halles y Thomas Hawart)<sup>85</sup>. En cuanto a la dimensión culinaria del evento, la *Relación* impresa solo destaca los postres y confituras finales, pero sin detallar su composición. Al tratarse de una comida celebrada “al cabo de mayo” (por utilizar la expresión de Martínez Montañón), las frutas frescas del final pudieron ser “avericoques, fresas cerezas” e incluso “guindas”. El resto de los postres que el cocinero de Felipe III recomendaba para una comida de este tiempo eran natas, limas (confitadas), pasas, almendras, las imprescindibles aceitunas adobadas y, entre los dulces, las suplicaciones, conservas y confituras vegetales<sup>86</sup>.

Pinheiro da Veiga es el único autor que, como en el caso del banquete del condestable, comenta las preparaciones servidas en el convite de Lerma, precedidas, eso sí, de sus reclamos visuales: “Estaban las mesas con servilletas de figuras, y el pan cortado en invenciones, y los saleros, con servilletas de varios géneros de flores

---

<sup>82</sup> Cabrera de Córdoba, *Relaciones*, 248.

<sup>83</sup> José J. Rivera Blanco, *El Palacio Real de Valladolid* (Valladolid: Institución Cultural Simancas), 51-52.

<sup>84</sup> Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, 117.

<sup>85</sup> Beltrán, *Apuntes para una historia del frío*, 78.

<sup>86</sup> Martínez Montañón, *Arte de cocina*, 11.

y animales, y los antes con flores como en arco, con castillos y labores doradas y plateadas<sup>87</sup>. El portugués elogió especialmente “la invención de empanadas de mil figuras de castillos y navíos, todo dorado y plateado”. Las formas que adoptaron aquellas empanadas se sumaban al listado de motivos que, como los arcos de flores<sup>88</sup> y las servilletas zoomorfas, componían el repertorio característico de los *trionfi da tavola* italianos<sup>89</sup>.

Las preparaciones hechas con masa de harina lo bastante consistente como para formar este tipo de figuras solían concentrarse en la segunda vianda, o repartirse entre la segunda y la tercera, puesto que en la primera solo se servían pasteles hojaldrados o pastelillos. Las técnicas para dorar estas piezas eran semejantes a las aplicadas a otras preparaciones, incluidas las figuras de azúcar. El método, según la compilación *Receptas experimentadas*, era muy sencillo: bastaba con mojar un “pinzel de algodón en agua rosada”, y pasarlo por la superficie a dorar. Cuando estaba todavía húmeda, la zona se recubría con pan de oro<sup>90</sup>. Si las empanadas llevaban a la mesa los brillos metálicos, las conservas, confituras y dulces secos aportaban los colores vivos: rojos, amarillos y verdes. La pasta de las suplicaciones y las figuras de azúcar podían teñirse de sustancias colorantes (sándalos quebrados y molidos para el encarnado, por ejemplo)<sup>91</sup>, y el almíbar hacía brillar las frutas confitadas (fig. 5).



Fig. 5. Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *El Olfato* (detalle), 1618. Óleo sobre tabla, 64 x 109 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P001397.

<sup>87</sup> Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, 117-118.

<sup>88</sup> En Italia hubo precedentes espectaculares de estos arcos florales en las bodas de Marcantonio Colonna y Orsina Peretti (Roma, 1589) y, especialmente, en el convite de bienvenida a los tres hijos del Duque de Baviera en el Castel Sant’Angelo (1593). Benporat, *Cucina e convivialità*, 84-85.

<sup>89</sup> Abad Zardoya, “Injusto sería fiar al olivo”, 449-69.

<sup>90</sup> BNE Mss/2019, f. 65v. Recetas para hacer la “pasta colorada” y “lo dorado”.

<sup>91</sup> BNE Mss/2019, f. 65v. “Para hazer esta pasta colorada”.

A excepción de estas aclaraciones sobre los postres, y de las extraídas del texto de Pinheiro que acabo de comentar, el resto las menciones a la comida son de índole casi exclusivamente cuantitativa, sea el número total de platos llevados a la mesa, sea el número de platos servidos por tandas. Los textos inciden, no obstante, en la manera de servirlos y quien se encargó de hacerlo. Así pues, la comida se valora en las crónicas como un colaborador necesario de la ceremonia cortesana, cuya razón de ser es visualizar, a través de la etiqueta, la voluble dinámica de favores y caídas en desgracia. Las fuentes destacan que los comensales fueron servidos por miembros de la alta nobleza, “caballeros de la Cámara y señores de título”, auxiliados por pajes que vestían prendas a juego con las del mayordomo, el copero y maestresala, en este caso libreas negras, cueras blancas y cadenas de oro<sup>92</sup>.

En momentos cruciales del banquete, tales como los aguamanos o la entrada de las viandas, Lerma demostró sus agudas dotes para adaptar los rituales de la etiqueta cortesana a la construcción de imágenes especulares, esta vez con el conde de Nottingham<sup>93</sup>. Es significativo en este sentido que al duque y al almirante se les pusiera “plato entero de cada cosa”, entregado y levantado por el marqués de San Germán (pariente de los Sandoval y los Velasco) y por Blasco de Aragón (quien había recibido al almirante en La Coruña y participado en la Jornada de Inglaterra de 1604 al servicio del condestable)<sup>94</sup>. Los aguamanos inicial y final del convite también se concibieron de forma simétrica, incluso en la elección de las piezas utilizadas para ello. Cuando se sentaron a comer, Lerma y su invitado de honor se lavaron en sendas fuentes de oro macizo y, al terminar, en dos de cristal de roca, guarnecidas con pedrería.

### **Conclusiones: el banquete como dispositivo sensible**

La ratificación de la paz con Inglaterra y la fiesta de despedida de los visitantes se celebraron por todo lo alto en el Nuevo Salón de Saraos que Lerma hizo construir en el Palacio Real, un espacio en el que algunos investigadores han visto reminiscencias del *Salone Margherita* que Velasco había mandado construir tiempo atrás en Milán. En el ambiente general de exuberancia y entusiasmo que habían arrojado a la visita diplomática hasta ese momento, los respectivos banquetes ofrecidos por el condestable Velasco y el duque de Lerma funcionaron, al igual que otros festejos, como canales de comunicación política que reforzaban la nueva relación amistosa entre Jacobo I y Felipe III. El condestable consiguió revalidar su papel en la paz del año anterior con un convite que mostraba el refinamiento adquirido a lo largo de su carrera diplomática, así como su agradecimiento expreso a la generosidad que había demostrado Jacobo I con su persona. El duque de Lerma, como valido en la cima de su privanza, combinó una apabullante exhibición de sus riquezas con la constante exhibición de su control sobre el espacio simbólico del palacio real, y sobre la ciudad en su conjunto. Desde posiciones desiguales pero con propósitos afines, ambos anfitriones incluyeron en el diseño de sus respectivos banquetes programas simbólicos que ensalzaban la grandeza de sus linajes, enfatizando de paso sus méritos individuales al servicio de la corona.

Para garantizar la efectiva transmisión de estos significados implícitos, los dispositivos sensibles implicados en la puesta en escena de estos eventos se desplegaron en dos niveles complementarios, que podemos llamar integrador y activador. El primero consistiría en crear una atmósfera inmersiva que favoreciera entre los asistentes una actitud receptiva a los mensajes. El cierre perimetral del espacio festivo mediante colgaduras, la música interpretada durante la comida, la conversación y los perfumes ambientales fueron los encargados de conformar una globalidad perceptiva equiparable, en su capacidad envolvente, a las actuales propuestas de Realidad Virtual.

---

<sup>92</sup> Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, 118.

<sup>93</sup> Feros, *El Duque de Lerma*, 188-89.

<sup>94</sup> Treswell, “A Relation”, 535-66.

El segundo nivel, que hemos llamado de activación, juega con las modalidades de atención distribuyendo en el transcurso del evento estímulos más intensos y transitorios, que rompen la globalidad perceptiva concentrando el interés en una persona, acción u objeto. En estos casos, el dispositivo material empleado –instrumentos, vajilla, adornos efímeros o preparaciones comestibles– se integra necesariamente en el marco performativo de la etiqueta cortesana, un sistema de prácticas codificadas acatado por todos los participantes. Las señales acústicas en el espacio público, los brindis, la procesión de las viandas, los aguamanos simétricos y, por supuesto, las correspondencias formales entre los platos servidos, las decoraciones efímeras de las mesas y la plata de aparador son los medios materiales de los que se sirvieron nuestros anfitriones para gobernar la atención de sus invitados. En el espectáculo total que fue el banquete moderno, una modalidad más de la cultura teatral barroca, todos los sentidos hallaban su objeto, y todos los objetos cobraban su sentido.

**CARMEN ABAD ZARDOYA** es Doctora *Cum Laude* en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y acreditada por la ANECA como Profesora Contratada Doctora. Su trabajo “*Poner quartos*”, *lecturas del espacio doméstico en la España Ilustrada* ha obtenido el Premio Cátedra Gonzalo Borrás a la mejor tesis doctoral. Profesora Ayudante Doctora de la UZ, ha impartido clases y seminarios en la UCA, la UCM, la UGR (Master EURAME), el Basque Culinary Center y la Université de Perpignan Via Domitia (Master MIRO). Sus principales líneas de investigación son el espacio doméstico de cronología moderna (arquitectura, cultura material) y las implicaciones entre arte y gastronomía (espacio culinario, historia sensorial del banquete, artes efímeras). En relación a esta materia destacan sus colaboraciones con la BNE (catálogo y conferencias de *La cocina en su tinta*, 2008), el Museo del Prado (Conferencia *De admirable hechura*, 2021; Cursos para docentes 2016-17), Patrimonio Nacional (actividades e informe para la Asamblea General ARRE, 2018), y el MNAD (Project ArtSense, 2011). Ha difundido su investigación en dos monografías, 20 capítulos de libro, 14 artículos y 27 ponencias invitadas, impartidas en universidades españolas y europeas. Ha formado parte de cinco proyectos de investigación y coordinado otro de Innovación Docente para la implantación de la Realidad Aumentada en el Grado de Historia del Arte (UZ, 2016-17).

Email: carabad@unizar.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9994-230X>

# ***Los sentidos en dilatado gozo. Un análisis holístico en torno a una singular fiesta celebrada en Málaga (1635-1636)\****

## ***Los sentidos en dilatado gozo. A holistic analysis around a unique festival held in Malaga (1635-1636)***

Carmen González-Román  
Universidad de Málaga

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2021  
Fecha de aceptación: 8 de marzo de 2022

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 34, 2022, pp. 31-48  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2022.34.002>

### **RESUMEN**

Este artículo analiza desde un enfoque holístico la extraordinaria fiesta organizada en Málaga en desagravio por la afrenta a la eucaristía durante uno de los episodios más cruentos de la Guerra de los Treinta Años, el asedio de Tirllemont en 1635, ciudad entonces bajo el poder de los Países Bajos españoles. Los actos celebrativos se hicieron coincidir en Málaga con el día de la Inmaculada, si bien los singulares eventos durante las vísperas y su prolongación hasta el mes de febrero del año siguiente dan idea de lo peculiar y sorprendente de este acontecimiento. A partir de la exquisita y minuciosa descripción incluida en el libro de Juan de Prado y Ugarte, cuyo ejemplar ha sido localizado recientemente, esta aportación constituye una aproximación a la dimensión multisensorial de la fiesta, así como al entorno material y al plano afectivo que dicha celebración envolvió. Además de la descripción de los recursos empleados, el relato desvela las sensaciones provocadas y los afectos suscitados en los ciudadanos a través de los que se pretendía establecer un vínculo emocional que favoreciera la asimilación del mensaje religioso y político.

### **PALABRAS CLAVE**

Fiesta. Multisensorialidad. Holístico. Performatividad. Afectividad.

### **ABSTRACT**

This article analyses from a holistic approach the extraordinary festival performed in Malaga to mend the affront to the Eucharist during one of the bloodiest episodes of the Thirty Years' War, the siege of Tirllemont in 1635, then a city under the rule of the Spanish Netherlands. The celebrations were held in Malaga to coincide with the day of the Immaculate Conception, although this unique event started in the eve and continued until January of the following year giving an idea of the peculiar and surprising nature of this event. Based on the exquisite and meticulous description contained in Juan de Prado y Ugarte's book, a copy of which has recently been found, this contribution approaches the multisensorial dimension of the festival, as well as the material environment and the affections involved in the celebration. In addition to the description of the resources used, the story reveals the sensations provoked, the affections aroused in the citizens through which it was intended to establish an emotional link that would favour the assimilation of the religious and political message.

### **KEY WORDS**

Festival. Multisensory. Holistic. Performativity. Affectivity.

---

\* Esta investigación es resultado del proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación "Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: un enfoque holístico". Ref. PID2020-117415GB-I00.

“Aquí halla el alma entera fruición y los sentidos dilatado gozo”

Con palabras tan elocuentes y vívidas es descrita la sensación suscitada ante la contemplación de los altares y adornos ubicados en plaza mayor de Málaga el día grande de las fiestas celebradas en desagravio por la afrenta al Santísimo Sacramento que había tenido lugar meses atrás en la ciudad de Tirlmont (actual Tienen) durante las fiestas del Corpus el nueve de junio de 1635. El relato completo y pormenorizado de las excepcionales fiestas celebradas en Málaga se encuentra en el libro, recientemente localizado, escrito por el fraile mínimo fray Juan de Prado y Ugarte, publicado en 1636<sup>1</sup>.

Los hechos acometidos por franceses y holandeses en aquella villa flamenca cuando aún se exhibían en las calles y plazas las custodias por las fiestas del Corpus son descritos por Prado y Ugarte en la introducción. De todas las acciones que tuvieron lugar (matanza de frailes y sacerdotes, violaciones de monjas o la quema de templos e imágenes de la Virgen y santos), se consideró la mayor afrenta “pisar el Santísimo Sacramento ofreciéndolo por pasto a sus caballos”. Los acontecimientos acaecidos en Tirlmont constituyeron el primer enfrentamiento bélico tras el manifiesto de Luis XIII declarando el “rompimiento” de las relaciones con el rey de España. La alianza entre las tropas holandesas y francesas para hacerse con la plaza de Bruselas, residencia de la corte española, comenzó en el asedio a la villa católica de Tirlmont, lo cual dio carta de naturaleza a la guerra abierta por Francia y la oportunidad de poder convertir al catolicismo en principal argumento de la venganza española, restituyendo de ese modo el honor y la unidad de la monarquía hispánica. La maquinaria propagandística del conde-duque de Olivares alentó y desarrolló la polémica literaria ofensiva antifrancesa; sin embargo, a diferencia de la considerable producción de panfletos y grabados antihispanos que durante la Guerra de los Treinta Años exaltaban los éxitos militares holandeses<sup>2</sup> (fig. 1), solo se conserva un grabado que ilustra los hechos de este asalto desde la perspectiva de los Países Bajos españoles, el titulado *Den hollantschen iaw en de fransche* (fig. 2)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Juan de Prado y Ugarte, *Desagravio congruo si no con digna satisfacción, en la mayor ofensa que a la Suma bondad pudo la mayor ingratitud, obstinada prevenir y sacrilega ejecutar. Con actos opuestos de fe viva, manifestados en las célebres fiestas que hicieron los dos cabildos, eclesiástico y secular, y las basílicas de esta ciudad de Málaga, a 7 de diciembre de 1635* (Málaga: Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1636). La ubicación del ejemplar ha sido dada a conocer hace tan solo unos meses por Belén Molina Huete, “La Ciudad de Málaga en Desagravio del Santísimo Sacramento (1635-1636): nueva contribución a la Fiesta Barroca”, en *Patrimonio Filológico: Nuevas contribuciones y Nuevas Perspectivas*, ed. Aurelio Pérez Jiménez (Berná: Peter Lang, 2021), 263-87. Molina Huete aporta la trayectoria seguida por el ejemplar, así como todos los pormenores bibliográficos y catalográficos. La copia digitalizada del original atesorado por la Biblioteca de la Hispanic Society of America (sign. DP 402. M2 P7 1636) que aquí utilizo me ha sido cedida por el Grupo de Investigación “Andalucía Literaria y Crítica” PAIDI HUM 233, a quien agradezco su generosidad. Los actos públicos y certámenes poéticos por el desagravio celebrados en Málaga implicaron a varias parroquias, como la de los Mártires o Santiago. La descripción de los actos llevados a cabo en esta última el primer día de la fiesta están contenidos en la obra del poeta y médico portugués Pedro López Santiago, *Dulce miscelánea de versos latinos y castellanos, elegías, emblemas y jeroglíficos divinos y humanos a varios asuntos* (Málaga: Juan Serrano de Vargas, 1639). Véase Carmen González-Román, “Ekphrasis barroca: la arquitectura pintada por la poesía”, en *Actas del Congreso Internacional “Andalucía Barroca”*. III *Literatura, Música y Fiesta* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía), 289-92.

<sup>2</sup> En el Rijksmuseum se conserva un grabado que representa el asalto de las tropas holandesas a Tirlmont en 1635: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.505168>. En otro grabado del Rijksmuseum fechado en 1651 obra del artista holandés Dirk Stoop se muestra la posición de las tropas en el momento del asalto desde una perspectiva corográfica que dibuja la planta de la ciudad. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.180143>.

<sup>3</sup> Sobre las estrategias de propaganda visual en el contexto de la Guerra de los Treinta años, véase Asunción Retortillo, Catalina Soto de Prado y Cristina Borreguero, “Imagen y propaganda en los conflictos religiosos de los siglos XVI y XVII. De la furia española a los saqueos de Magdeburgo y Tirlmont”, *Revista Internacional de Cultura Visual* 5 no. 2 (2018): 61-72, <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v5.1763>; Jasper van der Steen, “The political Rediscovery of the Dutch Revolt in the Seventeenth-Century Habsburg Netherlands”, *Early Modern Low Countries* 1 no. 2 (2017) 297-317, <https://doi.org/10.18352/emlc.28>.



Fig. 1. Jan Luyken, *Hollandse troepen bestormen der muur van Tienen*, 1635 (1698), aguafuerte, 111 x 150 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum.

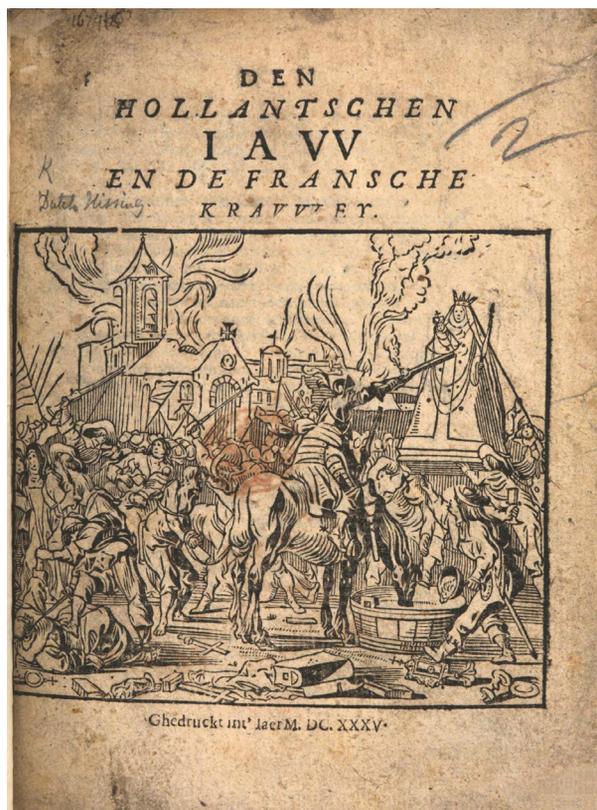


Fig. 2. *Den hollantschen iaw en de fransche*, 1635. Londres, The British Library. Fuente: Van der Steen, "The political rediscovery". Agradezco a Belén Molina Huete haberme facilitado esta reproducción.

El punto de partida para el análisis que aquí se propone es la rica y detallada descripción que Juan de Prado y Ugarte<sup>4</sup> ofrece de unos fastos que alcanzaron el máximo esplendor el día de la Inmaculada de 1635 en Málaga, y que se prolongaron hasta los primeros días de febrero de 1636 con las celebraciones que organizaron las parroquias de la ciudad<sup>5</sup>. Málaga no fue la única ciudad española comprometida en la celebración de estos festejos, que en Andalucía fueron particularmente vistosos, aunque sí fue de las que más se volcaron<sup>6</sup>. Este hecho tiene que ver con la particular idiosincrasia de esta ciudad que contaba en

<sup>4</sup> Juan de Prado y Ugarte, natural de Antequera, era fraile mínimo en el Convento de la Victoria de Málaga. Se conocen algunas obras suyas posteriores a la escritura de la relación que aquí tratamos, como una crónica de las inundaciones de la ciudad de 1661 o la traducción del italiano de una biografía de san Francisco de Paula de 1666. Véase: Molina, "La Ciudad de Málaga", 273, nota 9.

<sup>5</sup> Prado y Ugarte, "Quinto y último desagravio en que con alternadas emulaciones las ilustres y graves basílicas de esta ciudad vencieron (a todo fervor), deshicieron (a toda fe) con la herética obstinación átomos de ofensas y pensamientos de menosprecios al SS. Sacramento", en *Desagravio congruo*, 87-97v.

<sup>6</sup> De la fiesta que tuvo lugar en Granada queda constancia en la obra de Pedro Araujo Salgado, *Descripción de la grandiosa y célebre fiesta que la santa iglesia metrópoli de Granada celebró al desagravio del santísimo sacramento, à 18 de noviembre de 1635* (Granada: Antonio René de Lazcano, 1635). Véase también el libro impreso en Jerez de la Frontera en 1635 que contiene la relación de la fiesta celebrada en Sanlúcar de Barrameda, compuesto en octavas: Atilano Vázquez de Prada, *Relacion del irreuerente vltirage con que trataron los hereticos enemigos al Santissimo Sacramento en Tirlomon, villa de los estados de Flandes, y vitorias que alcançaron en vengança suya las armas catolicas, y fiestas, fuegos, luminarias, procession general, festiuo triunfo, que hizo al desagravio deste inefable misterio el duque de Medina Sidonia en su ciudad de Sanlucar de Barrameda* (Jerez de la Frontera: Fernando Rey, 1635). Otras referencias a fiestas celebradas en diversas localidades andaluzas se encuentran en Molina, "La Ciudad de Málaga", 269, nota 7.

el siglo XVII con un nutrido sector de población foránea relacionada con actividades comerciales. Dicha situación implicaba la necesaria convivencia de la población católica con estos sectores, “unos practicantes de otras confesionalidades –luteranos, calvinistas, anglicanos– y otros sospechosos de criptojudasmo y mahometismo”<sup>7</sup>, de ahí la especial relevancia que adquieren en el desarrollo de esta fiesta malagueña las demostraciones contra los herejes.

La singularidad del relato, que se inscribe en el género de las relaciones de fiestas o de sucesos, reside en la sustanciosa cantidad de datos que aporta sobre los recursos materiales y sensoriales desplegados en la ciudad, así como de los detalles del recorrido de la procesión y la localización, características y medidas de los altares. Además, la narración también alude a las sensaciones provocadas, a los afectos suscitados en los ciudadanos a través de los que se pretendía establecer un vínculo emocional que favoreciera la asimilación del mensaje religioso y político implícito a esta celebración.

### Apelar a los sentidos. Hacia un enfoque holístico de la fiesta

La combinación de estrategias sensoriales, especialmente notoria en el contexto festivo de la Edad Moderna, acentuaba la capacidad persuasiva y generaba experiencias afectivas en los espectadores<sup>8</sup>. El estudio de las experiencias sensoriales que caracterizaron las manifestaciones artísticas en general, e híbridas y parateatrales en particular, constituye un enfoque que está siendo impulsado en los últimos años<sup>9</sup>. Junto a la investigación sobre los componentes fenomenológicos, la atención a los aspectos performativos que atañen a la participación e interacción de los espectadores posibilita una más completa comprensión de la puesta en escena global de la fiesta<sup>10</sup>. Este horizonte gnoseológico en torno a las cuestiones inmateriales o ambientales de lo festivo, así como aquellas relacionadas con la experiencia afectiva, conecta con recientes aportes metodológicos llevados a cabo desde el concepto de lo “escenográfico”. A partir del cruce disciplinar entre los *Performance Studies*, la Historia del Arte y la Cultura Visual se viene desarrollando, fundamentalmente en el contexto anglófono, un análisis transdisciplinar sobre la denominada “escenografía expandida” en ámbitos como la arquitectura o el diseño contemporáneo<sup>11</sup>. Pero la atención hacia aspectos como la materia-

<sup>7</sup> Lorenzo Pérez del Campo y Francisco Javier Quintana, *Fiesta Barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII* (Málaga: Diputación provincial, 1985), 70.

<sup>8</sup> La investigación sobre las respuestas afectivas en las manifestaciones de índole religiosa de distintas culturas es relativamente reciente. Véase al respecto: John Corrigan, ed., *Religion and emotion. Approaches and Interpretation* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

<sup>9</sup> La bibliografía en español se ha ocupado principalmente del sentido del oído (música y paisaje sonoro). Consecuentemente, el número de aportaciones al respecto es considerable y mencionarlas escaparía a los límites de este trabajo. Con todo, entre la bibliografía más reciente véanse las aportaciones de Gerardo Rodríguez y Gisela Coronado, eds., *Paisajes sensoriales. Sonidos y silencios de la Edad Media* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Mar de Plata, 2016); Inmaculada Rodríguez Moya, “Tres siglos de máquinas ígneas. Los fuegos de artificio en los festejos de la monarquía española”, en *El rey festivo. Palacio, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, ed. Inmaculada Rodríguez Moya (Valencia: Universitat de València, 2019), 153-74; Miren Aintzane Eguiluz, “El dominio sensorial: fuegos artificiales en la fiesta barroca vizcaína”, en *La fiesta y sus lenguajes*, eds. Francisco Ollero y José J. García Bernal (Huelva: Universidad de Huelva, 2021), 137-56; Eduard Cairo y Tomas Macsotay Bunt, eds., *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte*, monográfico de *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* 9 (2021).

<sup>10</sup> Véase, en este sentido, Erika Fischer-Lichte, “La ciencia teatral en la actualidad: el giro performativo en las ciencias de la cultura”, *Revista Indagación* (2006): 12-13, <https://dokumen.tips/documents/fischer-lichte-erika-la-ciencia-teatral-en-la-actualidad-el-giro-performativo.html>. Una reciente aplicación al contexto de la fiesta en Concepción Lopezosa Aparicio, “Las entradas reales, escenarios performativos en el Madrid de los siglos XVI-XVII”, en *Teatralidad y performatividad de las artes. El contexto hispánico en la Europa de los siglos XVI-XVIII*, eds. Carmen González-Román y Hilary Macartney, *Bulletin of Spanish Visual Studies* 3 no. 2 (2019): 241-53, <https://doi.org/10.1080/24741604.2019.1626565>.

<sup>11</sup> Entre la cada vez más amplia bibliografía desde este enfoque transdisciplinar cabe señalar: Rachel Hahn, *Beyond Scenography* (Oxon – Nueva York: Routledge, 2019), <https://doi.org/10.4324/9780429489136>; Joslin MacKinney y Scott Palmer eds., *Scenography Expanded. An Introduction to Contemporary Performance Design* (Londres – Nueva York: Bloomsbury, 2017).

lidad, la afectividad o el carácter relacional que se consideran desde dicha perspectiva nos permite también reorientar el foco en la investigación en torno a lo festivo<sup>12</sup>. Es decir, a partir del concepto de “escenografía expandida”, desde el que se analiza la escenografía creada más allá de los espacios regulados del teatro y según parámetros que la conceptualizan en su dimensión holística y multisensorial, es posible reinterpretar un evento efímero del pasado y abrir su investigación hacia nuevos horizontes teóricos y estéticos. Las posibilidades que ofrece este nuevo enfoque ponen de manifiesto, además, el potencial del concepto de escenografía como herramienta crítica a la hora de interpretar la arquitectura efímera entendida como evento. Desde la teoría de la escenografía que aquí planteamos se abre, en definitiva, un fructífero espacio interpretativo basado en el análisis de aspectos como la multisensorialidad, la materialidad o la afectividad de la fiesta<sup>13</sup>. A dichos componentes de lo festivo podemos aproximarnos a partir de la información contenida en relaciones de fiestas como la que aquí nos ocupa, cuyo acento apologético requiere, no obstante, ser ponderado con la información proporcionada por otras fuentes coetáneas.

Por otro lado, conviene no perder de vista que la cultura sensorial de los siglos de la Edad Moderna distaba bastante de limitarse a la iconosfera dominante en la contemporaneidad y que, a la hora de apelar a los sentidos, las manifestaciones artísticas (efímeras o no) suscitaban la interacción entre ellos. En opinión de Lucien Febvre, “en el siglo XVI no se veía primero: se olía y se olía, se olfateaba el aire y se captaban los sonidos. Fue solo más tarde cuando la vista se ocupó seria y activamente en la geometría, poniendo su atención en el mundo de las formas”<sup>14</sup>.

En el viejo debate sobre qué sentido era mejor para adquirir el conocimiento, si la vista o el oído, Baltasar Gracián siguió la corriente de opinión de Aristóteles, Cicerón, y los neoplatónicos del Renacimiento como Marsilio Ficino, Leon Hebrero o Fray Luis de Granada, al considerar que los ojos “no solo ven, sino que escuchan, hablan, preguntan, responden, riñen, aficionan, espantan, agasajan, ahuyentan, atraen y ponderan y todo lo obran”<sup>15</sup>. Pese a ello, encontramos argumentos sinestésicos en la obra de diversos autores a lo largo de la Edad Moderna, bien desde un punto de vista moral, o con una orientación más empírica. El propio Gracián en *El Criticón* habla de “ojos en las orejas”, e inspirándose directamente en el emblema 16 de Alciato, donde se alude a la templanza, establece la interacción entre el sentido de la vista y el tacto al sugerir “tocar con ocular mano”<sup>16</sup>. Esta correlación entre la vista y el tacto vuelve a aparecer con similar intención moralizante en la misma obra al señalar su autor: “De suerte que de pies a cabeza los reformaban. Echábanles a todos un candado en la boca, un ojo en cada mano y otra cara janual”<sup>17</sup>. Por su parte, el filósofo y clérigo irlandés del siglo XVIII George Berkeley “emparentaba el tacto con la vista y suponía que la percepción de la materialidad, la distancia y la profundidad espacial no sería en absoluto posible sin la cooperación de la memoria háptica”<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Carmen González-Román, “Scenographing festival books: Towards a multisensory archive”, en *Scenography and Art History. Performance Design and Visual Culture*, eds. Astrid von Rosen y Viveka Kjellmer (Londres: Bloomsbury, 2021), 165-82, <https://doi.org/10.5040/9781350204478.0017>.

<sup>13</sup> Los intentos de salvar la brecha entre la representación y la experiencia vienen siendo abordados por parte de investigadores que, dentro del ámbito de la historia cultural, trabajan en la subdisciplina conocida como historia de las emociones. Véanse, por ejemplo, el número especial de *Cultural History* 7, no. 2 (2018), <https://www.eupublishing.com/toc/cult/7/2>; Stephanie Downes, Sally Holloway y Sara Randle, eds., *Feeling Things: Objects and Emotions through History* (Oxford: Oxford University Press, 2018), <https://doi.org/10.1093/oso/9780198802648.001.0001>; Amanda Bailey y Mario DiGangi (eds.), *Affect Theory and Early Modern Texts: Politics, Ecologies, and Form* (Nueva York: Palgrave, 2017), <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56126-8>.

<sup>14</sup> Cfr. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2021), 29.

<sup>15</sup> Teresa Cacho, “«Ver como vivir». El ojo en la obra de Gracián”, en *Gracián y su época: actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses: ponencias y comunicaciones* (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1986), 116-35.

<sup>16</sup> Sagrario López Poza, “La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián”, en *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, eds. Antonio Bernat y John T. Cull (Palma de Mallorca: Medio Maravedí, 2002), 353-72. Agradezco a la Dra. Asunción Rallo Gruss la información y bibliografía relacionada con la “mano ocular”.

<sup>17</sup> Cfr. López Poza, “La emblemática”, 14. La autora explica que el vínculo con la moralidad reflejada en la prudencia de las manos oculatas que recoge Alciato y luego otros, como Saavedra, es un motivo emblemático bien explotado, conocido y empleado por varios emblematistas.

<sup>18</sup> Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 53.

La investigación actual en torno a la “polifonía de los sentidos” constata que el ojo colabora con el cuerpo y el resto de los sentidos<sup>19</sup>.

Paradójicamente, en el programa iconográfico de la fiesta de la que nos ocupamos en este trabajo se advierte un posicionamiento claro en el debate en torno a la superioridad del sentido de la vista o el oído, a favor de este último. Así, en la descripción de uno de los altares levantados en la plaza mayor, el del convento de Nuestra Señora de la Victoria, se detalla un programa en el que el gusto, la vista, el tacto y el olfato, representados por cuatro mujeres vestidas “a lo holandés”, simbolizaban los sentidos contrarios a la fe y se asocian a cuatro países no católicos, entre ellos, Holanda. El sentido premiado en dicho programa era el oído, figurado por una dama vestida “a lo español”, con lo que se constataba el vínculo entre catolicismo y monarquía hispana.

### **Efectos lumínicos y sonoros: *Tantas las luces fueron, tanto el resplandor***

El anuncio de la fiesta en las calles y plazas de la ciudad tuvo lugar el 16 de noviembre de 1635 por acuerdo de los dos cabildos de la ciudad. Esa ocasión constituyó la primera puesta en escena: “salieron trece cajas de guerra, atabales vestidos de librea azul y carmesí con guarnición gualdada, los ministriles de la copia de la ciudad a caballo con todos los ministros de justicia, y Antonio Enriquez, escribano de cabildo, y en las calles y plazas de esta ciudad se hizo notorio por voz del pregonero a todos los vecinos de ella, cómo a siete y ocho del mes de diciembre...”<sup>20</sup>. Como era habitual, el pregón consistía en un recorrido que llevaba a cabo un cortejo, siendo en esta ocasión particularmente lucido. El pregonero, representante de las autoridades municipales, se convertía en “un actor cuya escenografía es uno de los edificios más imponentes, no únicamente por lo que constituye como monumento merecedor de admiración, sino también por las connotaciones que evoca, por lo que en conjunto representa”<sup>21</sup>. En tal desarrollo escenográfico, el acompañamiento musical era fundamental para captar la atención de la ciudadanía y, junto a ello, la propia voz del pregonero que con un registro solemne contribuía a la musicalidad “en tanto que se sale de la entonación cotidiana y utiliza recursos orales específicos”<sup>22</sup>. El pregón, reproducido por Prado y Ugarte, no solo permite reconstruir el recorrido de la procesión, sino que constata la implicación de los vecinos en la limpieza, adornos e iluminación de las viviendas, como era habitual en este tipo de fastos. También, siguiendo la costumbre, se invitaba a conventos, parroquias, comunidades de naciones y gremios a lucir edificios y construir altares, e igualmente se instaba a las milicias a contribuir con los preparativos de la fiesta.

Las vísperas de la procesión la ciudad se vio envuelta en luminarias y juegos de luces. Debieron resultar sorprendentes los fuegos de artificio que se lanzaron desde la Alcazaba, y no menos espectacular la visión nocturna del mar vecino donde cuarenta barcos repartidos por la bahía de Málaga y el muelle flotaban alumbrados con bujías y fuegos desde el mar (fig. 3).

De este modo lo describe el autor: “Jamás se ha visto (en paz) ciudad abrasada en fuegos como esta noche Málaga. Tantas las luces fueron, tanto el resplandor, que para noche fue mucho y para día le sobró la mitad”<sup>23</sup>. Sin duda, uno de los artefactos lumínicos que más asombro despertó fue la “máquina de estrellas” que se colocó sobre la linterna de la iglesia de la Compañía de Jesús, un artificio mecánico que, según se indica en la relación, alcanzó gran altura sobre la cúpula. Suponemos que consistiría en una estructura giratoria, similar a una girándola, en la que se colocarían bujías o velas.

<sup>19</sup> Como afirma Pallasmaa, “el sentido de la vista puede incorporar, e incluso reforzar, otras modalidades sensoriales; el ingrediente táctil inconsciente de la vista es especialmente importante y está fuertemente presente en la arquitectura histórica, pero muy descuidado en la arquitectura de nuestro tiempo” (Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 31).

<sup>20</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 9.

<sup>21</sup> Clara Bejarano, *Los sonidos de la ciudad. El Paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2015), 98.

<sup>22</sup> Bejarano, *Los sonidos de la ciudad*, 101.

<sup>23</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 13.



Fig. 3. Georgius Braun et Franciscus Hogenbergius, *Málaga, Civitates Orbis Terrarum... Liber Primus*, 1577. Madrid, Biblioteca Nacional de España [GMG/433].

No muy lejos de este juego de luces, en las torres del convento de las religiosas de San Bernardo se situaron luminarias y fuegos artificiales que destacaron por la riqueza y variedad. Tal repertorio, unido al resplandor de hachas y velas que estratégicamente colocadas sobre los altares, ubicadas en ventanas y balcones de particulares, o bien portadas por los participantes en los desfiles, mascaradas y procesiones, acabaron generando en la ciudad un escenario luminoso excepcional durante el largo período de tiempo en que se prolongaron estas fiestas. La colocación de luminarias en los principales edificios y viviendas particulares era usual en las festividades del Antiguo Régimen cuando la celebración, como es el caso de la que aquí nos ocupa, era muy significativa. En Málaga, una disposición similar de luces se acometió en 1671 con motivo de las fiestas por la canonización de Fernando III el Santo<sup>24</sup>.

El día 6 de diciembre a las doce y durante más de una hora repicaron todas las campanas de la ciudad. La irrupción del sonido de las campanas en el espacio urbano festivo, como advierte Clara Bejarano, “posee un gran dramatismo, una notable influencia sobre las emociones de los asistentes”<sup>25</sup>. En la fiesta que tratamos, el paisaje sonoro se intensificó y alcanzó su cénit a las ocho de la noche, momento en el que se escucharon chirimías, trompetas, cajas y el estrépito de los fuegos, a lo que se añadió, como advierte con agudeza el autor de la descripción, un no menos desdeñable elemento como debía ser el ruido producido por los ciudadanos en las calles.

En esa primera noche resonó el estruendo de “millares de cohetes [...] así de bombas, montantes y ruedas” en enclaves destacados de Málaga, como la plaza de las cadenas de la catedral y las cubiertas de dicho templo<sup>26</sup>. La excitación de los ciudadanos debió ser especialmente notoria en esta ocasión dada la variedad de efectos visuales y sonoros producidos por estos artefactos. Al estruendo provocado por cohetes y bombas se sumó el efecto visual del “montante”, un fuego de artificio que una vez encendido representaba la figura de una espada<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> “... muchedumbre de diferentes luminarias... hermo세aban la coronación de la Iglesia... [y] toda la ciudad correspondió a esta hermosura con el adorno de interminables antorchas, vistosamente distribuidas en sus calles, ventanas, torres..., cfr. Lorenzo Pérez del Campo y Javier Quintana, *Fiestas Barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII* (Málaga: Diputación provincial, 1985), 62.

<sup>25</sup> Bejarano, *Los sonidos de la ciudad*, 101.

<sup>26</sup> Desde el siglo XVI hubo en España un intento permanente por controlar la producción de ruidos festivos. Como indica González Alcantud, Carlos V decretó las primeras ordenanzas para el gremio de coheteros y pirotécnicos, diferenciándolas de las de los artilleros, disposiciones que entraron en vigor en 1532, cfr. José Antonio González Alcantud, “Territorio y ruido en la fiesta”, en *La fiesta, la ceremonia, el rito* (Granada: Universidad de Granada – Casa de Velázquez, 1990), 71. Véase también: Bejarano, *Los sonidos de la ciudad*, 256-67.

<sup>27</sup> *Diccionario de Autoridades*, 4 (1734), Montante: “Por semejanza llaman los Polvoristas a un artificio de fuego que le maneja uno de ellos, y encendido representa esta figura, por lo que tomó el nombre. Latín. *Ignis missilis in formam prae-grandis gladij, vel romphaeae*”.

Además, se utilizaron las conocidas entonces como “ruedas de fuego”, otro recurso pirotécnico que deslumbraba a los espectadores por su espectacularidad. Estas invenciones de fuegos fueron protagonistas en la puesta en escena de la fiesta, privilegiando no solo el sentido de la vista y el oído, pues también el olfato se activaría por la cantidad de pólvora quemada y el humo residual flotando en el ambiente.

A este escenario de luz, sonido y olores extracotidianos contribuyeron los ciudadanos particulares desde sus respectivos barrios, “viéndose un encuentro de rayos y un entretejido de luces” dominando el cielo de la ciudad<sup>28</sup>. Pese a la hipérbole empleada por el autor en la descripción de estos efectos lumínicos, la atmósfera nocturna de las calles en momentos festivos como el que nos ocupa era bien distinta a la de cualquier día a la caída del sol. La exclusiva colocación de velas, hachas y antorchas en calles, ventanas o altares, junto al empleo de fuegos artificiales confería al espacio urbano una apariencia teatral que se acentuaría con las sombras que los cuerpos de los ciudadanos proyectarían sobre suelos y paredes. Los gestos, las exclamaciones o gritos de asombro e incluso, dada la aglomeración de gente en las calles y la agitación sensorial, alguna que otra riña completaría la puesta en escena nocturna de la ciudad durante esos días<sup>29</sup>.

El sonido de las salvas de artillería se sumó a la fonosfera de la fiesta malagueña. El alto mando militar en la ciudad, don Diego de Cárdenas y Balda, mandó hacer uso de la artillería ubicada en las Atarazanas Reales, así como de la que se encontraba “en puertas, castillos, torres, baluartes, plataformas y demás plazas de armas para hacer la salva y dar las alboradas”<sup>30</sup>. Con tal disposición, al amanecer de los dos días previos a la fiesta se hicieron salvas desde la Alcazaba, Gibralfaro y otras fortalezas de la ciudad, que fueron acompañadas también de disparos de arcabuces, clarines de guerra, chirimías y cajas<sup>31</sup>. Como ha sido estudiado por Rodríguez de la Flor, los sonidos militares estaban muy presentes en las fiestas cívicas del Antiguo Régimen<sup>32</sup>, no obstante, habida cuenta de que en la fiesta en desagravio de la eucaristía convivían el dogma de la iglesia católica con el discurso exaltatorio hacia la monarquía hispánica, la singular presencia de las salvas de artillería militar en la ciudad adquiriría especial relevancia.

Con todo, los diputados responsables de la organización de este evento habían determinado que los fuegos que estaban previstos el jueves, víspera del sermón, y el viernes, víspera de la procesión, tuviesen lugar solo en la primera noche para evitar que se pudieran dañar todos los adornos y altares que ya se estaban montando. No obstante, la segunda noche “continuaron los alborozos como la pasada, así de luces, ministriles, cajas, clarines y demás instrumentos bélicos que en la primera se vieron”<sup>33</sup>.

Incluso en las postrimerías de las fiestas, el 23 de enero de 1636, los ciudadanos disfrutaron en la plaza mayor de un peculiar y prolongado espectáculo que involucró a varios sentidos durante los actos organizados por la parroquia de los Santos Mártires: “Púsose en medio de este circo una pirámide de doce varas de alto y ocho de diámetro por el pie, con tanta inmensidad de cohetes, culebrinas, bombas y otras invenciones que asombró el juicio y suspendió la razón... durando esta vocación más de cuatro horas entretenidas con clarines y chirimías que alternadamente se respondían a coros”<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 13.

<sup>29</sup> Peter Burke, a partir de la noción de performance utilizada de una parte por sociólogos y antropólogos, y de otra por los historiadores del arte, de la música o del teatro, ha analizado algunos aspectos performativos de la cultura barroca en Italia y subrayado la importancia de la improvisación en rituales y ceremonias diversas. Al detenerse en las acciones no sujetas a rituales en el contexto urbano, esto es, al papel de la performance a nivel popular, como era la presencia de charlatanes en las plazas, incluye el elemento performativo de las peleas en la vida cotidiana, cfr. Peter Burke, “Varieties of Performance in Seventeenth-Century Italy”, en *Performativity and Performance in Baroque Rome*, eds. Peter Gillgren y Märten Snickare (Surrey: Ashgate, 2012), 15-23, <https://doi.org/10.4324/9781315089966-2>.

<sup>30</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 12.

<sup>31</sup> Los sitios estratégicos desde donde se hicieron las salvas en Málaga conformaban un entorno sonoro “estereofónico”, entablandose un diálogo entre puntos distantes que trazaban un contrapunto. Sobre la disposición y efectos de las salvas véase: Bejarano, *Los sonidos de la ciudad*, 140-8.

<sup>32</sup> Fernando Rodríguez de la Flor, *Política y fiesta en el Barroco* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994).

<sup>33</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 16.

<sup>34</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 94v-95.

### **Materialidad y memoria háptica. *Las muchas telas y brocados de que se estaban adornando las calles***

El empleo de colgaduras, lienzos, banderas y otros ornatos de naturaleza textil era parte consustancial de la escenografía de toda fiesta en el Antiguo Régimen. No solo las dimensiones y colores captaban la atención de los ciudadanos, también lo eran las texturas y materiales empleados en tales decoraciones efímeras. Existía una jerarquía textil que abarcaba desde los tejidos más ligeros o suaves, como la seda o el terciopelo usado en altares o vestimentas religiosas, hasta aquellos más ásperos o rígidos, como el cáñamo o el lienzo empleados para revestir estructuras efímeras de madera, simular fachadas, etc. De la diferente calidad matérica y de su uso diverso en función de la importancia del ornato eran cómplices los espectadores. Hoy día sabemos que la memoria háptica de los participantes en la fiesta se activaría de manera inconsciente a partir de la visualización de los diversos materiales, proporcionando sensaciones diversas<sup>35</sup>. Los terciopelos, tapices y sedas que engalanaron el patio de las cadenas de la catedral de Málaga, lugar donde tuvo inicio la procesión del día 8 de diciembre, no solo subrayaban la relevancia del lugar, sino que generaban sensaciones táctiles de suavidad o lisura, características que, por otro lado, sugieren metáforas asociadas a lo celestial<sup>36</sup>. Por otro lado, como se solía hacer en este tipo de eventos, los vecinos ornamentaron sus balcones con aquellas piezas textiles de sus ajueres más ricas y vistosas, generando un entorno de proximidad táctil a nivel material y afectivo. A todo ello hay que sumar la variada y rica indumentaria que portaban los integrantes de la procesión, tanto civiles como eclesiásticos, que aprovechaban la ocasión para lucir sus mejores galas. Igualmente, contribuían a este repertorio táctil y visual los llamativos trajes que vestían los grupos de danzantes<sup>37</sup>, o los integrantes de las mascaradas.

La materia textil servía, como se ha indicado, como soporte para diferentes ornamentos efímeros dispuestos en la ciudad. De este modo, en la fachada de la catedral de Málaga se colgó una pintura, cuya parte superior tenía forma semicircular, de tres varas de alto y cinco de ancho sostenida desde una cornisa. El tejido sobre el que se pintó sería probablemente una sarga, lienzo que se solía utilizar para cubrir grandes superficies arquitectónicas con ornamentos fingidos o escenas alusivas a la festividad que se conmemoraba. La pintura que describe Prado y Ugarte fue realizada por Alonso de Morales y representaba “la invasión que los herejes hicieron en la villa de Terlimont [*sic*], delineando la villa, ríos, puentes, pertrechos, castillos, plazas y el demás resto del ejército francés que en sus tiendas quedaba alojado”. La imagen descrita da a entender que el cuadro era una corografía pictórica semejante a las vistas urbanas contenidas en el célebre *Civitates Orbis Terrarum* publicado por Georg Braun y Franz Hogenberg (1572-1618). Pero la representación del ejército francés extramuros de Terlimont, tal y como describe el autor de nuestro relato, permite relacionar esta pintura con algunas estampas que sirvieron a la propaganda política holandesa para exaltar sus victorias sobre la monarquía hispana (fig. 4). Además, sobre las puertas de la catedral de Málaga se colgó también una inscripción hecha con letras doradas que rezaba: “Qui manducat hunc panem vivit in aeternum” (Juan VI, 56-59), cita evangélica utilizada en esta ocasión como lema contra el agravio eucarístico cometido en la ciudad flamenca.

---

<sup>35</sup> Véase al respecto algunos estudios seminales mencionados por Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 52-57.

<sup>36</sup> Una aproximación al tejido entendido como material, medio, tecnología o metáfora desde una metodología interdisciplinar la encontramos en Tristan Weddigen, ed., *Unfolding the textile medium in Early Modern Art and Literature* (Berlín: Edition Imorde, 2011). Más recientemente, una revisión historiográfica sobre dicha temática en Robert S. DuPlessis, “Textile Cultures in the Early Modern World”, en *A companion to Textile culture*, ed. Jennifer Harris (Hoboken: John Wiley & Sons, 2020), 27-43.

<sup>37</sup> Así consta, por ejemplo, entre los acuerdos adoptados por el cabildo municipal para la fiesta del Corpus de Málaga de 1646, para que los bailarines llevaran trajes “... de tela de plata y carmesí... con bohemias de los mismo, forradas de tafetán carmesí aprensado, ligas y puntas y bandas, sombreros con toquillas y penachos, guardainfantes, sonajas, panderetas y demás instrumentos necesarios”, cfr. Pérez del Campo y Quintana, *Fiesta Barrocas en Málaga*, 68.



Fig. 4. Dirk Stoop, *Verovering van Tienen*, 1635 (1651), aguafuerte, 275 x 355 mm. Ámsterdam, Rijkmuseum.

El autor de la pintura, Alonso de Morales, fue un artista local que por su trayectoria representa el prototipo de pintor de decorados, de grandes superficies diseñadas *ex profeso* para las fiestas<sup>38</sup>. La primera noticia de su actividad como pintor data de abril de 1621, momento en el que interviene junto con Pedro Montesinos en las pinturas del túmulo que Pedro Díaz de Palacios, maestro mayor de la catedral, diseñó para los funerales de Felipe III en el templo mayor malagueño<sup>39</sup>, pero sabemos que participó en los ornatos de otras fiestas como la del Corpus en 1625, para la cual ejecutó seis gigantes, dos enanos y otros múltiples animales y figuras para la procesión<sup>40</sup>. Para las fiestas de Málaga en desagravio a la eucaristía que aquí tratamos, además de la pintura para la fachada de la catedral, Alonso de Morales debió estar implicado en la construcción de los altares y ornatos más relevantes, como los que se levantaron en la plaza mayor. De hecho, Prado y Ugarte se refiere al trabajo excepcional de Alonso de Morales, con quien colaboró Bernardo Ballesteros, en los suntuosos altares levantados a la entrada de la parroquia de los Santos Mártires durante la fiesta que organizó esta parroquia el 26 enero y se prolongó durante ocho días: “dos altares que a sus puertas sirvieron de hermoso atrio [...] cuyo ingenioso efecto fue causado por el ingenio y solicitud de Alonso de Morales, Timantes de esta ciudad y Bernardo Ballesteros, persona hábil de propensión ingeniosa para todo discurso de habilidad”<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Pérez del Campo y Quintana, *Fiestas Barrocas en Málaga*, 137-8.

<sup>39</sup> P. Andrés Llordén, *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, (Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1959), 164.

<sup>40</sup> De nuevo en 1633 y 1634 contrata las obras para las decoraciones de la plaza mayor con motivo del Corpus. En este último año realiza además ocho gigantes para la procesión y otros tantos para el desfile del día de los santos mártires Ciriaco y Paula. Las siguientes noticias que se tenían hasta ahora y habían sido aportadas por la historiografía local remitían a su actividad en 1645, en concreto la pintura de la tarasca y los gigantes que salieron en la procesión eucarística y, entre 1662 y 1668, la decoración pictórica de los diversos altares y arquitecturas dispuestas en la plaza mayor para el Corpus. Cfr. Pérez del Campo y Quintana, *Fiestas Barrocas en Málaga*, 138.

<sup>41</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 95. Sobre las condiciones de contratación de los artistas para la realización de los ornatos efímeros en Málaga a lo largo del siglo XVII y otras particularidades de la organización y financiación, véase Pérez del Campo y Quintana, *Fiestas Barrocas en Málaga*.

Siguiendo la pauta del día del Corpus, el recorrido de la procesión estuvo jalonado por altares en los que la combinación de materiales (telas, piezas de plata, esculturas de talla, flores, espejos, cera, etc.) convertían dichos escenarios en verdaderos escaparates sensoriales<sup>42</sup> (fig. 5). El altar de la nación francesa ubicado en la plaza de las cadenas de la catedral, que fue uno de los más espectaculares de los que se pudieron contemplar, se levantó sobre cuatro pedestales revestidos de espejos y con cinco cuerpos superpuestos progresivamente menores en tamaño, sostenidos por bolas y revestidos de lienzos pintados. Todo el conjunto se remató con una pirámide coronada por una esfera que sostenía un león rampante con un panal de miel en la boca y del que pendía una cinta donde que rezaba: *De comedete exhibit eibus & de forti egressa est dulcedo* (Del que come salió comida y del fuerte salió dulzura). Prado y Ugarte proporciona el pasaje del Antiguo Testamento: “cap. 14 de los Jueces”<sup>43</sup>. Tanto este primer altar como los restantes incluían en su programa iconográfico símbolos de la eucaristía, principalmente el cordero, y aludían de un modo u otro a alguna de las afrentas sufridas en Tirlomont.

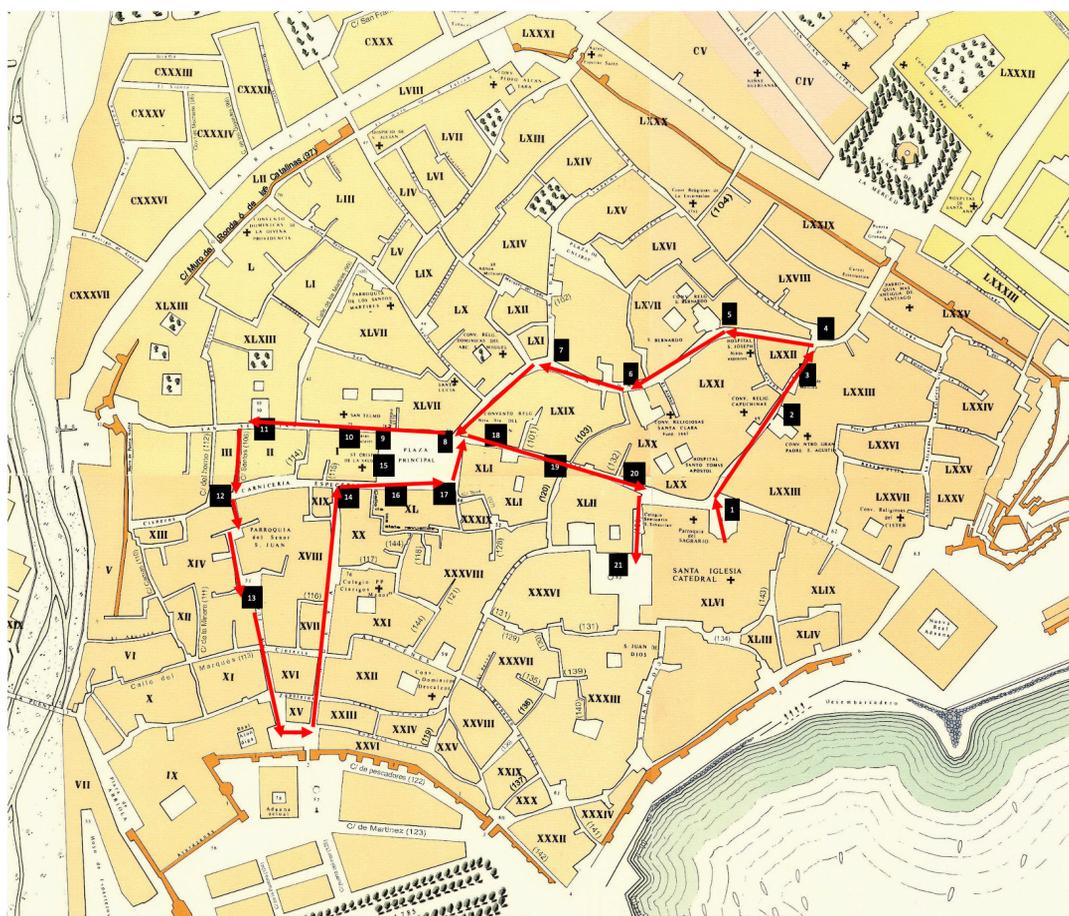


Fig. 5. Recorrido de la procesión y situación de los altares en Málaga durante la celebración del 8 de diciembre de 1635. Trazado realizado sobre la ampliación del plano de Málaga de Jesús Guerrero-Strachan Carrillo (2011) a partir del original de J. Carrión de Mula (1791).

<sup>42</sup> El recorrido procesional partía de la catedral y discurría por la calle san Agustín, Granada, Zapatería, Compañía, San Juan, Plaza del Pan, calle Nueva, Especería, Plaza Mayor y calle de Santa María. Cfr. Prado y Ugarte, *Desagravio*, 9.

<sup>43</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 24v.

Los siguientes altares hasta la llegada de la procesión a la plaza mayor, donde se derrochó en ingenio y materiales para la construcción de cinco magníficas estructuras, son descritos con igual minuciosidad si bien, por razones de espacio nos detendremos aquí en aquellos que mayor esplendor mostraron. El segundo altar fue el levantado por los religiosos de San Agustín frente a las puertas de su convento “con igual adorno y compostura que el pasado”, y un poco más adelante se situó el del gremio de los maestros de albañilería. El cuarto altar fue el de la parroquia de Santiago, seguido del que las religiosas de Santa Clara colocaron frente a las puertas de su convento. Tras pasar la procesión por tres arcos floridos se llegaba al altar que el gremio de zapateros levantó en calle Calderería. Desde aquí y atravesando otros tres arcos adornados con flores y mariposas, la procesión entró en la plaza mayor (fig. 6) donde se encontraban cinco magníficos altares.



Fig. 6. Anton van den Wyngaerde, *La plaza de Málaga*, 1564. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

El primer altar de la plaza mayor ante el que transcurrió la procesión fue el de la parroquia de los Santos Mártires Ciriaco y Paula. Sus dieciséis varas de altura dan una idea de la majestuosidad de esta estructura que en su parte superior estuvo compuesta por una gloria de nubes de color azul y blanco, pulverizado de oro y estrellas, bajo lo cual se situaron las figuras de Felipe IV y el Cardenal Infante sobre los que una inscripción rezaba: “No a mi poder se atribuya / La victoria y el blasón / sino al cordero león”. Velones de plata, pebetes de olor, las figuras de los santos mártires, reliquias, pirámides, flores... ocuparon los restantes cuerpos de este altar<sup>44</sup>.

Siguiendo su recorrido la comitiva avanzó por delante del altar que hizo la Compañía de Jesús ante la puerta de su iglesia donde hubo una imagen vestida de San Ignacio “acompañado de muchos blandones de cera, ramilletes, agnus, y lo que es más, de subidos olores, así de cazoletas, pebetes, como de ámbares ricos y preciosos bálsamos”<sup>45</sup>. En este momento del relato, el autor da la medida de la longitud de la procesión

<sup>44</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 33v.

<sup>45</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 34.

(“más de dos mil pasos”) desde la iglesia de la Compañía, pasando por la plaza del Señor capitán general, calle de la Carnicería, calle de San Juan, plaza del Pan, calle Nueva, Especería y ángulo oriental de la plaza mayor. No deja de sorprender la exactitud de la cifra de participantes en la procesión que aporta, dos mil trescientas veintidós personas. Desde la calle Nueva, la procesión salió por calle Especería para volver a entrar en la plaza, en cuyo ángulo occidental, frente al altar de la parroquia de los Santos Mártires, se levantó el de la nación flamenca. Completaban los altares de la plaza mayor los correspondientes a la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria y el del convento de Nuestra Señora de la Merced.

Tal y como se ha indicado anteriormente, las fiestas continuaron en la ciudad por voluntad de las parroquias, que se afanaron en colocar nuevos ornatos, altares y escenarios, además de organizar fiestas de toros, juegos de cañas, etc. Así lo detalla el último desagravio con el que Prado y Ugarte concluye su libro. Entre los decorados y artificios que se describen destaca la máquina para exhibir el Santísimo Sacramento que se instaló en la iglesia de Santiago, “nuevo en la traza y nunca visto en la ciudad”. Se trataba de una tramoya que ponía en movimiento la custodia y que, acompañada por el incienso esparcido al unísono, suscitaría la expectación y emoción de los asistentes a este entorno teatralizado.

Vieron esta máquina con el mismo altar mayor dividirse en dos partes iguales y abierta hasta cuatro varas de latitud, ofreció la parte interior un altar [...] en él estaba en un trono misterioso el Santísimo Sacramento en su custodia, en un óvalo curioso de oro, que visto e incensado y retirado el sacerdote, con el mismo artificio que se abrió se fue elevando este trono con la custodia [...] y elevado más de vara y media hasta descubrirse por encima de la peana superior, estando ya eminente al altar se volvía a cerrar, y la custodia saliendo de su arrimo se llegaba a tomar su trono y sitial quedando el altar que hasta aquí se vio dividido ya unido y en la misma forma que antes<sup>46</sup>.

Igual de sorprendente debió ser el altar levantado en la puerta principal de la parroquia de los Santos Mártires por su tamaño y movimiento acompasado:

Y fue cosa digna de notar que toda esta altitud de veinticuatro varas y otras tantas de diámetro con todo su adorno y todos los que sobre el se formaban se movieron en vuelta y círculo entero, dándolas todo el día con admiración de todos, por ver una máquina tan grande moverse sin daño de lo que en sí contenía<sup>47</sup>.

Junto al repertorio de materiales utilizados en las calles para significar la importancia de la celebración, también se vistieron de adorno y gala las naves que se encontraban en la bahía de Málaga, cubriendo sus velas y popas con estandartes y banderolas, sumando al ya variado repertorio de colores y texturas de tierra firme el contraste cromático de la visión marítima.

### **Oler y saborear la fiesta. *De subidos olores y precioso vino***

El ambiente urbano durante los días que tuvieron lugar las celebraciones se vio también envuelto en olores extracotidianos. La pólvora quemada en las salvas de artillería y en los fuegos artificiales, el olor a cera de cirios, hachas, bujías y candelabros, el incienso o los pebetes con polvos aromáticos situados en los altares generarían, en ocasiones tan lucidas como esta, una atmósfera en la que el olfato participaba junto a los demás sentidos del repertorio de sensaciones experimentadas por la ciudadanía. En los altares y arcos levantados a lo largo del recorrido de la procesión, además de las flores que solían emplearse como adorno y que generaban diversos aromas, se colocaron velas y recipientes que contenían esencias diversas.

---

<sup>46</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 91.

<sup>47</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 95v.

El sentido del gusto constituía también en las fiestas urbanas del Antiguo Régimen una parte consustancial. Cabe suponer que la multitud situada a lo largo del recorrido de la procesión malacitana, así como en aquellos lugares emblemáticos de la ciudad donde hubo toros, máscaras y rejones, sería atendida por aguadores y vendedores ambulantes. Agua, fruta y dulces eran las mercancías más demandadas, y entre estas últimas el turrón, de consumo frecuente en Málaga, tal y como se constata por la venta de dicho producto en las casas de comedias de esta ciudad, donde se llegó a habilitar un aposento para vender agua y turrón<sup>48</sup>.

Una ocasión excepcional para deleitar el sentido del gusto tuvo lugar durante el período en que las fiestas se prolongaron por iniciativa de las principales parroquias. Entre los eventos impulsados por la de los Santos Mártires entre el 26 de enero y el 3 de febrero, destacó el organizado en el atrio de la casa del regidor perpetuo don Íñigo Paniagua, en donde durante los ocho días que duraron las fiestas, además de regalar vino de su propiedad a los que allí se acercaron, mandó levantar un escenario burlesco con varias figuras que representaban la embriaguez y la necesidad de templanza: “sobre un teatro de dieciséis varas de círculo hubo muchas figuras de hombres del arte de beber en trajes jocosos, y entre ellos Neptuno con su tridente, dios de las aguas, que con su airado semblante infundía miedo a los que dejaban el agua por el vino... derramóse mucho vino, todo en honor de la fiesta”<sup>49</sup>. La presencia de Neptuno en este “teatro” no resulta extraña en el contexto festivo de la Edad Moderna donde dioses paganos convivían con motivos cristianos con relativa frecuencia en la iconografía de los fastos. En esta ocasión, Neptuno simboliza a Felipe IV, entre cuyas virtudes estaba la templanza, frente a la embriaguez de personajes “con trajes jocosos” que aludían el desenfreno de holandeses y franceses, en referencia al discurso principal de esta fiesta. Por otro lado, artificios de esta naturaleza que introducían en el discurso de la fiesta elementos sorpresivos e insospechados y que conectaban directamente con el sentido del gusto fueron frecuentes en los fastos del barroco. La construcción de aparatos en los que distintos personajes arrojaban líquido, generalmente agua, fue usual en las fiestas del Corpus en Málaga durante el siglo XVII. De este modo, el escultor Jerónimo Gómez, junto al pintor Alonso de Morales, quien había participado activamente en los ornatos efímeros de las fiestas en desagravio de la eucaristía de 1635, llevó a cabo diversos encargos de este tipo, como el que recibió en 1662: “... una pirámide encima, de siete varas, con una Fama encima vestida de lienzo de pintura al temple... un risco con diferentes animales y aves, todos de escultura, echando agua; y ocho soldados tirando agua a otros ocho...”<sup>50</sup>.

## Performatividad y puesta en escena

Las actividades celebrativas implicaron a la ciudad y a sus habitantes durante los meses anteriores y posteriores a la extraordinaria fiesta del 8 de diciembre. Los actos organizados conjuntamente por el cabildo municipal y eclesiástico se remontan al mes de agosto de 1635, cuando Málaga se sumó a las peticiones de la monarquía para que se hicieran “rogativas y plegarias por el buen suceso de las guerras” con un solemne novenario de misas cantadas y una procesión a la iglesia de los Santos Mártires<sup>51</sup>. Meses después, el 21 de octubre, el cabildo de la catedral acuerda hacer fiesta pública de acción de gracias por la victoria en Tirlémont contra los infieles<sup>52</sup>, aunque se espera a que regrese a la ciudad el entonces obispo Antonio Enríquez.

<sup>48</sup> Carmen González-Román, *Las casas de comedias de Málaga. Arquitectura, escenografía y cultura visual. Del análisis histórico-artístico a la reconstrucción virtual* (Málaga: Fundación Málaga, 2018), 33.

<sup>49</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 97.

<sup>50</sup> Pérez del Campo y Quintana, *Fiestas Barrocas en Málaga*, 54.

<sup>51</sup> Cfr. Antonio Gómez Yebra, *La poesía malagueña del siglo XVII como documento histórico. “Dulce miscellanea”* (Málaga: Diputación Provincial, 1988), 153.

<sup>52</sup> Archivo Catedral de Málaga. AA.CC. 1635. Leg. 1031, II, fol. 205v. “...ha servido de dar a los católicos y ejemplo del emperador contra los infieles que sería bien celebrar una festividad pública en hacimiento de gracias, con procesión solemne y misa en que concurran las parroquias, clero y religiones y demás ciudad para confusión de los enemigos de nuestra fe católica”.

Para aquella ocasión, se propuso celebrar por la mañana una misa y por la tarde una procesión muy solemne acompañada de “buenas chanzonetas” cantadas<sup>53</sup>, en cuya organización participó el cabildo municipal<sup>54</sup>.

Al escenario urbano nocturno de luz y sonido la víspera de la gran procesión, se sumó el desfile de más de trescientos niños de entre ocho y diez años que, según el relato, partieron de la ermita de los Santos Mártires y se dirigieron hasta las casas del obispo para recibir la bendición. Ataviados con ricos trajes adornados con vistosas franjas de oropel, unos representaban ángeles y otros, vestidos de reyes, acompañaban al que llevaba el atuendo de cardenal y portaba un estandarte con la insignia del Santísimo Sacramento. Todos acarreaban una luz y campanillas o instrumentos sonoros en sus manos para atraer la atención. Este vistoso y ruidoso ejército infantil, tras recibir la bendición del obispo, recorrió toda la ciudad gritando: “Viva la fe de Jesucristo y mueran los herejes”, “alabado sea el Santísimo Sacramento y mueran los que no lo dijeren”, incitando a todos los circundantes a implicarse y participar activamente con sus voces en la representación. Durante las semanas posteriores a la gran procesión las principales parroquias organizaron diversos desfiles, mascaradas, saraos y danzas que continuaron alterando el orden cotidiano de la ciudad, y a todo ello se sumaron los toros, cañas, libreas, lanzadas y escaramuzas<sup>55</sup> que tendrían lugar en la plaza mayor.

Si entre los meses de agosto de 1635 y febrero de 1636 la actividad celebrativa se intensificó en la ciudad implicando a todos los estamentos tanto en la organización como en la participación en los distintos espacios, el día grande fue sin duda el 8 de diciembre, cuando tuvo lugar la solemne procesión. La comitiva partió de la puerta occidental de la catedral y atravesó el crucero para salir al patio de las cadenas y seguir el recorrido por la ciudad que era el habitual en el desfile del Corpus<sup>56</sup>. Prado y Ugarte detalla la composición del desfile. Un escuadrón de diablillos pertrechados con curiosos trajes y arrastrando algunas figuras de herejes se encargaron de abrir paso entre la multitud, pese al “ruido y grande concurso que por las calles había”. Los diablillos eran un elemento común en la procesión del Corpus que simbolizaban el demonio vencido por Jesucristo y eran, en general, muchachos vestidos de diversas formas que a golpes abrían paso a la procesión<sup>57</sup>. Les sucedió otro escuadrón que portaba tambores y tras ellos los ministriles. Se produjo, por tanto, en este tramo inicial de la procesión una progresión sonora desde los ruidos improvisados y bruscos procedentes del griterío de la gente, a los sonos acompasados de la percusión de los tambores, hasta llegar a las melodías armoniosas de las “buenas chanzonetas” entonadas por los ministriles que, como integrantes de la capilla catedralicia, seguirían las recomendaciones dadas por el cabildo para estas fiestas<sup>58</sup>. La entrada de la custodia en la plaza mayor fue recibida con un estruendo de disparos al aire de arcabuces de las ocho compañías que estaban allí dispuestas.

---

<sup>53</sup> Archivo Catedral de Málaga. AA.CC. 1635. Leg. 1031, II, fol. 210v. “... En cuanto a la fiesta que se ha de hacer por el buen suceso de Terlimon [sic] que los católicos han tenido en hacimiento de gracias, que el señor obispo predique por la mañana, y por la tarde se vista de pontifical y se haga la procesión muy solemne yendo por San Agustín, calle Granada, plaza, y vuelta por la calle de Santa María, y que se le encargue al maestro de capilla recopile buenas chanzonetas que se canten”.

<sup>54</sup> El 14 de noviembre de 1635 el cabildo municipal informa de la petición recibida de los canónigos para “una procesión que tiene acordada hacer los señores deán y cabildo en hacimiento de gracias del Santísimo Sacramento, para que esta ciudad por su parte acuda a hacer todas las demostraciones y regocijos que fuere necesario, asistiendo el día que se ha de hacer a la fiesta... y para disponer el adorno de la ciudad y presentar los regocijos necesarios nombró por diputados los señores...”, Archivo Municipal de Málaga. AA.CC. (14-11-1635), fol. 342r.

<sup>55</sup> Fiestas de toros y juegos de cañas fueron organizados por las parroquias de Santiago y de los Santos Mártires durante los días en que respectivamente se erigieron en protagonistas de las fiestas en desagravio de la eucaristía. La parroquia de Santiago organizó además “libreas, rejones, lanzadas, escaramuza y máscara” (cfr. Prado y Ugarte, *Desagravio*, 93v). Los ejercicios taurinos cumplían funciones castrenses y, en el caso de Málaga, el interés que subyacía en el mantenimiento de las corridas de toros, que en aquella época eran fundamentalmente ejercicios de caballería practicados por la nobleza, así como por los ‘juegos de cañas’ movió al concejo municipal a incluirlas en las fiestas votivas y patronales (cfr. Pérez del Campo y Quintana, *Fiestas Barrocas en Málaga*, 45-46).

<sup>56</sup> Sobre los cambios en el recorrido de la procesión del Corpus en Málaga desde la centuria anterior, véase: Reyes Escalera Pérez, *La imagen de la sociedad barroca andaluza* (Málaga: Universidad de Málaga, 1994), 199.

<sup>57</sup> Escalera Pérez, *La imagen de la sociedad*, 195.

<sup>58</sup> Véase nota 53.

Siguieron en el desfile las cofradías con sus estandartes y cera, los gremios y naciones, las órdenes religiosas portando cada una la cruz, ciriales, incensarios y pluviales, además de un grupo de treinta y tres niños con sotanas negras, banda de raso blanco sobre ellas, escudo de plata grabada con la insignia de la eucaristía colgado del cuello y un hacha de cera en la mano. El paso de las cruces de las parroquias dejaba tras de sí una comitiva de sacerdotes, prebendados, presbíteros, y otros ministros de la iglesia seguidos del cabildo eclesiástico rodeando el estandarte de la cofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario. El obispo asistido del arcediano, chantre y canónigos de la catedral legitimaba el triunfal desfile eucarístico con su presencia tras el carro que portaba la custodia. A continuación, iba el cabildo secular, ordenados igualmente todos sus componentes y debidamente pertrechados con sus vistosos trajes, cetros y cirios encendidos<sup>59</sup>.

A este desfile se sumaron muchos ciudadanos, según nuestro relator, “por ir gozando más despacio de la grandeza que en las calles había”, convirtiéndose ellos mismos en actores del evento. A lo largo del recorrido hubo momentos en los que la performatividad se intensificó, como sucedió en la denominada plaza del Pan, donde se llevó a cabo una acción militar en la que se agitaron banderas y se dispararon salvas siguiendo una estudiada coreografía que debió contribuir igualmente a la exaltación sensorial y afectiva.

hicieron los aférez [*sic*] tremolando con mil cruzados sus banderas, que ya por la diversidad de vueltas y tornos, ya por la hermosura de sus labores a pesar de los ruidosos impedimentos deleitaban con esto lo que en los volcanes de fuego procuraban impedir, los unos a la vista, los otros al oído. Postraron sus banderas hasta que aquel soberano rey de los cielos y tierra las engrandeció con sus pies pisándolas<sup>60</sup>.

Como era habitual en las fiestas religiosas o civiles, a lo largo de la procesión hubo danzas y música, interpretada esta última por la capilla de la catedral. Los comisarios de la fiesta, que se ocupaban en todo momento de la organización y orden en la procesión, vigilaron “que las danzas y saraos (que fueron muchas y buenas) no mudasen sitio del que en la procesión se les señaló, por la inquietud y descompostura que causa su continuo movimiento discurriendo sin orden”<sup>61</sup> (fig. 7). Al margen de la interacción del público en el desfile procesional, hubo ocasiones en las semanas posteriores al día grande en las que los propios ciudadanos participaron de manera más directa. Así, entre los eventos organizados por las parroquias cabe destacar el que dispuso la de los Santos Mártires, una máscara que congregó a los vecinos y parroquianos que adornados “de muchas telas, brocados, tabíes y lamas... iban todos a caballo con sus antorchones de cera cortejando un rico estandarte bordado con la insignia del Santísimo Sacramento”<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Las características del cortejo, ya configurado en la fiesta del Corpus en Málaga en el siglo XVI, son analizadas por Pilar Ibáñez Worboys, “La fiesta del Corpus en la Málaga de principios del siglo XVI”, en *Estudios sobre iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna* (Granada: Universidad de Granada, 1999), 377-86. Por su parte, Francisco J. Quintana Toret, “El culto eucarístico en Málaga. Ideología y mentalidad social en el siglo XVII”, *Jábega* 51 (1986): 25-33, señala la singularidad de la organización de la fiesta eucarística en Málaga y el protagonismo del cabildo secular al indicar: “A diferencia de otras ciudades españolas donde los gremios asumieron esta responsabilidad, la preparación del Corpus acabó siendo en la capital mediterránea una competencia casi exclusiva del Ayuntamiento, particularmente en el Seiscientos... [esto] explica, en parte, el creciente protagonismo de la institución local en la organización y ejecución de la fiesta religiosa”.

<sup>60</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 40.

<sup>61</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 23. La inclusión de danzas en la procesión del Corpus a lo largo de toda la comitiva era habitual y solían ser de dos clases: de sarao o de cascabel, siendo las primeras más aristocráticas y las segundas más populares. Se acompañaban de instrumentos de percusión y cuerda y lucían con muy ricos trajes. No obstante, en Málaga hubo muchas más clases de danzas, como las de locos, turcos, negros o emperadores. Cfr. Escalera Pérez, *La imagen de la sociedad*, 195-96.

<sup>62</sup> Prado y Ugarte, *Desagravio*, 96v.



Fig. 7. Danzas en la plaza mayor de Málaga. Recreación realizada por Carmen González-Román a partir del dibujo de Anton van den Wyngaerde y de grabados de Jacques Callot.

## Conclusiones

El análisis holístico propuesto en estas páginas supone una aproximación al estudio de diferentes dimensiones de lo festivo contenidas en una relación o libro de fiesta. Los recientes estudios sobre escenografía expandida, en particular, el concepto de “cultura escenográfica” empleado por Rachel Hann ha abierto, en este sentido, nuevas posibilidades para comprender y teorizar la dimensión performativa y multisensorial de los eventos festivos del pasado. Desde dicha perspectiva podemos contribuir a una nueva interpretación de los libros de fiestas como parte vital de un “archivo escenográfico”, un archivo multisensorial centrado en las experiencias que rodearon aquellos eventos y donde se explore las relaciones entre la arquitectura, la performatividad, lo sensorial, lo relacional y lo afectivo<sup>63</sup>.

El análisis de la materialidad, sensorialidad y afectividad que envolvió aquella extraordinaria celebración malagueña entre 1635-1636 ha sido posible llevarla a cabo a partir de la éfrasis contenida en la descripción de Juan de Prado y Ugarte. Aún a sabiendas del carácter encomiástico y panegírico que caracteriza al género de las relaciones festivas, la precisión con la que el autor describe el recorrido de la procesión, el rigor que maneja a la hora de dar las medidas y explicar los ornamentos de los altares, o lo vívido del relato

<sup>63</sup> Carmen González-Román, “Hacia un archivo multisensorial: la puesta en escena digital de lo efímero”, en *Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*, eds. Victoria Soto y Mercedes Simal (Jaén: Editorial UJA, Universidad de Jaén, en prensa).

sobre los recursos sensoriales utilizados nos hace suponer un conocimiento muy directo y bastante veraz sobre el ambiente que rodeó la celebración.

Los elementos en común con la fiesta del Corpus malagueña son indudables, aunque sin duda adquirieron en esta ocasión mayor realce. Así, desde la composición de la procesión, hasta la disposición de altares y demás ornatos, la organización de mascaradas, toros, etc. no solo fue más numerosa sino más llamativa, en lo que se refiere a la calidad, cantidad y tamaño de los materiales y estructuras efímeras empleadas. Además, en lo que respecta a las cuestiones organizativas, la singularidad de estas fiestas en desagravio de la eucaristía reside en que, junto al cabildo municipal, responsable habitual de las fiestas del Corpus en Málaga, también se implicó el cabildo catedralicio.

Pese a que esta fiesta constituyó un evento extraordinario cuyo *leit motiv* era el triunfo de la eucaristía sobre los herejes, las implicaciones políticas subyacentes al discurso principal se hicieron notar, de manera particular, en los recursos materiales y sensoriales utilizados. La fuerte presencia del cuerpo militar fue notoria en este evento, y los sentidos de la vista, oído y olfato se activaron en repetidas ocasiones a partir de las salvas, la música y los desfiles que protagonizaron las compañías. Con su especial implicación en los distintos actos, las tropas reafirmaban el cariz político de esta celebración y, más allá de las connotaciones que la presencia física del ejército evidenciaba, la movilización de los sentidos propiciada por sus acciones fortalecía y afianzaba anímicamente la adhesión de la ciudadanía hacia la monarquía. Del mismo modo, el sonido de las campanas, la música de los ministriles, el olor propiciado por los fuegos artificiales, el aroma desprendido por flores, incienso y pebetes, las luminarias, etc. se complementaban con las sensaciones proporcionadas por la memoria háptica y gustativa de los ciudadanos. Todos estos recursos sensoriales intensificaban la experiencia afectiva que se expresaba por medio de aplausos, silencios, exclamaciones, cantos, suspiros y gestos de aprobación o entusiasmo ante el espectáculo servido.

**CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN** es Doctora en Historia del Arte y Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Como Investigadora Principal ha dirigido dos proyectos I+D del Ministerio: “Apropiaciones e hibridaciones entre las artes plásticas y escénicas en la Edad Moderna” (2016-2020) y “La teoría de la perspectiva en España (siglos XVI-XVII) Origen y fuentes conceptuales-terminológicas” (2008-2011). Actualmente es IP2 del proyecto “Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: Un enfoque holístico”. Entre sus últimas publicaciones ha editado, junto a Hilary Macartney, el volumen *Teatralidad y performatividad de las artes. El contexto hispánico en la Europa de los siglos XVI-XVIII*, BSVS 3, no. 2 (2019), Glasgow, Routledge-Taylor & Francis Group y ha publicado el capítulo “Scenographing Festival Books: Towards a Multisensory Archive” en el volumen *Scenography and Art History. Performance Design and Visual culture* (Bloomsbury, 2021).

Entre los eventos científicos que ha dirigido en los últimos años cabe mencionar el *International Workshop Digital Perspectives in Research on Relationship between Visual Arts and Performing Arts* (Kunsthistorischesmuseum – Museo del Teatro, Viena, 2018); más recientemente, *De la vida real al mundo del arte. Exposiciones virtuales: tipologías, experiencias y narrativas* (Centre Pompidou Málaga, 2021).

Email: romancg@uma.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8039-705X>

# Burgos, escenario de un nuevo tiempo. Las fiestas por la boda de Carlos II y María Luisa de Orleans (1679)\*

## Burgos, scene of a new time. The festivities for the wedding of Charles II and Marie Louise d'Orleans (1679)

María José Zaparaín Yáñez  
Universidad de Burgos

Juan Escorial Esgueva  
Universidad de Salamanca

Fecha de recepción: 12 de noviembre de 2021  
Fecha de aceptación: 15 de julio de 2022

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 34, 2022, pp. 49-70  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2022.34.003>

### RESUMEN

La ciudad de Burgos fue testigo, durante el siglo XVII, de varias visitas reales, destacando, por su significado, tras un contexto de decadencia generalizada, la acontecida, en 1679, con motivo del matrimonio de Carlos II y María Luisa de Orleans. La ciudad no dejó pasar tan relevante ocasión y preparó un amplio programa festivo para enmarcar la llegada de la joven reina, en un brillante ejercicio en el que se integraron varios conceptos urbanos diferenciados. El marco físico de la cotidianidad quedaba oculto, tanto por la idea de ciudad que se quería transmitir como por la imagen transmutada de sus calles, plazas y edificios principales, convertidos en magnos escenarios de las celebraciones. De este modo, las fiestas permitían vincular la historia particular de la urbe con el contexto general del reino, adquiriendo un valor añadido cuando era la esposa del soberano la que se presentaba, por primera vez, ante la población, como garante de un nuevo tiempo.

### PALABRAS CLAVE

Burgos. Carlos II. María Luisa de Orleans. Celebraciones festivas. Visitas reales.

### ABSTRACT

During the seventeenth century several royal visits took place in Burgos. Among them, the wedding of Charles II and Marie Louise d'Orleans stood out. This took place in a context of general decline, but the city did not miss this important occasion and prepared an extensive festive program for the arrival of the young queen. It integrates different urban concepts: the physical framework is hidden by the idea of the city that they wanted to convey and the new image of its streets, squares and main buildings, turned into great stages for celebrations. In this way, the festivities made it possible to link the history of the city with the context of the Kingdom, acquiring an added value when it is the sovereign's wife who appears, for the first time, before the population, as the guarantor of a new time.

### KEY WORDS

Burgos. Charles II. Marie Louise d'Orleans. Festive celebrations. Royal visits.

---

\* Este estudio se enmarca en el Proyecto de Investigación "En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (I+D+i PDI2019-111459GB-I00).

La ciudad de Burgos, por su propia trayectoria histórica y su destacada posición geográfica en el eje Madrid-París, fue testigo, durante el siglo XVII, de los principales acontecimientos que tuvieron como objeto establecer alianzas y mejorar las relaciones con el país vecino<sup>1</sup>. En el complejo escenario de la Europa del momento y, particularmente, en el marco de la secular rivalidad entre España y Francia, los enlaces matrimoniales entre sus respectivas casas reinantes constituyeron uno de los ejes de la política exterior de ambas monarquías<sup>2</sup>.

Los primeros tuvieron lugar en 1615, cuando el príncipe Felipe –futuro Felipe IV– e Isabel de Borbón contrajeron matrimonio, respectivamente, con Ana de Austria y Luis XIII de Francia. A estos seguirían, en 1660, la boda entre Luis XIV y María Teresa de Austria, y, en 1679, la de Carlos II y María Luisa de Orleans. En los tres casos, Burgos jugó un relevante papel, pues contó con la presencia de la familia real y, en dos de ellos, la ciudad fue escogida para la celebración de los esponsales, para los que dispuso un amplio despliegue de medios que dieron como resultado unos deslumbrantes festejos<sup>3</sup>.

Este último matrimonio se había concertado tras la firma de la Paz de Nimega en agosto de 1678, la cual puso fin a la cruenta Guerra franco-neerlandesa que, desde 1672, había enfrentado al país galo con las Provincias Unidas, apoyadas por España<sup>4</sup>. La victoria francesa supuso su constatación como primera potencia europea, al tiempo que apuntalaba el declive español. Por lo tanto, Luis XIV, en el marco de las negociaciones de paz, quiso consolidar las relaciones con el país vecino a través del enlace matrimonial de su sobrina María Luisa de Orleans –hija de Felipe I, duque de Orleans, y Enriqueta de Inglaterra– con el rey de España, que contaba entonces con 17 años<sup>5</sup> (figs. 1 y 2).

Su trascendencia política convirtió este acontecimiento en objeto de especial atención por parte de las principales personalidades de la ciudad y sus instituciones, así como de algunos cortesanos que lo utilizaron como estrategia de promoción personal. A través de su singular puesta en escena, el Concejo lograba el medio adecuado con el que reivindicar la preeminencia de Burgos sobre el resto de ciudades españolas y, a su vez, contribuir al discurso de la Monarquía, mostrando los beneficios que el enlace traería al futuro de España. Del mismo modo, las más altas autoridades del Estado y, en definitiva, el propio monarca, apostaron por la celebración de los esponsales en sentido amplio, buscando la implicación de otras administraciones y la interacción con la población con la que, por unos días, compartiría espacio. Esta, a su vez, mostraría sus respetos al soberano y se sentiría integrada, en su papel de súbdita, en la estructura de la Monarquía Hispánica.

<sup>1</sup> María José Zapaarain Yáñez y Juan Escorial Esgueva, “Las visitas reales en Burgos en el siglo XVII. Los espacios de la fiesta barroca”, en *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, eds. Yolanda Guasch Marí, Rafael López Guzmán e Iván Panduro Sáez (Granada: Universidad de Granada, 2021), 1240.

<sup>2</sup> Soledad Arredondo Sirodey, “Relaciones entre España y Francia en los siglos XVI y XVII: testimonios de una enemistad”, *Dicenda* 3 (1984), 199-206.

<sup>3</sup> Juan Albarellos, *Efemérides burgalesas (apuntes históricos)* (Burgos: Imprenta del Diario de Burgos, 1919), 86-87, 187-189, 210-213, 236-241; Alberto C. Ibáñez Pérez, *Historia de la Casa del Cordón de Burgos* (Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1987), 296-299; René J. Payo Hernanz, “Fiestas y solemnidades públicas en Burgos (1598-1833). El arte efímero y su significado simbólico”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 69 (1997), 200-201; María José Zapaarain Yáñez, “Realidad e imagen. Celebraciones festivas en el territorio burgalés, 1598-1759”, en *El arte Barroco en el territorio burgalés*, coords. Emilio Jesús Rodríguez Pajares y María Isabel Bringas López (Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2010), 359-360, 365, 368-369. Sobre estas últimas, más concretamente, María Luisa Tobar Angulo, “Teatro e teatralità nelle nozze di Carlos II e Maria Luisa de Orleans: Burgos, escenario effimero della festa”, *Acquario* VIII, n.º 3 (1990), 87-95; “Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans: las tres jornadas burgalesas de la fiesta”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Madrid: Iberoamericana, 2004), II, 1749-1762.

<sup>4</sup> Gabriel Maura Gamazo, *Vida y reinado de Carlos II. La minoridad. Los dos matrimonios* (Madrid: Espasa-Calpe, 1954), 287-299. Antonio Serrano de Haro, “España y la paz de Nimega”, *Hispania* LII, n.º 181 (1992), 559-584.

<sup>5</sup> Maura Gamazo, *Vida y reinado de Carlos II*, 335-339. Christopher Storrs, “La pervivencia de la monarquía española bajo el reinado de Carlos II (1665-1700)”, *Manuscripts* 21 (2003), 39-61.



Fig. 1. Juan Carreño de Miranda, *Retrato de Carlos II*, c. 1680. Madrid, Museo Nacional del Prado [P648].



Fig. 2. José García Hidalgo, *Retrato de María Luisa de Orleans*, c. 1679. Madrid, Museo Nacional del Prado [P652].

Pese a su carácter efímero, estas celebraciones permanecieron en la memoria colectiva de su tiempo a través de distintas crónicas que reflejaban el curso de los acontecimientos y que, a su vez, servían de eficaz propaganda para expresar la atención que las autoridades locales habían puesto en su desarrollo<sup>6</sup>. Las principales fueron la *Descripción breve de las famosas fiestas que celebró la insigne ciudad de Burgos*, de Dionisio García<sup>7</sup> y, fundamentalmente, la *Corona festiva*, de Diego Antonio de Aler y Valle<sup>8</sup>, publicadas, respectivamente, en 1679 y 1680 (figs. 3 y 4). A estas se sumarían otras relaciones breves, a modo de pliegos sueltos<sup>9</sup>, o las publicadas en la *Gazeta ordinaria de Madrid*<sup>10</sup>. Todas ellas, junto con algunas crónicas manuscritas<sup>11</sup> y la abundante documentación conservada,

<sup>6</sup> María Teresa Zapata Fernández de la Hoz, “Las relaciones de las entradas reales del siglo XVII: del folleto al gran libro de la fiesta”, en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, coords. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999), 359-373.

<sup>7</sup> Dionisio García, *Descripción breve de las famosas fiestas que celebró la insigne ciudad de Burgos en ocasión del dichoso empleo de las católicas magestades don Carlos Segundo y doña María Luisa de Borbón, nuestros señores* (Burgos: Juan de Viar, 1679).

<sup>8</sup> Diego Antonio de Aler y Valle, *Corona festiva. Lauros de la fama a las reales fiestas con las que la muy noble y muy más leal ciudad de Burgos, en magníficos recibimientos, previno obsequios a la feliz unión de las dos magestades don Carlos Segundo y doña María Luisa de Borbón, reyes católicos de España* (Burgos: Juan de Viar, 1680).

<sup>9</sup> Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), Mss/3672, ff. 397-400; VE/24/42; VE/24/45; VE/192/70.

<sup>10</sup> *Gazeta ordinaria de Madrid*, n.º 46, 304 (14/11/1679); n.º 48, 312v, 324, 325-330v, 331-334v (21/11/1679).

<sup>11</sup> Archivo de la Catedral de Burgos (en adelante ACBu), Cod. 13, ff. 181-187v; Archivo Municipal de Burgos (en adelante AMBu), CS-2/51, publicado parcialmente en Eloy García de Quevedo, *Libros burgaleses de memorias y noticias* (Burgos:

permiten esbozar la organización y el desarrollo de las celebraciones festivas que tuvieron lugar en la ciudad castellana.

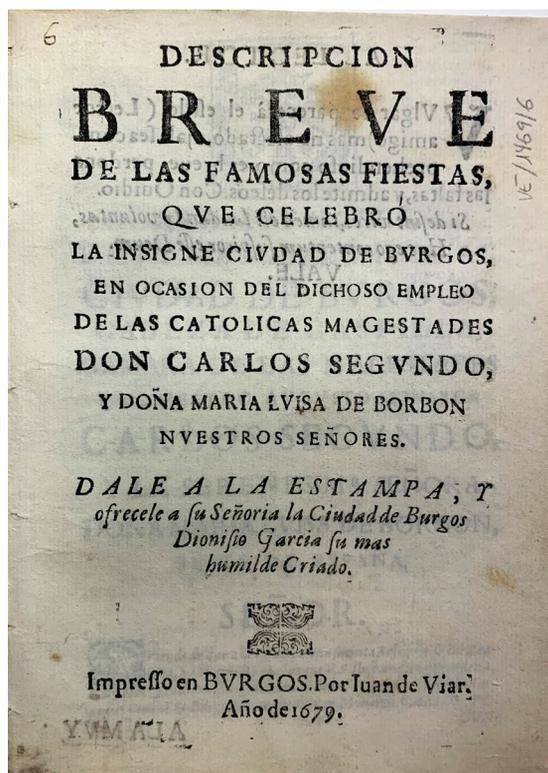


Fig. 3. Dionisio García, *Descripción breve de las famosas fiestas que celebró la insigne ciudad de Burgos en ocasión del dichoso empleo de las católicas magestades don Carlos Segundo y doña María Luisa de Borbón, nuestros señores*, 1679. Madrid, Biblioteca Nacional de España [VE-1469-6].

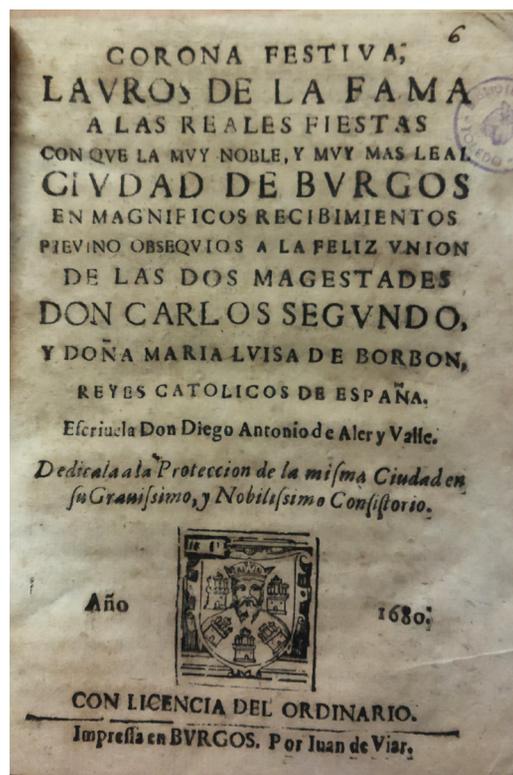


Fig. 4. Diego Antonio de Aler y Valle, *Corona festiva. Lauros de la fama a las reales fiestas con las que la muy noble y muy más leal ciudad de Burgos, en magnificos recibimientos, previno obsequios a la feliz unión de la real unión de las dos magestades don Carlos Segundo y doña María Luisa de Borbón, reyes católicos de España*, 1680. Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha [23703].

### La ciudad soñada: Burgos en el imaginario de las fiestas

Desde que, el 20 de julio de 1679, el regidor Francisco de San Martín diera cuenta al Concejo burgalés de que “se an publicado los casamientos reales” de Carlos II con la sobrina del rey de Francia<sup>12</sup>, la ciudad buscó intentar garantizar que el monarca visitase Burgos y, si fuera posible, que los esponsales tuvieran lugar en la antigua *Caput Castellae*<sup>13</sup>, pues tenían el “ánimo [...] de azer quantos regozijos sean imajinables”, según se declara en el Regimiento celebrado el 27 de julio<sup>14</sup>. Cuando se vieron confirmadas sus aspiraciones, las bodas de Carlos II

Imprenta del Monte Carmelo, 1931), 110-16; BNE. Mss. 7862, fols. 41-54, recogido en Henri Léonardon, “Relation du voyage fait en 1679 au-devant et a la suite de la reina Marie-Louise d’Orleans, femme de Charles II”, *Bulletin Hispanique* 4-2 (1902), 104-18, <https://doi.org/10.3406/hispa.1902.1306>.

<sup>12</sup> AMBu, LA-208, ff. 262v-263v. Al día siguiente el Cabildo recibió la noticia, ACBu, RR-88, ff. 464v-465.

<sup>13</sup> AMBu, LA-208, ff. 278-281v, 289-291, 322-326.

<sup>14</sup> AMBu, LA-208, ff. 278-281v.

y María Luisa de Orleans se presentaban como una oportunidad única para recuperar, aunque de forma efímera, el perdido esplendor de la ciudad<sup>15</sup>, tras varias décadas sumida en una imparable decadencia y en un proceso de acusada introspección, caracterizado por el descenso demográfico<sup>16</sup> y una visible contracción urbanística<sup>17</sup>.

Por unos días, todas las miradas estarían concentradas en la capital castellana y no solo las de la Monarquía Hispánica sino, también, las de Francia y otras potencias europeas. De ahí que las autoridades locales cuidaran, de forma milimétrica, la imagen que de la ciudad se iba a transmitir en ese breve periodo de tiempo<sup>18</sup>. El ceremonial y las fiestas preparadas, aunque giraban en torno a las figuras de los soberanos y, en especial, de la desposada, debían entenderse, igualmente, como una forma de exhibición y “lucimiento”, ante el escrutinio del mundo, de la urbe –por ser el escenario que los acogía– y de sus representantes, protagonistas activos de muchas de ellas<sup>19</sup>.

Esta “ciudad soñada” queda recogida en la documentación relativa a los preparativos y se proclama en las crónicas y relaciones que buscaban perpetuar en el tiempo lo que, por su naturaleza, se consumía en unas breves jornadas<sup>20</sup>. Y aunque el Regimiento no encargó de manera oficial ninguno de estos textos, sí se conservan varias obras cuyos autores las ofrecieron al Concejo con el fin de aspirar a un mínimo reconocimiento<sup>21</sup>. Las relaciones transmiten ideas coincidentes, las cuales asumen los lugares comunes que Burgos venía proyectando hacia centurias<sup>22</sup>, armonizados con conceptos recurrentes del género literario de las descripciones de ciudades que, desde el siglo XVI, tanto éxito venían conociendo<sup>23</sup>.

Burgos es presentada como el centro de un amplio territorio, entre Lerma y Briviesca<sup>24</sup>, en el que ejercía su jerarquía y preeminencia hasta convertirse en un oasis generosamente abastecido<sup>25</sup>. Incluso, su clima poco favorable, del que solían hacerse eco los viajeros<sup>26</sup>, se suavizó para estar a la altura de la ocasión<sup>27</sup>. En una visión de proximidad, la ciudad estaba rodeada de “amenas arboledas”<sup>28</sup>, mientras que en las aguas del modesto río Arlanzón, convertido en “celebrado”, existía una abundante pesca<sup>29</sup>. No es extraño que el principal puente que lo cruzaba –el de Santa María– fuera considerado una bella y sólida fábrica, cuyos extremos se remataban con las imágenes de varios leones coronados que, sustentando los escudos de Castilla

<sup>15</sup> Zaparaín Yáñez y Escorial Esgueva, “Las visitas reales en Burgos”, 1240.

<sup>16</sup> Teófilo López Mata, “Burgos en la decadencia general española de los siglos XVII y XVIII”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* XIX, n.º 73 (1940), 475-83; José María Sánchez Diana, “Burgos en el siglo XVII”, *Boletín de la Institución Fernán González* XLVIII, n.º 173 (1969), 345-368; XLIX, n.º 174 (1970), 97-114; Adriano Gutiérrez Alonso, “Burgos en el siglo XVII”, en *Historia de Burgos III. Edad Moderna (I)*, coords. Ángel Montenegro Duque y Sabino Nebreda Pérez (Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1991), 93-151; Francisco José González Prieto, *La ciudad menguada: población y economía en Burgos. Ss. XVI y XVII* (Santander: Universidad de Cantabria, 2005), 100-1, 116-30.

<sup>17</sup> Lena S. Iglesias Rouco, “Burgos a través de la cartografía histórica”, en *Burgos. La ciudad a través de la cartografía histórica* (Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2002), 37-86; “Ciudad y contrarreforma: la recreación del imaginario burgalés (siglos XVI-XVII)”, en *Mirando a Clío. El arte español, espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012), 3004-16.

<sup>18</sup> Tobar Angulo, “Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans”, 1749-50; Zaparaín Yáñez, “Realidad e imagen”, 368-69.

<sup>19</sup> *Gazeta ordinaria de Madrid* 48 (28/11/1679), 331-34.

<sup>20</sup> Zaparaín Yáñez y Escorial Esgueva, “Las visitas reales en Burgos”, 1239-40.

<sup>21</sup> AMBu, LA-208, ff. 506-506v; LA-209, ff. 159-159v.

<sup>22</sup> Juan Antonio Bonachía Hernando, “Más honrada que ciudad de mis reinos. La nobleza y el honor en el imaginario urbano (Burgos en la Baja Edad Media)”, en *La ciudad medieval. Aspectos de la vida urbana en la Castilla bajomedieval*, coord. Juan Antonio Bonachía Hernando (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996), 169-212.

<sup>23</sup> Santiago Quesada, *La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992).

<sup>24</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 14.

<sup>25</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 14-15.

<sup>26</sup> José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999), II, 41, 258; Agustín García Simón, *Castilla y León según la visión de los viajeros extranjeros* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999), 69, 77.

<sup>27</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 11v.

<sup>28</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 1.

<sup>29</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 49; García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 4.

y León y de la propia ciudad, se convertían en símbolo de la fiereza<sup>30</sup>.

La urbe, de reconocida antigüedad, se presentaba cercada de poderosas murallas que, a través de la torre de Santa María, daba paso a las viejas calles y a sus amplias plazas de hermosos edificios<sup>31</sup>. Poseía “ilustres fábricas”, según sucedía con la residencia arzobispal o palacios de “perfecta arquitectura”<sup>32</sup>, entre los que alcanzaba especial singularidad la Casa del Cordón —donde se alojaron los monarcas<sup>33</sup>—, la cual destacaba por su amplitud y la fortaleza de las torres que remataban su fachada principal en la que llamaba la atención la simetría en la apertura de los vanos<sup>34</sup> (fig. 5).



Fig. 5. Matthäus Merian, *Burgos*, 1635. Madrid, Instituto Geográfico Nacional [13-D-37].

Otras construcciones destacaban por su solidez o grandeza, como el monasterio de San Juan<sup>35</sup>, pero si por algo resultaba conocida y aclamada la ciudad castellana era por sus “maravillas y antiguallas”<sup>36</sup>. Entre ellas, sin duda, la más excelsa era la Catedral, a cuya excepcional fábrica le atribuyen fama universal, pero también la Cartuja de Miraflores o los monasterios de San Pedro de Cardeña y de Santa María La Real de Las Huelgas. De este último se admiraba la firmeza de su antigua construcción, realizada por las amenas

<sup>30</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 4; Aler y Valle, *Corona festiva*, 49.

<sup>31</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 5v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 1, 3, 25, 50, 86.

<sup>32</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 75, 87.

<sup>33</sup> Leocadio Cantón Salazar, *Monografía histórico-arqueológica del palacio de los Condestables de Castilla, más comúnmente conocido por Casa del Cordón* (Burgos: Imprenta y Librería de S. Rodríguez Alonso, 1884), LX-LXII; Ibáñez Pérez, *Historia de la Casa del Cordón*, 296-99.

<sup>34</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 25.

<sup>35</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 41.

<sup>36</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 31.

calidades del contexto natural donde se alzaba<sup>37</sup>, y de todos ellos se resaltaba su condición de panteones de reyes y de héroes o de “sagrado relicario”<sup>38</sup> de mártires, que los hacían aún más célebres.

Disfrutaba, igualmente, de cuidadas residencias propiedad de los numerosos mayorazgos existentes<sup>39</sup>, fruto del amplísimo elenco de ciudadanos que en ella moraban o de ella procedían, según atestiguaba la composición de su Regimiento<sup>40</sup>. Entre sus miembros se escogieron ocho comisarios para las fiestas, definidos por dos cualidades fundamentales en un encargo de esta naturaleza: discreción y generosidad<sup>41</sup>. Estos estarían encabezados por el corregidor Luis Gudiel de Vargas<sup>42</sup> quien disfrutaba del cargo desde hacía ya varios años<sup>43</sup>. En los festejos hubo múltiples circunstancias donde presentarse como cuerpo corporativo o en representación de la ciudad, potenciándose en cada una de ellas los valores precisos para que la imagen se correspondiera con lo pretendido y tuviera un mayor impacto. Así, los regidores Manuel Orense Manrique y Aragón y Juan Pardo de Salamanca fueron los encargados de ir a Lerma a visitar al monarca, antes de llegar a la urbe, y su lucido y vistoso despliegue causó especial interés<sup>44</sup>, transformándose ellos mismos en un espectáculo visual.

Esta idea, propia de un contexto jerarquizado y donde el fasto se convierte en un intrincado juego de apariencias dominadas por el triunfo de los sentidos, tuvo, ya en Burgos, varios momentos culminantes<sup>45</sup>. Uno de ellos fue el brillante cortejo organizado por la ciudad para acudir al monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas a cumplimentar a la reina, antes de su entrada protocolaria, precedido por clarines y maceros<sup>46</sup>, y desarrollado a caballo. Su puesta en escena se estudió de forma minuciosa, puesto que eran conscientes de que lo iba a “ver toda la Corte que saben lo que se aze en Madrid y todos los franceses que bendrán siguiendo a Su Magestad”<sup>47</sup>. Por el contrario, cuando recorrieron las calles, desde su sede –la torre de Santa María– a la Casa del Cordón, donde se alojaron los reyes, lo que destacó fue su “reverente estilo”, lleno de gravedad<sup>48</sup>.

Frente a esta contención, la celebración de la máscara, al día siguiente de la protocolaria entrada de la reina en Burgos<sup>49</sup>, fue la ocasión para un brillante despliegue de lujo y color en el que todo fue cuidadosamente preparado. No se regatearon esfuerzos, con un considerable gasto y multitud de gestiones en Madrid para conseguir los mejores géneros<sup>50</sup>. En ella intervinieron cuatro cuadrillas de cuatro parejas de caballeros, en su mayoría formadas por burgaleses, vestidos de oro o plata<sup>51</sup>, cuya distribución cromática –verde, azul, rojo y anteado– había sido sorteada previamente en una sesión del Regimiento<sup>52</sup>. Dada la naturaleza del festejo, se apreció la igualdad en las carreras, la destreza y seguridad en el dominio del caballo, la ligereza o el valor, aunque, también, se aprovechó para dejar constancia tanto de los valores personales de sus participantes como de la calidad de su procedencia, dentro de una cultura eminentemente nobiliaria<sup>53</sup>.

<sup>37</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 31-32; García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 3v.

<sup>38</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 31.

<sup>39</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 27.

<sup>40</sup> Constance Jones Mathers, “Cómo llegar a ser regidor”, *Boletín de la Institución Fernán González* LIX, n.º 195 (1980), 327-53; LX, 196 (1981), 27-52; Jorge Cabañas García, “Los regidores de la ciudad de Burgos (1600-1750): acceso al poder municipal y perfil social”, *Boletín de la Institución Fernán González* LXXXI, n.º 225 (2002), 401-34.

<sup>41</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 7.

<sup>42</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 6.

<sup>43</sup> AMBu, Hi-617.

<sup>44</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 16-20. También en AMBu, LA-208, ff. 421-421v, 428-430, 448, 466v.

<sup>45</sup> Zaparaín Yáñez, “Realidad e imagen”, 360-69.

<sup>46</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 46-48

<sup>47</sup> AMBu, LA-208, ff. 392v-396.

<sup>48</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 94-96.

<sup>49</sup> BNE, Mss/3672, ff. 397-400.

<sup>50</sup> De ello queda constancia en las numerosas sesiones celebradas por el Regimiento: AMBu, LA-208, ff. 354v-356, 376v-380, 392v-396, 404v-405, 416v-417, 432, etc.

<sup>51</sup> *Gazeta ordinaria de Madrid* 48 (28/11/1679), 331-334v.

<sup>52</sup> AMBu, LA-208, f. 432.

<sup>53</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 116.

Todo lo expuesto hasta el momento constituye un buen ejemplo de los *topos* más habituales en la descripción de las principales urbes, por lo que resultaba obligatorio singularizarse de forma inequívoca a través de la exaltación de lo local. Este hecho era, a su vez, recurrente en la literatura sobre ciudades, dentro de la configuración de la imagen de una población ilustre en una república ideal<sup>54</sup>. En el caso de Burgos las particularidades giraban, fundamentalmente, en torno a dos ideas básicas, de amplia vigencia en el tiempo, como eran su posición en el reino y su relación con el rey, que adquirirían un especial significado en el contexto de unas celebraciones festivas dedicadas a los monarcas y disfrutadas por la corte.

Con respecto a lo primero, se hace gala de forma exhaustiva de su carácter de *Caput Castellae*, trasunto local, enraizado en la Reconquista, de la famosa y universal condición de Roma como *Caput mundi*<sup>55</sup>, cuyas

armas lucía con legítimo orgullo. Su vinculación con los soberanos se traducía en su papel como antigua corte y cámara regia<sup>56</sup>, así como en su preciado título de “Muy Noble y Muy más Leal Ciudad”<sup>57</sup> que hacía de sus ciudadanos los hijos más fieles de los reyes<sup>58</sup>. Todo ello la convertía en “el Gallo de las ciudades de Castilla”<sup>59</sup>, es decir, le confería una primacía que, disputada con Toledo, adquiriría un valor ejemplarizante que debía ser imitado<sup>60</sup>.

Finalmente, a través del programa iconográfico del Arco de Santa María –planteado a mediados del quinientos– se lograba imbricar lo local en lo peninsular con el permanente y expreso recuerdo a sus héroes y personajes más conocidos, como su fundador, el conde Diego Porcelos, los jueces de Castilla, Nuño Rasura y Laín Calvo, o sus invencibles guerreros, el conde Fernán González y Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid<sup>61</sup>. Sin embargo, no lo confían todo a su pasado y buscan, igualmente, vincularse al prestigio de algunos de los nobles más reconocidos en ese momento que tuvieran relación con la ciudad, pero sin perder el protagonismo de los festejos, no olvidando cuando, en 1615, con motivo de las dobles bodas de los hijos de Felipe III, el duque de Lerma había asumido un papel nuclear que, en gran medida, eclipsó otros muchos aspectos de la celebración<sup>62</sup>.

Para ello diseñaron una inteligente estrategia al apostar por acudir a varios grandes nobles, evitando centralizar la atención en una única figura. Desde un primer momento, intentaron apoyarse en el condestable de Castilla, Íñigo Melchor Fernández de Velasco –VII duque de Frías–<sup>63</sup> (fig. 6).



Fig. 6. Bartolomé Esteban Murillo, *Retrato de Íñigo Melchor Fernández de Velasco, VII duque de Frías*, c. 1659. París, Musée du Louvre [RF 1985 27].

<sup>54</sup> Quesada, *La idea de ciudad*, 101-109.

<sup>55</sup> Quesada, *La idea de ciudad*, 29-32.

<sup>56</sup> BNE, VE/24/42; Aler y Valle, *Corona festiva*, 19; García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 3.

<sup>57</sup> *Gazeta ordinaria de Madrid* 48 (28/11/1679), 325-330v.

<sup>58</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 3.

<sup>59</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 2.

<sup>60</sup> AMBu, LA-208, ff. 262v-263v.

<sup>61</sup> Matías Martínez Burgos, *Puente, torre y arco de Santa María* (Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1952); Ignacio González de Santiago, “El arco de Santa María en Burgos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 55 (1989), 289-306; René J. Payo Hernanz, *Historia de las Casas Consistoriales de Burgos* (Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2007), 60-64, 111-127.

<sup>62</sup> Pedro Mantuano, *Casamientos de España y Francia y viage del duque de Lerma llevando a la reyna christianíssima doña Ana de Austria al passo de Beobia y trayéndola princesa de Asturias* (Madrid: Imprenta Real, 1617).

<sup>63</sup> AMBu, LA-208, ff. 416v-417.

Sus gestiones para conseguirlo se convirtieron en recurrentes en las actas del Regimiento<sup>64</sup>, pero lograron alcanzar el éxito<sup>65</sup>, apadrinando la máscara. También se pidió a Juan Francisco de la Cerda, VIII duque de Medinaceli, alcalde del Castillo y “como caballero capitular”<sup>66</sup>, que, “tomando el ávito que los demás cavalleros capitulares deste Ayuntamiento”, los acompañara al monasterio de Las Huelgas y diese la bienvenida a la reina en nombre de la ciudad<sup>67</sup>, formando parte del reducido grupo que llevaría el palio bajo el que entraría la reina María Luisa, como ya había hecho, en 1615, “su antecesor”, el duque de Lerma<sup>68</sup>. Por último, para el ceremonial de ir a besar la mano de sus majestades, se escogió como uno de los cuatro principales representantes a Antonio José de Riaño, III conde de Villariego<sup>69</sup>. Sin embargo, en esta ocasión, no alcanzaron su propósito, al excusarse por sus muchas obligaciones, a pesar de la insistencia de la ciudad<sup>70</sup>, aunque sí intervino activamente en la preparación de los festejos<sup>71</sup> y fue uno de los brillantes participantes de la máscara<sup>72</sup>.

El carácter cortesano de las fiestas evitó, quizá, transmitir una imagen dominada preferentemente por el peso de lo religioso, tan evidente en una sede metropolitana de especial renombre y solar de múltiples casas religiosas que sí está presente en descripciones de la ciudad del siglo XVII, como la del mercedario fray Melchor Prieto<sup>73</sup>. A pesar de ello, no deja de apreciarse la piedad de la ciudad y sus gentes, destacando su devoción a María, y es precisamente esta circunstancia la que la convertía en “feliz”<sup>74</sup>, a diferencia de las cualidades que, por influencia de Aristóteles, se consideraban imprescindibles para alcanzar esta condición<sup>75</sup>, las cuales, por otra parte, también poseía.

Pero la imagen excelsa que quiere comunicar la ciudad también debía traspasar la obligación hacia los monarcas y, con un sentido universalista, se perpetúa en la memoria de todos los que acudieron a las fiestas, pues, tras la marcha de los soberanos, los obsequiaron con más festejos, admirando con su generosidad una urbe cuyos innumerables valores equiparaban su fama, en opinión de Aler y Valle, con la de Atenas o Cartago<sup>76</sup>.

### La ciudad representada: los escenarios de la fiesta

La imagen conceptual que la *Caput Castellae* buscaba transmitir exigía la preparación de unos festejos en consonancia con ella, teniendo un doble referente: por una parte lo preparado en las bodas de 1615 y por otro lo que iba a realizarse en Madrid<sup>77</sup>. Con respecto al primer modelo, fue constante la consulta de la documentación conservada en su archivo<sup>78</sup>, mientras que en relación con Madrid, los capitulares desplazados a la corte estuvieron informados en todo momento de lo que se planificaba<sup>79</sup>. No obstante, los responsables burgaleses eran muy conscientes de que “dificultoso será quel caudal de V. S. pueda regularse con el de Madrid, pero la obligazi6n no es menos de celebrar el día conforme

<sup>64</sup> AMBu, LA-208, ff. 307v-308, 336v-339, 361-363, 392v-396, etc.

<sup>65</sup> AMBu, LA-208, ff. 426v-427.

<sup>66</sup> AMBu, LA-208, ff. 441v-442.

<sup>67</sup> AMBu, LA-208, f. 448.

<sup>68</sup> AMBu, LA-208, f. 448.

<sup>69</sup> AMBu, LA-208, ff. 411-414v.

<sup>70</sup> AMBu, LA-208, ff. 416, 424v-425.

<sup>71</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 9.

<sup>72</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 122.

<sup>73</sup> BNE, Mss/22096; Mss/22097.

<sup>74</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 61.

<sup>75</sup> Quesada, *La idea de ciudad*, 33-35.

<sup>76</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 1.

<sup>77</sup> Zaparaín Yáñez, “Realidad e imagen”, 368-369. Sobre las celebraciones madrileñas, María Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II* (Madrid: Doce Calles, 2000).

<sup>78</sup> AMBu, LA-208, ff. 322-326, 376v-380, 392v-396, 411-414v, 448. También en Zaparaín Yáñez, “Realidad e imagen”, 368-369.

<sup>79</sup> AMBu, LA-208, ff. 278-281v, 283-283v, 289-291, 300v-301, 322-326, 336v-339, 354v-356, etc.

alcanzen los posibles”<sup>80</sup>, sin olvidar que, también, en el centro cortesano “se aze lo que se puede y no lo que se quiere”<sup>81</sup>.

Bajo estas premisas, el Concejo multiplicó esfuerzos, incrementando en numerosas ocasiones la previsión económica<sup>82</sup>. No obstante, capitulares como Pedro de la Torre aconsejaban que “las fiestas no esçedan de la obligación en que nos pusiere la benida” de los soberanos, “atendiendo lo primero al desempeño de la obligación de la ciudad en qualquier suceso y fiando de su prudenzia los gastos”<sup>83</sup>.

Puesto que la ciudad era quien costeaba las fiestas, en su diseño dominó un fuerte componente urbanístico, convirtiéndose ella misma en una de sus protagonistas, al ser sus calles y plazas los principales escenarios donde poder cumplir los diferentes roles que, tanto participantes como espectadores, tenían asignados de antemano<sup>84</sup>. Para ello, además de extremar el cuidado en la organización de “nuevas intenciones”, se preocuparon de unirlas “al común asseo”<sup>85</sup>. De ahí que en las actas municipales sean frecuentes los acuerdos para lograr el decoro de la urbe<sup>86</sup>, ocupándose los obreros mayores de la ciudad de “la limpieza de sus calles y plaça, de su pintura y del precioso ornato con que enriquecieron sus paredes, siendo su desvelo y cuydado tan igual para el lucimiento de ellas, que pudieron quedar [...] hasta las paredes obligadas a la generosidad con que las vistieron, siendo muy conforme el aliño al asseo y limpieza”<sup>87</sup>.

La antigua Cámara regia preparó una multiplicidad de fastos en los que sus más singulares espacios urbanos pudieran lucir con especial brillantez, uniéndose a aquellos que, de carácter religioso o palaciego, también tenían un papel destacado en la concepción simbólica de la entrada de la reina y los consiguientes festejos<sup>88</sup>. Pero, además, la ciudad actuó como un escenario total en el cortejo de María Luisa de Orleans quien, el 20 de noviembre de 1679, hizo su entrada pública en la ciudad, siguiendo un amplio recorrido desde el monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas. Después, atravesaría el arco y puerta de Santa María, continuando por diversas calles y plazas hasta llegar a la Casa del Cordon, utilizada como residencia real<sup>89</sup>.

Es en este acontecimiento cuando las sinergias de todos los elementos y componentes que entran en juego alcanzan su mejor y más espectacular resultado, imponiéndose la vista y el oído a la fusión de los sentidos. Además, la urbe trasmuta su esencia para reforzar la idea de recorrido, la primacía de su carácter dinámico y fluido frente al sentido estático y secundario de quienes observan. Y para evitar que su impacto se diluyera en el amplio espacio de las plazas del Mercado se formó “en medio una artificiosa calle, que adornaban ricas tapicerías”<sup>90</sup>, un trasunto más sencillo y económico que la fastuosa galería de los reinos diseñada por Claudio Coello para Madrid<sup>91</sup>.

Tampoco podemos olvidar que se produce una inversión conceptual con respecto a la mayoría de los festejos desarrollados en la ciudad. En este recorrido es la reina quien acapara todas las miradas<sup>92</sup>, junto con su correspondiente acompañamiento, convirtiéndose en el principal espectáculo e, incluso, es observada en secreto por su esposo, a la entrada y salida de la Catedral, quien “a poca distancia, con curiosidad cariñosa,

<sup>80</sup> AMBu, LA-208, ff. 322-326.

<sup>81</sup> AMBu, LA-208, ff. 392v-396.

<sup>82</sup> AMBu, LA-208, ff. 278-281v, 322-326, 354v-356, 386v, etc.

<sup>83</sup> AMBu, LA-208, ff. 278-281v.

<sup>84</sup> Sobre esta idea, Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)* (Madrid: Cátedra, 2002), 123-59.

<sup>85</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 5.

<sup>86</sup> AMBu, LA-208, ff. 352, 384, etc.

<sup>87</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 10.

<sup>88</sup> Zaparaín Yáñez y Escorial Esgueva, “Las visitas reales en Burgos”, 1241-42.

<sup>89</sup> Tobar Angulo, “Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans”, 1749-62.

<sup>90</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 11v.

<sup>91</sup> Zapata Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*, 81-98.

<sup>92</sup> Sobre esta cuestión, María Ángeles Pérez Samper, “La figura de la reina en la monarquía española de la Edad Moderna: poder, símbolo y ceremonia”, en *Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, coord. María Victoria López-Cordón Cortezo y Gloria Ángeles Franco Rubio (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005), I, 301-304.

mirava [...] desde una casa como de embozo, la belleza y modesto espíritu de su esposa”<sup>93</sup>. Sin embargo, en celebraciones como la máscara, los toros, la mojiganga o los castillos de fuegos artificiales, los nuevos esposos son los principales espectadores, sin perder, por ello, su condición de reclamo y referente visual, favoreciendo “con su vista al justo festejo que hazían” en su honor<sup>94</sup>.

Sin embargo, la complejidad y el carácter polisémico de una fiesta de estas características no se consume en un momento concreto, sino en la suma de ellos, adquiriendo cada uno de sus escenarios individualizados su propio sentido y función en el diseño global de la celebración. En lo que se refiere al caso burgalés, tras el primer encuentro entre Carlos II y María Luisa de Orleans en la vecina localidad de Quintanapalla, donde el patriarca de las Indias confirmó los esponsales<sup>95</sup> (fig. 7), los monarcas entraron en secreto en la ciudad de Burgos, alojándose en la Casa del Cordón, pues, al día siguiente, se realizaría la entrada pública en la ciudad realzada por una amplia serie de festejos y celebraciones que conmemoraban el acontecimiento<sup>96</sup>. Ese día, la reina salió del palacio a las 11 de la mañana, dirigiéndose en coche, junto a su camarera, al monasterio cisterciense de Santa María la Real de Las Huelgas<sup>97</sup>, que constituye el primero de los escenarios utilizados en el marco de estas fiestas y que tenía, además, una especial trascendencia simbólica<sup>98</sup>.

De hecho, era una visita obligada para todos los monarcas y, especialmente, para las nuevas soberanas, como ya se había puesto de manifiesto en 1615, con la presencia de Isabel de Borbón<sup>99</sup> (fig. 8). Esta circunstancia puede ponerse en relación con el modo de actuar del regimiento madrileño en el recibimiento de Mariana de Austria, en 1649<sup>100</sup>, y en el de María Luisa de Orleans tres décadas más tarde<sup>101</sup>. En ambos casos, los miembros del consistorio acudieron a caballo al palacio del Buen Retiro, donde las reinas aguardaban su entrada en la ciudad. Por lo tanto, en Madrid y en Burgos, los espacios elegidos como prelude de la llegada protocolaria a la urbe fueron aquellos ámbitos vinculados estrechamente a la Monarquía y ubicados en sus proximidades. De este modo, los representantes de ambas ciudades



Fig. 7. Jean Edelinck, *La gloire de la France et le bonheur de l'Espagne*, 1680. Paris, Bibliothèque Nationale de France [Reserve QB-201 (171)-FT 5].

<sup>93</sup> *Gazeta ordinaria de Madrid* 48 (28/11/1679), 331-334v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 75.

<sup>94</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 75.

<sup>95</sup> *Gazeta ordinaria de Madrid* 48 (28/11/1679), 325-330v.

<sup>96</sup> Cantón Salazar, *Monografía histórico-arqueológica del palacio de los Condestables*, LX-LXII; Ibáñez Pérez, *Historia de la Casa del Cordón*, 296-299.

<sup>97</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 3v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 43.

<sup>98</sup> Zapaarín Yáñez y Escorial Esgueva, “Las visitas reales en Burgos”, 1247.

<sup>99</sup> AMBu, LA-208, ff. 376v-380, 411-414v.

<sup>100</sup> Carmen Sáenz de Miera Santos, “Entrada triunfal de la reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 23 (1986), 167-74; María Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)* (Valencia, Universidad de Valencia, 2016), 94.

<sup>101</sup> Zapata Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*, 69.

mostraban sus respetos a las reinas en ámbitos con una especial carga simbólica y en los que se conformarían las comitivas que acompañarían a las soberanas en su primera entrada en la urbe.

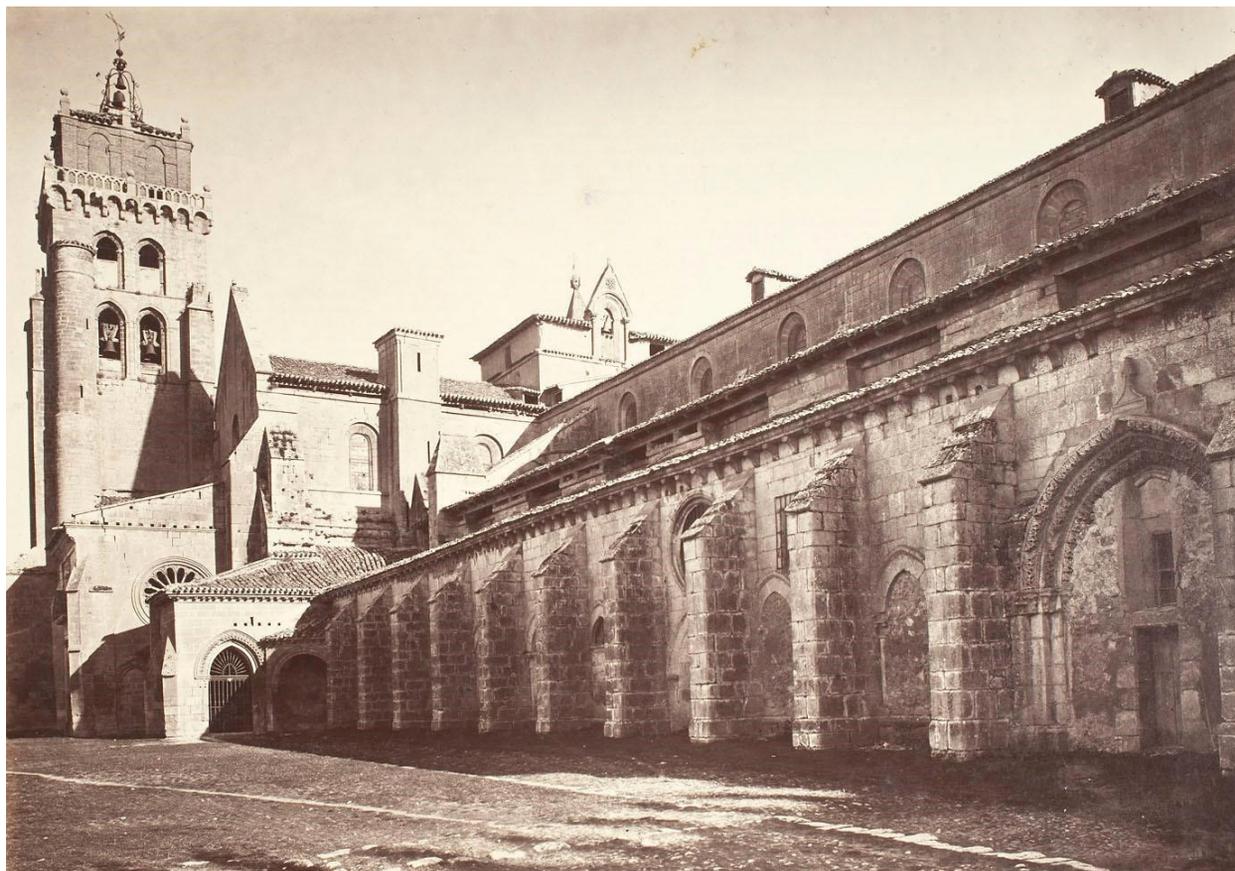


Fig. 8. Jean Laurent, *Las Huelgas (Burgos). Vista del templo*, c. 1872. Burgos, Archivo Municipal de Burgos [FO-23120].

En Burgos, los representantes del consistorio acudieron a Las Huelgas en un cuidado cortejo, “conservado en sus ilustres capitulares la serie antigua de su nobleza”<sup>102</sup>, desde el Arco de Santa María y atravesando los barrios altos de la ciudad. Este iba precedido por el conjunto de los escribanos de número a caballo, “vestidos de felpa negra, cruzando joyas y cadenas de gran valor en sus pechos”, además de dos maceros, con “maças de plata, armas de la Ciudad, martinets, ropas y gualdrapas de terciopelo morado”, que flanqueaban al escribano mayor del Ayuntamiento. A continuación, siguiendo un orden jerárquico escrupulosamente estudiado<sup>103</sup>, los treinta y dos regidores, ordenados por antigüedad y vestidos con lujosas ropas “aforradas en brocado anteado y plata [...] cubiertos de plumas blancas”, junto con el duque de Medinaceli –regidor perpetuo–, el corregidor Luis Gudiel de Vargas y el alférez mayor Manuel Orense Manrique, completando el grupo veinticuatro alabarderos “con casacas de paño fino y franjas de seda”, además de diferentes “pages, gentileshombres y lacallos”<sup>104</sup>.

<sup>102</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 48.

<sup>103</sup> AMBu, LA-208, ff. 376v-380, 392v-396, 423v-424, etc.

<sup>104</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 3v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 45. Sobre los preparativos, AMBu, LA-208, ff. 442v-443, 466v.

La reina fue recibida por las religiosas, accediendo al edificio, donde pudo admirar el importante legado histórico de la monarquía castellana y las riquezas con las que diferentes monarcas habían favorecido a esta fundación<sup>105</sup>. Por su parte, los representantes del Ayuntamiento, precedidos por el duque de Medinaceli<sup>106</sup>, mostraron sus respetos a la soberana en la audiencia que esta les concedió, dando “primeras muestras de su lealtad”<sup>107</sup>.

A continuación, los regidores abandonaron el monasterio para dirigirse, de nuevo, al Arco de Santa María, donde esperarían a María Luisa de Orleans para su entrada pública<sup>108</sup>. Mientras tanto, la reina comió con las religiosas, que dispusieron “regaladas viandas, exquisitas bebidas y excelentes dulces”, además de agasajarla con varios regalos, entre los que destacaron unas Horas de Nuestra Señora en francés, con “sus dos tablas guarnecidas, todas de diamantes de subidísimos quilates, los retratos de los señores emperador y rey de Francia”. Después, tomó el coche que la llevaría hasta el puente de Santa María<sup>109</sup> (fig. 9).



Fig. 9. Jean Laurent, *Burgos. El paseo del Espolón*, c. 1872. Burgos, Archivo Municipal de Burgos [FO-23120].

Allí se produjo, de nuevo, el encuentro con los representantes de la ciudad, que la esperaban con un patio “de tela pasada blanca, flores de oro, de muy costosa y extraordinaria labor”<sup>110</sup>, cuya confección había

<sup>105</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 32-34.

<sup>106</sup> AMBu, LA-208, ff. 441v-442.

<sup>107</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 44.

<sup>108</sup> AMBu, LA-208, f. 448.

<sup>109</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 48-49.

<sup>110</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 50.



Fig. 10. Auguste Muriel, *Arco de Santa María*, 1864. Madrid, Biblioteca Nacional de España [17/LF/146 (10)].

sido objeto de numerosas discusiones en las sesiones del Regimiento<sup>111</sup>. La reina bajó del coche y montó a caballo, acompañada del marqués de Astorga y del mayordomo Juan de Villavicencio, entre otras personalidades, además de “las Reales Guardas a pie y ocho clarines a caballo con dos cimbales”<sup>112</sup>.

La elección de este ámbito para la celebración de las entradas de los monarcas en la ciudad no respondía, sin embargo, a la tradición. De hecho, hasta principios del siglo XVII todos los reyes accedieron a Burgos a través del Arco de San Martín, situado en los barrios altos, y solo a partir de Felipe III el de Santa María se convertiría en el nuevo escenario<sup>113</sup>. Esta circunstancia responde al progresivo despoblamiento de la zona alta de la ciudad y la concentración de los principales poderes de la misma en el eje que conforman el Arco de Santa María y la Catedral<sup>114</sup>.

La antigua puerta medieval, cuyo aspecto exterior había sido definido en el segundo tercio de la centuria anterior<sup>115</sup>, fue preparada para la ocasión con una rica decoración pictórica que exaltaba los beneficios que traería el enlace matrimonial<sup>116</sup>. De este modo, se vinculaba a los desposados con la tradición heredada de la historia de Castilla, reflejada en las esculturas de mediados siglo XVI que representaban a sus héroes y personajes históricos más destacados (fig. 10).

Esta vinculación con la historia local pretendía recalcar el carácter de Burgos como *Caput Castellae*, reivindicando su histórica preeminencia en el conjunto del reino y su estrecha vinculación con la Corona. Todo ello contrasta con los planteamientos que se utilizaron en las entradas regias que tuvieron lugar en Madrid. En esta, como capital de la Monarquía Hispánica, se optó por presentar su dominio sobre los diferentes reinos que la conformaban<sup>117</sup>, evitando de este modo referencias a la propia ciudad que,

<sup>111</sup> AMBu, LA-208, ff. 322-326, 376v-380.

<sup>112</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 52.

<sup>113</sup> Zaparaín Yáñez y Escorial Esgueva, “Las visitas reales en Burgos”, 1242.

<sup>114</sup> María José Zaparaín Yáñez y Juan Escorial Esgueva, “La catedral de Burgos en el imaginario festivo burgalés: espacio y poder en el reinado de Felipe III”, en *A la sombra de las catedrales. Cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, coords. Cristina Borreguero Beltrán, Óscar Raúl Melgosa Oter, Ángela Pereda López y Asunción Retortillo Atienza (Burgos: Universidad de Burgos, 2021), 435-36.

<sup>115</sup> Martínez Burgos, *Puente, torre y arco de Santa María*; José Fernández Arenas, “La fiesta, el arte efímero y la puerta de Santa María de Burgos”, en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC aniversario de la fundación de la ciudad, 884-1984* (Burgos: Junta de Castilla y León, 1985), 907-16; González de Santiago, “El arco de Santa María”, 289-306; Payo Hernanz, *Historia de las Casas Consistoriales de Burgos*, 60-64, 111-27.

<sup>116</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 4-8v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 53-73.

<sup>117</sup> María Teresa Zapata Fernández de la Hoz, “La ciudad como escenario teatral. La galería o calle de los Reinos. Una decoración efímera de los reinados de la corte de Carlos II”, en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours*

en el caso burgalés, resultaban imprescindibles para el discurso que sus municipales querían trasladar a los soberanos.

A principios del siglo XVII, con motivo de una visita frustrada de Felipe III, el Arco de Santa María fue objeto de atención por parte del consistorio y se planteó una decoración pictórica, ejecutada por Pedro Ruiz de Camargo<sup>118</sup>. Es posible que, en 1679, quedaran algunos restos, pero, para esta ocasión, el Regimiento consideró que “...hera necesario se pintase y pusiese en toda forma...” la decoración del Arco<sup>119</sup>, de la que, por el momento, desconocemos a sus responsables materiales. Sin embargo, Aler y Valle informa de quiénes fueron los autores intelectuales del programa: Pedro de Salamanca Cerezo y Antonio José de Riaño, III conde de Villariego<sup>120</sup>. Ambos procedían de familias con una profunda imbricación en la administración de la ciudad y desempeñaron, a lo largo de su vida, diversas responsabilidades en el concejo burgalés como regidores del mismo<sup>121</sup>.

El primero había sido el responsable de organizar la documentación conservada en el consistorio burgalés<sup>122</sup>, lo que revela un marcado interés por conservar su memoria. Por otro lado, debía ser un destacado latinista, como testimonia su extensa biblioteca<sup>123</sup>, y ello le permitió asumir la responsabilidad de componer “los elegantes versos latinos, empressas y geroglíficos”, pues su “esclarecido ingenio [...] pudo embidiarle para maestro de todas la erudición más exercitada”<sup>124</sup>. Por su parte, Antonio José de Riaño, III conde de Villariego<sup>125</sup>, parece que estuvo muy interesado en las artes y que, incluso, había llegado a practicarlas, según recogen sus contemporáneos<sup>126</sup>. De él se señala que “el cielo [dio], sobre muchas y particulares gracias de destreza y bizarría, el genio de la pintura”, por lo que se encargó de definir las representaciones pictóricas exhibidas en el Arco<sup>127</sup>.

El complejo programa iconográfico recogido por las crónicas refleja que, a ambos lados de las esculturas del siglo XVI, se dispusieron diferentes pinturas de carácter alegórico y mitológico vinculadas al enlace matrimonial. En el lado derecho se exhibían sendas representaciones alusivas al amor y a los beneficios que este traería a la Monarquía Hispánica. En el primer cuerpo, la figura de Iberia, en un plaustro tirado por leones, que recibía del cielo una flor de lis, alusiva a Francia. En el segundo, una figura masculina –en representación del propio monarca– aparecía recostada sobre un escudo, en el momento en que Cupido se disponía a dispararle una flecha, mientras Venus le quitaba la venda de los ojos, “porque fuesse el tiro con cierto”. Por su parte, Himeneo, coronado de rosas, observaba la escena desde el cielo, acompañado por los placeres<sup>128</sup>. El lado izquierdo recogía alusiones a la paz lograda con el país vecino y auguraban el inicio de una nueva etapa en las relaciones con Francia. En la parte inferior se presentaba la figura de Amaltea abrazando dos columnas con los nombres de Carlos y María Luisa, mientras, a sus pies, se representaba a Saturno hecho prisionero. Sobre esta representación se encontraba Palas, ordenando a Vulcano que “cessasse en la tarea de las armas”, presidiendo la escena un ángel con dos coronas de olivo<sup>129</sup>.

---

*Européennes de la Renaissance et du Baroque*, ed. Kazimierz Sabik (Varsovia: Université de Varsovie, 1997), 321-38; *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*, 81-98.

<sup>118</sup> García de Quevedo, *Libros burgaleses*, 106; Ibáñez Pérez, *Historia de la Casa del Cordón*, 288.

<sup>119</sup> AMBu, LA-208, ff. 341v-342.

<sup>120</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 9. También en AMBu, LA-208, f. 423; 9-360, f. 1v.

<sup>121</sup> Cabañas García, “Los regidores de la ciudad de Burgos”, 426-31.

<sup>122</sup> Emiliano González Díez, *Colección diplomática del Concejo de Burgos (884-1369)* (Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1984), 28.

<sup>123</sup> Archivo Histórico Provincial de Burgos, Prot. 6981, ff. 569-572. Agradecemos esta acotación al profesor Óscar Raúl Melgosa Oter.

<sup>124</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 8.

<sup>125</sup> Sobre el III conde de Villariego, *vid.* Fernando de Alós y Dolores Duque de Estrada, *Los Brizuela, condes de Fuenrubia y familias enlazadas* (Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2009), 77-78.

<sup>126</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 9.

<sup>127</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 9.

<sup>128</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 4v-5; Aler y Valle, *Corona festiva*, 53-55.

<sup>129</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 5-5v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 55-59.

Las representaciones se completaban con inscripciones relativas al enlace y diversos jeroglíficos. Los dos extremos que flanquean el arco presentaban sendas tarjetas con epigramas latinos en los que se loaba, en cada uno de ellos, a Carlos II y a María Luisa de Orleans, evocando el papel de sus predecesores en relación con la ciudad. Los cubos superiores fueron aprovechados para acoger diversas empresas combinadas con los nombres de los monarcas<sup>130</sup>.



Fig. 11. Anónimo, *Venus*, ¿1679? Burgos, Arco de Santa María [Fotografía de los autores].



Fig. 12. Anónimo, *Juno*, ¿1679? Burgos, Arco de Santa María [Fotografía de los autores].

El programa continuaba en el paso hacia la plaza del Sarmental, completando las imágenes del frente. En el intradós del arco se incluyeron las figuras de Venus y Juno, que constituyen los únicos elementos conservados, aunque de forma deficiente, de todo el conjunto<sup>131</sup> (figs. 11 y 12). La primera, que porta en una de sus manos una manzana de oro, aparece acompañada por Cupido, mientras la segunda se representa junto a Argos, convertido en pavo real<sup>132</sup>. Ambas flanquean una inscripción que evoca, a través de las figuras mitológicas, las nuevas relaciones entre España y Francia que traería consigo el matrimonio real, además de augurar una amplia descendencia que, a su vez, contribuiría a mantener un sólido vínculo entre ambas monarquías:

ET SAMIS ET CYPRIS DISCORDES TEMPORE LONGO  
SVNT SMVL, VT PVLCHRA FACIAN VOS PROLE PARENTES

<sup>130</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 7-8v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 59-73.

<sup>131</sup> Isidro Gil, *Memorias históricas de Burgos y su provincia* (Burgos: Imprenta de Segundo Fournier, 1913), 115-118; Martínez Burgos, *Puente, torre y arco de Santa María*, 120-123.

<sup>132</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 7; Aler y Valle, *Corona festiva*, 66-67.

Una vez trasdosado el arco, los muros del paso hacia el Sarmental estaban cubiertos por las representaciones de un amplio número de personajes de la Casa de Austria, dispuestos sobre una estructura arquitectónica fingida que imitaba jaspes, convirtiendo a este espacio de tránsito en un ámbito de especial contenido semántico. En él figuraban los predecesores de Carlos II en el trono, desde Isabel la Católica hasta su padre, Felipe IV, acompañados por las respectivas esposas de los últimos cuatro monarcas. También se representaron el cardenal infante Fernando de Austria, el archiduque Leopoldo I y los emperadores Fernando I y Rodolfo II, además de Luis XIV de Francia y María Teresa de Austria<sup>133</sup>. Todos ellos reflejaban la preeminencia de la dinastía Habsburgo en la Europa de los dos últimos siglos, haciendo de Carlos el heredero de este legado. Estas figuras dejaban espacio para “un rico y magestuoso dosel de brocado, en donde se ofrecían al respetuoso culto de la más noble lealtad los de nuestros invictos y gloriosos reyes Carlos y María Luisa”<sup>134</sup>.

Todas estas representaciones cobraban sentido al paso de la reina, que accedió a la ciudad a caballo, con “gloriosa aclamación de todos”<sup>135</sup>. La falta de fuentes gráficas impide hacer una aproximación más precisa a esta decoración pictórica, pero esta puede relacionarse con la que se dispuso en 1649 para la entrada de la reina Mariana de Austria en Madrid. En aquella ocasión, la genealogía de los reyes de Castilla y de los emperadores de Alemania, inspirados en la *Pompa Introitus Ferdinandi*, contribuía a subrayar la primacía de la dinastía austriaca en la Europa del momento<sup>136</sup>.

Una vez traspasado el arco se llegaba a la plaza del Sarmental, dominada por el imponente Palacio Arzobispal que, para la ocasión, presentaba “admirables tapicerías de seda” y colgaduras “de terciopelos y damascos” suspendidas de sus balcones, desde los que presenciaban la escena algunos personajes que habían acompañado a María Luisa de Orleans desde Francia, entre los que destacaba François-Louis de Lorraine, príncipe de Harcourt<sup>137</sup> (fig. 13).

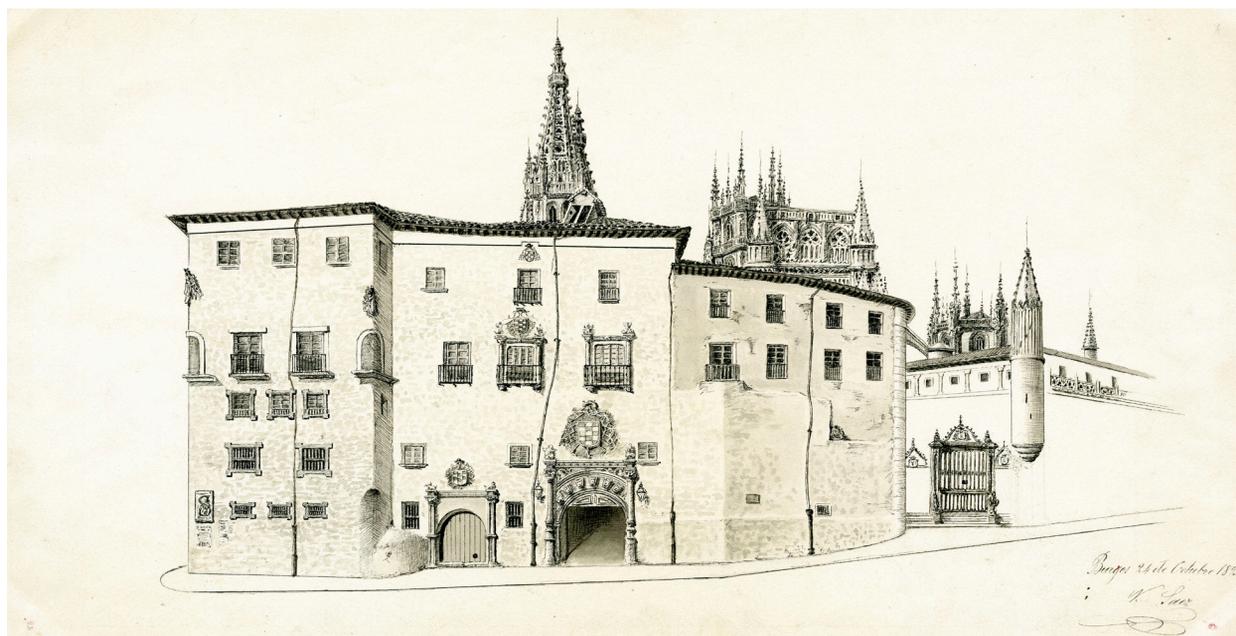


Fig. 13. V. Sáez, *Palacio Arzobispal de Burgos*, 1895. Burgos, Archivo Municipal de Burgos [FO-14019].

<sup>133</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 7-8v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 68-73.

<sup>134</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 72.

<sup>135</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 73.

<sup>136</sup> Zapata Fernández de la Hoz, *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta*, 247-72.

<sup>137</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 75.

A continuación, la reina se dirigió hacia la Catedral, atravesando la calle Lencería, “donde pudieron desmentir el nombre las muchas y ricas sedas que cubrían” los muros de las casas<sup>138</sup>. Sin embargo, el templo metropolitano, a diferencia de lo que había sucedido en otras visitas regias, perdió gran parte de su protagonismo por las complejas circunstancias que vivía el Cabildo, pues el día anterior había fallecido el arzobispo Enrique Peralta y Cárdenas<sup>139</sup>. Este hecho repercutió en gran medida en el desarrollo de los festejos, pese a que se procuró obviar el luto hasta que los reyes abandonaran la ciudad<sup>140</sup>.

Cuando María Luisa de Orleans llegó a la puerta del templo se hicieron sonar las campanas que, acompañadas de otros instrumentos musicales, “exercitaban con gala su destreza en un tablado” dispuesto junto al atrio<sup>141</sup>. Fue recibida por el Cabildo, encabezado por Antonio de Benavides, patriarca de las Indias, en sustitución del arzobispo Peralta<sup>142</sup>. Todos ellos se aproximaron a la capilla mayor, entonando un *Te Deum*, la cual estaba recubierta por “terciopelos carmesíes con galones de oro”, destacando la “gran cantidad de hacheras y blandones”<sup>143</sup>. La reina se acomodó en un sitial “de resaltada imagería de plata y oro”, acompañada por su camarera mayor, Juana de Aragón y Cortés, duquesa de Terranova, y Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, marqués de Astorga<sup>144</sup>.

Después de orar en el interior del templo, la comitiva salió del mismo, recorriendo de nuevo la calle Lencería y, tras cruzar la plaza del Sarmental, se encaminaron hacia la Casa del Cordón, atravesando para ello las calles Cerrajería y Platería, así como las plazas del Mercado Menor y Mayor<sup>145</sup>. Todos los espacios urbanos por los que pasó el cortejo presentaban su mejor aspecto, con abundantes colgaduras, siguiendo las indicaciones dadas por el Regimiento para este fin<sup>146</sup>. Además, se dispusieron tabladillos con grupos de comediantes<sup>147</sup>, como el que se situó al final de la Cerrajería, donde se representaba “una hermosa selva”<sup>148</sup>.

En la entrada de la plaza del Mercado Menor –hoy, Plaza Mayor– se erigió un gran arco, “que en traça y pulidez para igualar al primero solo le faltó de aqueste la perpetuidad de la solidez de su materia”<sup>149</sup>. De este modo se monumentalizaba el acceso al espacio público más destacado de la ciudad que, sin embargo, carecía de elementos que lo singularizaran. Su disposición fue planificada por los regidores José Varona Ladrón de Guevara y Juan de Miranda, según recoge Aler y Valle<sup>150</sup>. Presentaba una gran tarjeta que contenía un epigrama latino que loaba el amor de los monarcas, además de diversos trofeos, las armas de España y Francia y otras empresas, rematando todo el conjunto la figura de la Fama, que colocaba “una flor de lis por estrella de su cielo”<sup>151</sup>.

Además, las autoridades locales prestaron gran atención al cuidado de este espacio, que se preparó para la ocasión con pinturas en las fachadas imitando ladrillo<sup>152</sup>, con lo que se pretendía homogeneizar su

<sup>138</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 9; Aler y Valle, *Corona festiva*, 75.

<sup>139</sup> Sobre el arzobispo Peralta, *vid.* José Matesanz del Barrio, “Datos biográficos de don Enrique de Peralta”, en *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, coord. María Valentina Calleja González (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1996), IV, 637-48.

<sup>140</sup> ACBu, RR-88, ff. 503-506.

<sup>141</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 76.

<sup>142</sup> ACBu, RR-88, ff. 503-506.

<sup>143</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 9; Aler y Valle, *Corona festiva*, 76-77. Sobre los preparativos, ACBu, RR-88, ff. 466-468, 480v-482, 484-488.

<sup>144</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 9; Aler y Valle, *Corona festiva*, 77.

<sup>145</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 78-79.

<sup>146</sup> Tobar Angulo, “Teatro e teatralità”, 87-95; Ignacio Javier de Miguel Gallo, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752): estudio y documentos* (Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1994), 92-95, 191-192.

<sup>147</sup> AMBu, LA-208, ff. 278-281v, 461v-462.

<sup>148</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 79.

<sup>149</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 79-85.

<sup>150</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 9-10.

<sup>151</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 85; Tobar Angulo, “Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans”, 1754-55.

<sup>152</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 11v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 134; García de Quevedo, *Libros burgaleses*, 99-100.

aspecto para dar una idea de uniformidad, pues sería el escenario donde tendrían lugar los acontecimientos más multitudinarios de esos días. La comitiva, tras atravesar la plaza, donde había también un tablado con comediantes, llegó a la Casa del Cordón, en la que aguardaba Carlos II, “mezclando con lo galán lo serio”, que la recibió al salir del palio “con magestad y gala”, ingresando en el palacio<sup>153</sup>.

Fue, precisamente, en estos dos ámbitos –la Casa del Cordón y la plaza del Mercado Menor– donde tuvieron lugar la mayor parte de las celebraciones festivas previstas, aunque con un carácter diferenciado. La primera, tanto en su interior como en la plaza situada delante de ella, fue utilizada para festejos de tipo cortesano, con audiencias restringidas, que deslumbraron a quienes las presenciaron. De este modo, las representaciones teatrales, las máscaras y los castillos de fuego tuvieron lugar en este ámbito<sup>154</sup> (fig. 14).

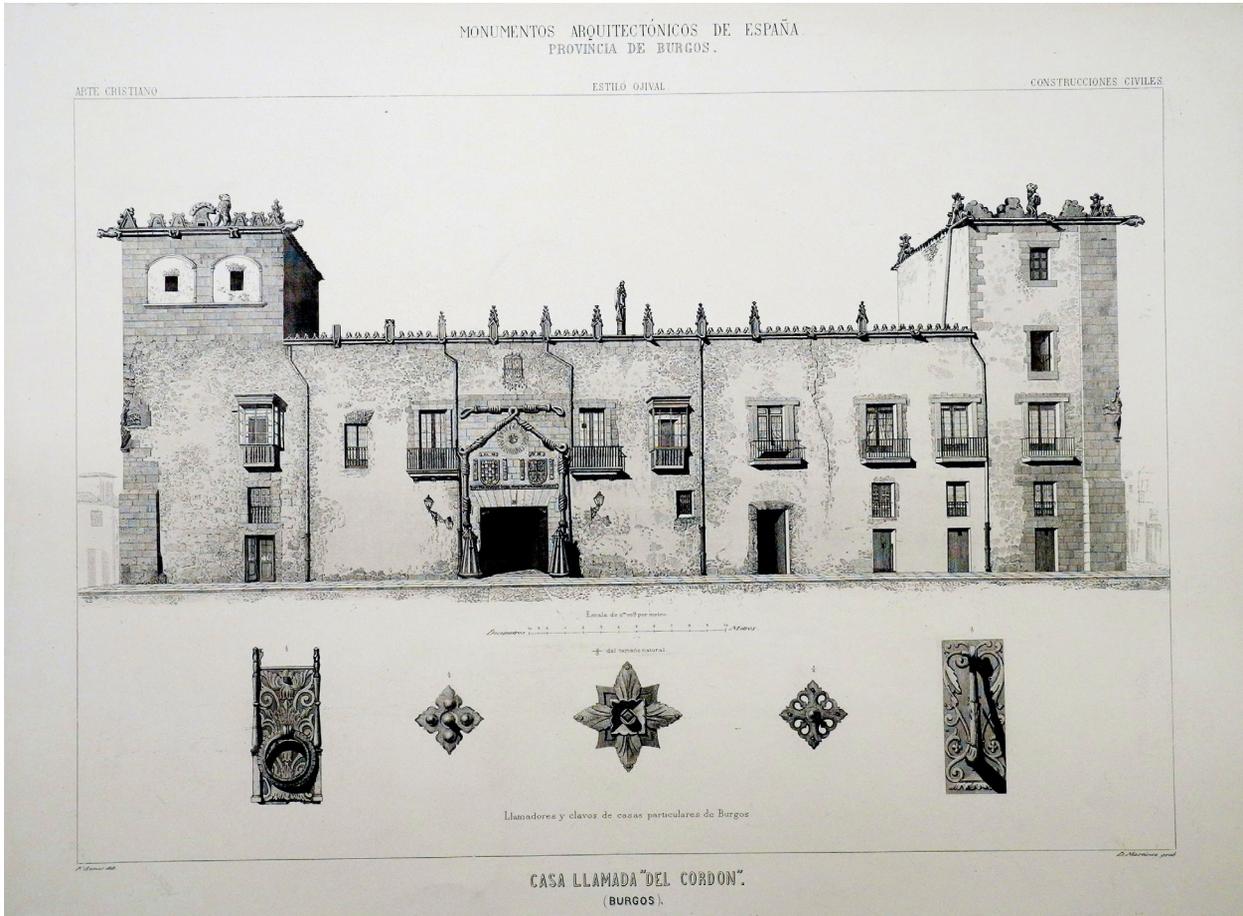


Fig. 14. Domingo Martínez Aparici, *Burgos. Casa llamada del Cordón*, c. 1881. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional [R-4335].

Fue también el escenario escogido para las audiencias que Carlos II ofreció a las principales instituciones de la ciudad. De este modo, por la mañana del 21 de noviembre, los caballeros del Regimiento “[r]indieron a su real presencia” sus debidos respetos, ordenados por su antigüedad<sup>155</sup>. Posteriormente, el Cabildo,

<sup>153</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 86-87.

<sup>154</sup> Zapparain Yáñez y Escorial Esgueva, “Las visitas reales en Burgos”, 1245-46.

<sup>155</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 94-95.

encabezado por el deán, visitó al monarca, vestidos “con ropas de coro”<sup>156</sup>. También recibió al príncipe de Harcourt, que acudió con “muchas y famosas carroças y coches de respeto, a la moda de Francia”<sup>157</sup>.

Por la tarde de ese mismo día, en la plaza situada ante el palacio, se hizo una máscara compuesta por treinta y dos caballeros, dispuestos por parejas de cuadrillas de ocho cada una. Estas contaron con dos padrinos de honor: el condestable de Castilla y el conde de los Arcos. Los monarcas admiraron, desde el balcón, “[l]as galas, plumas y jaezes, el ayre, brío y gallardía” y la “destreza en el manejo de los cavallos y su velocidad” mostradas por los caballeros<sup>158</sup>.

Al anochecer, los más altos edificios, las plazas y las ventanas de numerosas calles se llenaban de luminarias constituyendo el conjunto de la ciudad “la batería de luzes que aun no tuvo un rincón la noche en donde esconder sus sombras”<sup>159</sup>. También estaban presentes en el lienzo de muralla situado frente a la Casa del Cordón, con la que formaba una plaza en la que tuvieron lugar los fuegos de artificio previstos<sup>160</sup> para la ocasión, “que se reconcentraban para exalarse con más velocidad en la esfera de un palacio sumptuoso”<sup>161</sup>.

En las dos noches en las que se exhibieron –los días 20 y 21 de noviembre– se dispusieron construcciones efímeras que sucumbieron a las llamas<sup>162</sup>. La primera fue un templete octogonal de tres cuerpos de altura, con las armas de la ciudad junto a leones que sustentaban escudos de España y Francia, además de diversos jeroglíficos relativos al enlace matrimonial, rematando en una pirámide en cuyo vértice descansaba la figura de la Fama, que sostenía un sol en sus manos<sup>163</sup>. Al día siguiente se dispuso una fuente hexagonal, con seis caños con cabezas de leones, rematada en una pirámide que, a su vez, se coronaba con una bola con otros seis caños y un sol. Por ella corrieron los fuegos “lucidísimos raudales que hizieron a imitación del agua inmenso golfo de resplandores”, hasta reducir a cenizas la construcción<sup>164</sup>.

A continuación, en el interior del palacio se escenificó *Eco y Narciso*, de Pedro Calderón de la Barca<sup>165</sup>, si bien el monarca “no permitiendo [...] durasen más las diversiones a las noches” para poder descansar, previno que cada una de las jornadas en las que se divide la obra se pusiera en escena de forma independiente<sup>166</sup>. De este modo, en las tres noches consecutivas que pasaron en el palacio pudieron disfrutar de su representación<sup>167</sup>.

Por su parte, aquellos festejos de carácter popular, que integraban a la ciudadanía burgalesa y sus autoridades en el devenir de las celebraciones, tuvieron lugar en la plaza del Mercado Menor –actual Plaza Mayor–, cuyos balcones y ventanas mostraban ricas colgaduras (fig. 15). Entre ellos destacaban los balcones del Regimiento –situados sobre la puerta de Carretas–, que se destinaron a los monarcas<sup>168</sup>. El principal, acristalado y “hecho una ascua de oro”, remataba en un escudo con las armas de España y Francia, flanqueado por otros dos correspondientes a la ciudad de Burgos, además de varias tarjetas con lazos encarnados con los nombres de Carlos y María Luisa<sup>169</sup>.

<sup>156</sup> ACBu, LIB-112, ff. 72v-73; Aler y Valle, *Corona festiva*, 96.

<sup>157</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 106.

<sup>158</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 15v-16; Aler y Valle, *Corona festiva*, 106-33.

<sup>159</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 87. Sobre ello, AMBu, LA-208, ff. 266-266v, 453v-454, García de Quevedo, *Libros burgaleses*, 108, 111, 113.

<sup>160</sup> AMBu, LA-208, ff. 266-266v, 278-281v, 305v-307v, 359v, etc.

<sup>161</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 11v; Aler y Valle, *Corona festiva*, 88; Tobar Angulo, “Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans”, 1759.

<sup>162</sup> Tobar Angulo, “Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans”, 1755.

<sup>163</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 88-92.

<sup>164</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 132-34; García de Quevedo, *Libros burgaleses*, 111.

<sup>165</sup> Tobar Angulo, “Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans”, 1756.

<sup>166</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 93.

<sup>167</sup> García, *Descripción breve de las famosas fiestas*, 11v, 16; Aler y Valle, *Corona festiva*, 93, 133, 145.

<sup>168</sup> AMBu, LA-208, ff. 436-437.

<sup>169</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 135.



Fig. 15. Jean Laurent, *Burgos. La plaza mayor*, c. 1872. Burgos, Archivo Municipal de Burgos [FO-23120].

Los reyes llegaron a la plaza a las dos de la tarde del 22 de noviembre y, tras arrojar las llaves de los toriles a la plaza, “[e]mpeçaron a resonar los clarines con ruidosas canciones”, que anunciaban la salida de los primeros rejoneros<sup>170</sup>. Durante las tres horas que duró el espectáculo se corrieron catorce toros, con lo que “persuadió este día a las más estrañas naciones el valiente y poderoso clima de nuestra España”<sup>171</sup>.

Al día siguiente, tras ofrecer diferentes mercedes a la ciudad y sus caballeros “en premio de tan leales y afectuosos servicios”<sup>172</sup> y visitar el monasterio de San Agustín, donde se veneraba el Santo Cristo de Burgos, los monarcas abandonaron la urbe, que “[c]ompitó el desconsuelo deste día al mayor placer que tuvo la ciudad con su real visita”<sup>173</sup>.

<sup>170</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 137.

<sup>171</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 143.

<sup>172</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 145.

<sup>173</sup> Aler y Valle, *Corona festiva*, 146.

**MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ** es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid. Desarrolla su actividad profesional como profesora contratada doctora en el seno del Departamento de Historia, Geografía y Comunicación de la Universidad de Burgos. Fruto de su actividad investigadora, centrada en el Barroco y el inicio de la contemporaneidad, son sus múltiples estudios científicos, entre los que se encuentran varios relacionados con el universo de las fiestas en el contexto burgalés, especialmente en los siglos XVII y XVIII. También ha dirigido su atención a las diversas relaciones entre la mujer y el arte, según queda recogido en sus últimas aportaciones. Interviene en diversos proyectos de investigación, tanto de carácter nacional como europeo, ha participado en múltiples congresos y reuniones científicas y ha comisariado diversas exposiciones. Igualmente, ha colaborado con la Junta de Castilla y León en proyectos de restauración y culturales, siendo miembro de la Comisión de Patrimonio Provincial de Patrimonio de Burgos.

Email: [mjzaparain@ubu.es](mailto:mjzaparain@ubu.es)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1443-4964>

**JUAN ESCORIAL ESGUEVA** es contratado predoctoral adscrito al departamento de Historia del Arte-Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral sobre arquitectura de la Edad Moderna en Burgos. Ha realizado diversas contribuciones en congresos nacionales e internacionales y varias publicaciones en revistas especializadas sobre ese tema, así como otras contribuciones centradas en la promoción nobiliaria y episcopal de los siglos XVI-XVIII y las celebraciones festivas en Burgos durante el mismo periodo. Participa en los proyectos de investigación “Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación” y “Arqueología e Historia de un paisaje de la piedra: la explotación del *marmor* de Espejón (Soria) y las formas de ocupación de su territorio desde la Antigüedad al siglo XX”, dirigidos por Javier Ibáñez Fernández y Virginia García-Entero, respectivamente, así como en el grupo de investigación reconocido “Arte y patrimonio universitario” de la Universidad de Salamanca, coordinado por Nieves Rupérez Almajano.

Email: [juanesorial@usal.es](mailto:juanesorial@usal.es)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7045-9170>

# Fiestas para el “Rey romántico”: un análisis de las celebraciones urbanas con motivo del enlace de Alfonso XII con María de las Mercedes

## Festivities for the “romantic King”: an analysis of the urban celebrations on the occasion of the marriage of Alfonso XII and María de las Mercedes

Marcos Narro Asensio  
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 12 de noviembre de 2021  
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2022

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 34, 2022, pp. 71-97  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2022.34.004>

### RESUMEN

La boda del rey Alfonso XII con la infanta María de las Mercedes (enero de 1878) fue uno de los más importantes eventos sociales del siglo XIX español. Para su celebración, desde los distintos poderes se promovieron iniciativas festivas que, con una función política, vinculaban al pueblo madrileño con la pareja real. La ciudad de Madrid estaba cambiando, así como su sociedad, y desde la corona se buscaba la adaptación de los mecanismos representativos al nuevo contexto. Frente a la demostración del poder que suponían estas fiestas en el Antiguo Régimen, ahora se buscaba un acercamiento, su difusión, a lo cual contribuyeron la prensa y el grabado. Analizando estas fuentes se pretende trazar un programa de los festejos que indague en las referencias y novedades y en cómo configuraron una nueva iconografía civil del poder. Se produjo un encuentro entre pasado y futuro de las celebraciones reales, desde el punto de vista técnico e iconográfico.

### PALABRAS CLAVE

Alfonso XII. María de las Mercedes. Enlaces reales. Fiesta urbana. Iluminarias. Fuegos artificiales. Ocio decimonónico.

### ABSTRACT

The wedding of King Alfonso XII with the *infanta* María de las Mercedes (January 1878) was one of the most important social events of the 19th century in Spain. To celebrate it, the different authorities launched festive initiatives that, with a political function, joined the people of Madrid with the royal couple. Madrid was changing, as it was society, and the crown needed to adapt the representative mechanisms to the new context. As opposed to the demonstration of power that these festivities represented in the Ancient Régime, the aim now was to bring them closer to the people and to disseminate them, to which the press and engravings contributed. By analysing these sources, my purpose is to sketch the program of celebrations exploring the references and novelties and the way they configured a new civil iconography of power in which past and future of royal celebrations came together from a technical and iconographic point of view.

### KEY WORDS

Alfonso XII. María de las Mercedes. Royal weddings. Urban festivals. Illuminations. Fireworks. 19th-century entertainment.

El uso de la fiesta como instrumento al servicio del poder, así como su valor legitimador, es uno de los temas que está generando en años recientes un mayor interés. Dichas capacidades se intensifican en el caso de los enlaces regioes pues cumplían con una determinada imagen de estabilidad y unidad de la corona. No solo suponían la continuidad dinástica, con el nacimiento futuro de herederos, sino también implicaban tratados de paz con otras naciones por medio del parentesco, y la proyección de una imagen más humana del poder<sup>1</sup>. Queda patente, por tanto, que los sentimientos de los contrayentes poco importaban hasta el momento, siendo más un pacto político. Se trataban de “ceremonias de información<sup>2</sup>”, en las cuales los valores de la monarquía se transmitían al pueblo a través de unos mecanismos que pretendían hacer la figura real más cercana. Especialmente durante la época barroca estas celebraciones alcanzaron sus más altas cuotas de fastuosidad y ornato, siendo representado ese “gran teatro del mundo” que perpetuaba los papeles de cada grupo social. Así durante el Antiguo Régimen dichos poderes no fueron cuestionados, pero con la Ilustración y la Revolución Francesa estos instrumentos debieron de adaptarse a nuevos discursos para seguir siendo válidos. Desde los poderes liberales se insistió en la creación de un nuevo ceremonial de acuerdo con sus principios, pero la monarquía, por la importancia de la tradición, siguió siendo protagonista en cuanto a performatividad del poder<sup>3</sup>.

### Las fiestas reales en el ochocientos español: el ejemplo del doble enlace de Isabel II

Fue Antonio Bonet Correa<sup>4</sup>, quien apuntó a la doble boda de Isabel II con Francisco de Asís y de la infanta Luisa Fernanda con Antonio de Orleans, duque de Montpensier (octubre de 1846) como el cambio definitivo en la trayectoria de los festejos reales que venían haciéndose desde la Edad Moderna. Este enlace suponía el final de una época, la muerte de esa larga tradición de los mecanismos de la fiesta barroca, que, con el mundo cambiante del ochocientos, dejaban de tener sentido. Las primeras referencias publicadas por Nieves Panadero<sup>5</sup> y Rosario Camacho<sup>6</sup> apuntaban al paso de la grandilocuencia barroca a una nueva forma de relación con el público, donde comenzaba a cobrar importancia la diversión popular. También se destacó cómo se hicieron patentes las críticas al despilfarro económico que suponían y la introducción de nuevas técnicas y actividades de ocio. Fue Carlos Reyero<sup>7</sup> quién subrayó la consideración del amor conyugal como sentimiento dominante en la imagen pública de Isabel II, además de señalar la importancia de los cambios estilísticos que se produjeron en las decoraciones efímeras e instalaciones. Se había impuesto en ese periodo, con la introducción del romanticismo, el gusto medieval, orientalista, ecléctico, evasivo, en definitiva, frente a la rigidez clasicista e imperial, dominante hasta el reinado de Fernando VII.

<sup>1</sup> Para profundizar en el estudio de los enlaces reales durante la Edad Moderna es fundamental: Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, *Himeneo en la Corte: poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica* (Madrid: CSIC, 2013).

<sup>2</sup> Término acuñado por David González Cruz, “Las bodas de la realeza y sus celebraciones festivas en España y América durante el siglo XVIII”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV. Historia Moderna* 10 (1997), 229-32.

<sup>3</sup> Con respecto a las relaciones entre el Estado y la corona en los ceremoniales mencionar el estudio de David San Narciso Martín, “La niebla constitucional de la Corona. Las ceremonias políticas de la monarquía en el Estado nación español (1808-1868)”, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* 44 (2020), 219-49, <https://doi.org/10.18042/hp.44.08>.

<sup>4</sup> Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca como práctica de poder”, *Diwan* 5-6 (1979): 53-85.

<sup>5</sup> Nieves Panadero Peropadre, “Fiestas reales y arquitectura en el Madrid de Isabel II”, *Goya: Revista de arte* 229-230 (1992), 77-88.

<sup>6</sup> Rosario Camacho Martínez, “Fiestas nupciales: La celebración de las bodas de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda, en Madrid y en Málaga”, *Boletín de arte* 15 (1994), 189-208.

<sup>7</sup> Carlos Reyero Hermosilla, *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873* (Tres Cantos: Siglo XXI de España, 2015).

El doble enlace se celebró, como había venido haciéndose también en tiempos de su padre, con ambos contrayentes presentes delante de la corte en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid y, a continuación, se celebraron las Velaciones correspondientes en la Basílica de Atocha. El aspecto novedoso, que se acrecentó en el enlace de Alfonso XII, fue la mayor dimensión pública que se otorgó al acontecimiento, traducándose en la divulgación de la imagen de la pareja real a través de la prensa –cada vez más “populista”– y del grabado<sup>8</sup>. Además, dicho acontecimiento llegó al campo literario a través del episodio nacional *Bodas Reales* (1900) de Galdós, muestra de su duradera impronta. Superaban estas celebraciones el marco geográfico-temporal, perviviendo en la memoria colectiva y marcando las modas sociales, lo que alimentaba un nuevo interés popular. Entraba aquí en juego una de las actividades que cobraron mayor protagonismo en este, y en los enlaces posteriores, el desfile de los cónyuges por la ciudad, no solo con motivo ceremonial sino para contemplar las luminarias y demás decoraciones urbanas. Hasta el momento la presencia pública de los monarcas se limitaba a las entradas reales y a su asistencia a espectáculos desde sus palcos<sup>9</sup>. Dentro de la nueva lógica iconográfica la proximidad con el pueblo a través la presencia física de los reyes los convertía en partícipes, y receptores de halagos y vítores.

A pesar de la escasez de estudios sobre el tema, desde la historia cultural, quienes han abordado las fiestas reales en el ochocientos español –Jorge Luengo<sup>10</sup> o David San Narciso<sup>11</sup>– han apuntado la adaptación de estos acontecimientos al nuevo régimen liberal. Entre los cambios fue muy importante visibilizar los avances técnicos, así como artísticos, muestra del compromiso de la corona con el progreso. Además, no solo la prensa, sino también los rótulos y cartelas con dedicatorias al monarca, se hicieron más didácticas, directas, eliminando parte de la retórica de tiempos pretéritos. Sí que se mantuvo, más o menos fiel, la representación social y protocolaria dentro de los festejos, ejerciendo cada clase sus funciones correspondientes. Los reyes se siguieron rodeando de la Corte y los Grandes de España a través de la limitación de palcos y asientos por invitaciones personales, mientras el pueblo se arremolinaba en las actividades que le estaban permitidas.

## La configuración de la imagen regia de Alfonso XII

La iconografía del monarca quedó bien configurada desde muy temprana edad, estando vinculado a la milicia desde muy joven, interés bélico que mostraba el monarca tanto en público como en privado. Ya en el exilio, fue Cánovas quien preparó, con el beneplácito de Isabel, al aún niño para el futuro que le esperaba. Con este propósito entró en la prestigiosa academia militar de Sandhurst, donde conoció de primera mano el parlamentarismo inglés. Se depositaban en el joven príncipe, las esperanzas por la vuelta de la monarquía a España.

Con la Constitución de 1876 el monarca pasó a ser cabeza de las fuerzas armadas, dificultando un levantamiento antimonárquico al alejar a los generales del poder político (lo que había sucedido en el reinado materno). Durante sus primeros años de reinado, fueron continuas las imágenes difundidas donde al retrato del monarca, uniformado, lo acompañan los militares a sus órdenes, como en el ejemplo publicado por *La Ilustración* (fig. 1) donde aparece rodeado de los generales victoriosos tras la tercera

<sup>8</sup> Inmaculada Rodríguez Moya, “Bodas reales en el siglo XIX español: del epitalamio al álbum litográfico”, en *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, eds. Begoña Alonso Ruiz, Javier Gómez Martínez, Julio Juan Polo Sánchez, Luis Sazatornil Ruiz y Fernando Villaseñor Sebastián (Santander: Universidad de Cantabria, 2018), II, 1276-77.

<sup>9</sup> Rodríguez Moya, “Bodas reales en el siglo XIX”, 1277-1279.

<sup>10</sup> Jorge Luengo, “Representar la monarquía: festividades en torno a la reina niña (1833-1846)”, en *Culturas políticas monárquicas en la España liberal. Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*, eds. Encarnación García Monerris, Mónica Moreno Seco y Juan Ignacio Marcuello Benedicto (Valencia: Universitat de València, 2013) 109-130.

<sup>11</sup> David San Narciso Martín, “Ceremonias de la monarquía isabelina. Un análisis desde la historia cultural”, *Revista de historiografía* 21 (2014): 201-4.

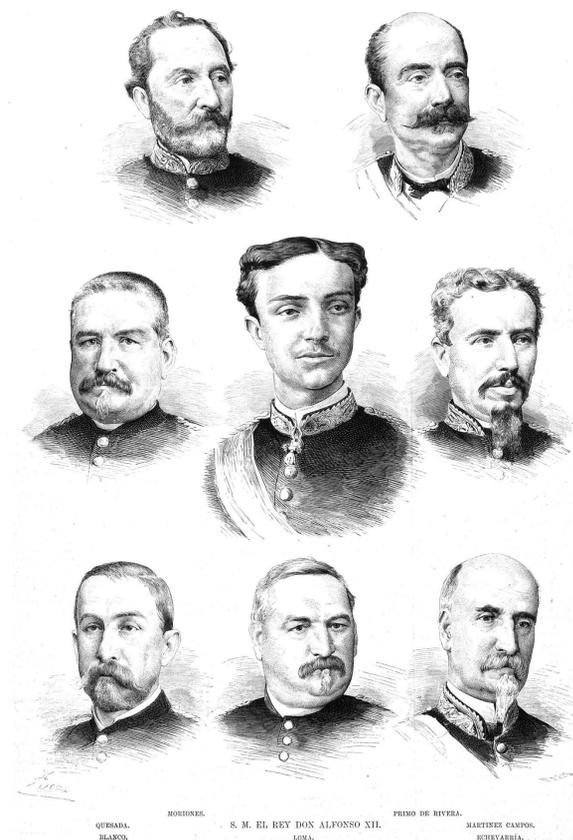


Fig. 1. Principales caudillos de los ejércitos españoles, en *La Ilustración Española y Americana* (22-3-1876). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

tiempos de Fernando VII<sup>15</sup>) y al ámbito legal, cobró nueva importancia la personalidad del rey, haciendo atrayente su figura entre el pueblo. Sus actividades se orientaron a ayudar en los problemas del país, entroncando con sus intereses y necesidades<sup>16</sup>. La prensa monárquica lo presentó como la unión de los esfuerzos de todos los españoles, que permitiría poner fin al periodo de caos político y social que venía produciéndose desde el derrocamiento de su madre<sup>17</sup>.

guerra carlista<sup>12</sup>. Y es que su presencia en el final de dicha guerra, la firma de la Paz de Zanjón con Cuba, y acciones tan simbólicas como su visita al general Espartero en su paso por Logroño –actitud de concordia que fue grandemente celebrada tanto por el gobierno como por el pueblo– favorecieron su imagen como “Rey pacificador”. Fue un monarca cuyas tendencias políticas supusieron un nuevo comienzo para la monarquía liberal. Además, por su derecho hereditario, sabía que contaba con la legitimidad de la tradición. Su personalidad era también particularmente atractiva, visto como un “hombre de su tiempo”, despierto, inteligente, e incluso a veces, vanidoso<sup>13</sup>.

En el contexto de la monarquía liberal el rey tenía una mayor representación pública, situándose como cabeza del gobierno. La supremacía del individuo (el rey) sobre la institución (la corona) hizo que ya no valiera solo su herencia de sangre para mandar, debiendo proyectar una imagen pública más humana, “cercana” a sus ciudadanos, de hombre virtuoso que estaba capacitado para dirigir la nación. Además, su juventud fue un factor de estabilidad, como también su matrimonio fruto de un amor romántico a imagen de la nación<sup>14</sup>. Su figura no intentó imponerse sobre el pueblo, siendo una mera demostración del poder, sino que intentó convencerlo, mostrándose ante él. Junto al valor histórico legitimador del pasado de la monarquía (factor introducido en

<sup>12</sup> *La Ilustración Española y Americana* (22-3-1876), 5, en Rafael Fernández Sirvent, “De ‘Rey soldado’ a ‘pacificador’: representaciones simbólicas de Alfonso XII de Borbón”, *Historia constitucional* 11 (2010), 67.

<sup>13</sup> Para profundizar en la evolución de su imagen pública: Ángeles Lario, “Alfonso XII: el rey que quiso ser constitucional”, *Ayer* 52 (2003), 15-38, y Rafael Fernández Sirvent, “Alfonso XII, el rey del orden y la concordia”, en *La imagen del poder: Reyes y regentes en la España del siglo XIX*, coord. Emilio La Parra López (Madrid: Síntesis, 2011), 335-88.

<sup>14</sup> Cristina González Lozano, “Utilización propagandística de la figura de Alfonso XII: el rey enamorado”, en *Entre Olózaga y Sagasta: retórica, prensa y poder*, eds. José Antonio Caballero López, José Miguel Delgado Idarreta y Cristina Sáenz de Pipaón Ibáñez (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2011), 371.

<sup>15</sup> Reyer Hermsilla, *Monarquía y romanticismo*, 161.

<sup>16</sup> Alicia Mira Abad, “Estereotipos de género y matrimonio regio como estrategia de legitimación en la monarquía española contemporánea”, *Historia constitucional* 17 (2016), 170-73, <https://doi.org/10.17811/hc.v0i17.461>.

<sup>17</sup> Rafael Fernández Sirvent: “La forja del rey conciliador: Alfonso XII bajo el prisma de La Época y de La Ilustración Española y Americana”, en *Entre Olózaga y Sagasta: retórica, prensa y poder*, eds. José Antonio Caballero López, José Miguel Delgado Idarreta y Cristina Sáenz de Pipaón Ibáñez (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2011), 361.

## Los festejos reales para la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes: un encuentro entre la tradición y el progreso, entre la técnica y la imagen regia

El príncipe Alfonso conoció a su prima, la infanta Mercedes, en 1872 durante su exilio parisino. La historia de amor que comenzaron fue un secreto para la familia salvo para su hermana mayor, Paz. Ella narró así los sentimientos de su hermano y su propósito de conducir a Mercedes al altar: “El pobre está muy enamorado de nuestra prima Mercedes; pero ni al Gobierno ni a mamá les gusta este casamiento. Espero que se resuelva felizmente esta cuestión”<sup>18</sup>. La animadversión de la reina hacia su cuñado, el duque de Montpensier, era manifiesta, habiéndoles llevado a su establecimiento en el Palacio de San Telmo en Sevilla. Al enterarse del futuro enlace de su hijo con una Orleans, a la reina le volvieron los temores. Se opuso a estar presente en la boda, mientras que el rey Francisco de Asís acudió como padrino, siendo madrina la reina madre, María Cristina. Su débil salud le impidió acudir finalmente, siendo sustituida por la infanta Isabel.

La boda debió responder a diversas necesidades, siendo no solo una cuestión de Estado dada la estabilidad que otorgaba el nacimiento de herederos, sino también una muestra del acercamiento y de los nuevos valores que rigieron la sociedad decimonónica<sup>19</sup>. Al pueblo encandiló la historia de amor que contaba la pareja real, un relato que fue mitificado a través de la prensa y la literatura del momento. Esta vía de las emociones buscó instrumentalizar los sentimientos para conquistar el corazón del pueblo<sup>20</sup>. Y es que no faltaban ingredientes dramáticos, como la oposición de Isabel II al enlace, lo que gustó especialmente entre la burguesía. En esa cercanía, la familia real se identificó con los modos burgueses que habían triunfado, proyectando una “cotidianidad” de su vida diaria. Se buscó de este modo que dicha clase pudiera verse reflejada, haciéndola partícipe de una misma comunidad. Esta relación fue compleja pues la monarquía se encontraba con la necesidad de adaptarse a un nuevo modelo social si quería seguir perviviendo y mantener, a la vez, el peso de la tradición y sus privilegios<sup>21</sup>.

En esa identificación entre la nación y la corona, la pareja real se convirtió en un símbolo de cohesión patriótica, con un valor nacionalista. Por ello la decoración de la ciudad se realizó teniendo en cuenta nuevas intencionalidades, colocándose escudos y banderas y estando muy presentes los colores nacionales en todos los elementos urbanos. En el caso de Mercedes, el ser española fue un tópico tanto de poesías<sup>22</sup>, canciones y discursos, y la aún infanta igualmente insistió en la importancia de adquirir para su *trousseau* productos nacionales y de contratar a modistas españolas<sup>23</sup>. Así, este cariz patriótico se acrecentó y el pueblo sintió a su reina aún más cercana. La infanta Eulalia recordaba así la efusividad que la joven novia despertó: “Entre grandes manifestaciones de regocijo popular, se efectuó el matrimonio en el santuario de Atocha. [...] Habían pasado pocos años, pero Alfonso supo, en el breve plazo, unificar la monarquía”<sup>24</sup>. Sobre Mercedes existía una gran confianza en que cumpliría a la perfección sus funciones como reina. Desde su llegada a la capital quedó manifiesto su enorme atractivo, físico y sentimental, siendo recibida siempre con grandes ovaciones por parte del público<sup>25</sup>.

<sup>18</sup> María de la Paz de Borbón, *Cuatro revoluciones e intermedios. Setenta años de mi vida: Memorias* (Madrid: Espasa-Calpe, 1935), 278, en Juan Cortés Cavanillas, *Alfonso XII: el Rey romántico* (Madrid: Ediciones Aspas, 1943), 278.

<sup>19</sup> Alicia Mira Abad y Rosa Ana Gutiérrez Lloret, “The Royal Family as a Symbolic Fiction: a Mixed Picture of New Forms of Legitimacy in Spain’s Liberal Monarchy (1843-1931)”, en *Monarchy and Liberalism in Spain: The Building of the Nation-State, 1780-1931*, eds. David San Narciso, Margarita Barral Martínez y Carolina Armenteros (Londres: Routledge, 2021), 133, <https://doi.org/10.4324/9780367810375-7>.

<sup>20</sup> González Lozano, “Utilización propagandística”, 373.

<sup>21</sup> Mira Abad y Gutiérrez Lloret, “The Royal Family”, 133-135.

<sup>22</sup> Ejemplo es la famosa coplilla popular: “Para valor la virtud, / para un galán una hermosa, / para un monarca español / una princesa española”.

<sup>23</sup> Ana de Sagrera, *La reina Mercedes* (Barcelona: Syl, 1966), 243-45.

<sup>24</sup> Eulalia de Borbón, *Memorias de doña Eulalia de Borbón, Infanta de España (1864-1931)* (Barcelona: Juventud, 1954), 34-35.

<sup>25</sup> Niceto Oneca y José Quilis, *Bodas regias y festejos (Desde los Reyes Católicos hasta nuestros días)* (Madrid: Establecimiento tipográfico El trabajo, 1906), 124.

Se reservaron cinco días para las celebraciones, pero la cantidad de festejos que se organizaron entre la Corte, el Ayuntamiento, la Diputación y el resto de las instituciones públicas e iniciativas privadas hicieron que se dilataran hasta varios días después, como de forma cómica señalaba la prensa: “¿Han terminado las fiestas reales? Todavía no [...] desde la diana del 23 hasta que se apagaron las farolas militares en el salón del Prado, no ha habido instante de reposo. [...] La vista se ha fatigado de tanto mirar, y en nuestros oídos resuena aún el estruendo de las músicas”. Ningún suceso contemporáneo distrajo la atención del pueblo de Madrid de sus fiestas<sup>26</sup>.

Su localización madrileña fue disputada en un primer momento por Sevilla. Desde su ayuntamiento se elevaron a la corte numerosas peticiones considerándose merecedores de dicho privilegio: “Convencido de la lealtad y adhesión que siempre han profesado á sus Reyes los nobles hijos de la fiel Sevilla, también verían sus deseos el celebrar dentro de sus muros su referido enlace”<sup>27</sup>. La principal razón que aportaron fue que la infanta había residido la mayor parte de su infancia en la ciudad, siendo muy querida por ella. En su negativa desde la corte se alegaba la tradición de los matrimonios reales de celebrarse en la capital. A ello se sumaban dificultades técnicas como el traslado del funcionariado, de embajadores, corporaciones y demás personal, y el escaso desarrollo de medios de transporte como el ferrocarril. Aun con el enorme gasto para las arcas públicas que suponían las celebraciones, la ciudad hispalense era consciente del enorme valor representativo que conllevaban y cómo eran una gran oportunidad de romper con el centralismo cortesano.

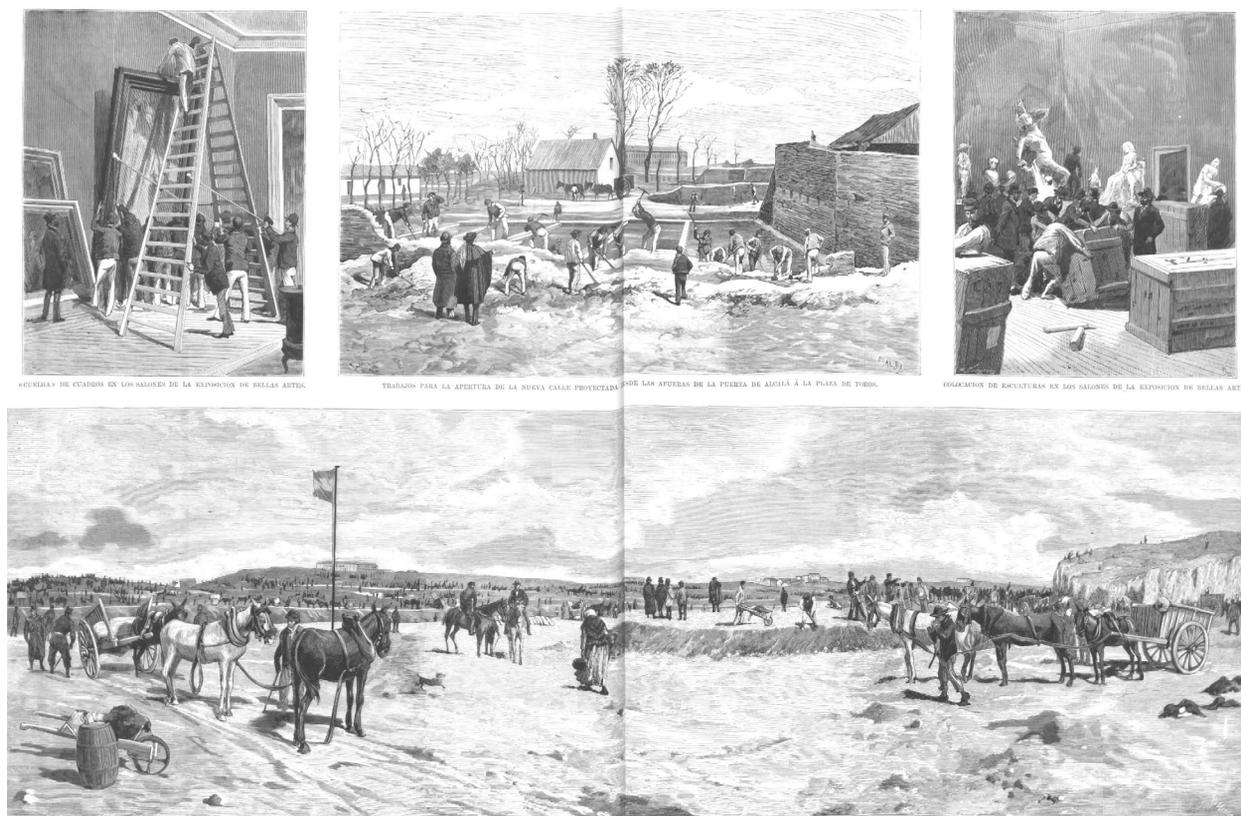


Fig. 2. Pellicer, Madrid.-Preparativos para los próximos festejos públicos, en *La Ilustración Española y Americana* (15-1-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

<sup>26</sup> *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878), 2, en Carlos Dorado Fernández, *Bodas reales en Madrid* (Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, 2002), 89 (publicación que recogió buena parte de la prensa, sobre todo los números de *La Ilustración*, no repitiéndose en las próximas notas).

<sup>27</sup> Archivo General de Palacio (AGP), Sección Histórica, caja 27, exp. 1.

Los preparativos para la boda debieron de ajustarse al limitado tiempo, pues tenían que abrirse calles y construirse nuevos espacios para acometer los planes reales. Por los grabados de *La Ilustración* (fig. 2), se observa cómo los trabajos se concentraron en las nuevas instalaciones, sobre todo para dos actividades: los toros y la hípica. Para el tránsito del público entre el centro y la plaza hubo de trazarse una nueva calle que uniera con la Puerta de Alcalá. En el caso del hipódromo tuvo que construirse a contrarreloj, eligiéndose un solar en la prolongación del paseo de la Castellana, un tanto periférico en el momento. Igualmente destacada fue la preparación de la Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>28</sup>. La difusión de los progresos fue recogida en los grabados que dieron cuenta del avance de las obras (fig. 3), destacando especialmente los monumentos efímeros como el de la plaza de la Armería y la instalación de iluminaciones. Muchos aparecían tapados para acrecentar la expectación del público.

Como ya había sucedido con la doble boda de Isabel II, por razones políticas, desde la prensa más progresista se cuestionó la grandilocuencia de las celebraciones, así como el apoyo por parte del gobierno a las mismas. Se hicieron análisis en periódicos como *El Imparcial*<sup>29</sup> de los beneficios reales de estas fiestas sobre la ciudadanía. No se cuestionaba tanto la solemnidad como el hecho de que la imagen uniforme que se proyectaba al exterior no se correspondía con la realidad y cómo esta pomposidad podía distraer la atención del propósito principal.

Con respecto a ello entraba en juego la clasificación que hizo *La Ilustración* sobre las tres dimensiones de la fiesta: lo permanente, lo caritativo, y lo que recrea y solemniza<sup>30</sup>. Estas nuevas implicaciones nacían de una sociedad que demandaba más a estas celebraciones, lo que supuso (como ya lo había hecho en tiempos pasados) una forma de fijar en la ciudad el recuerdo de este evento y por lo tanto un símbolo de poder. Así, lo permanente englobaba todas aquellas construcciones realizadas con motivo de la fiesta que conmemorarían el hecho y a sus contrayentes: hospitales, asilos, escuelas, mercados, mejoras en la higiene e iluminación, etc. (“Esta es la fiesta de la razón”). Lo caritativo englobaba una serie de ayudas, becas, socorros, indultos... desde todas las instituciones públicas para celebrar el día (“Esta es la fiesta del corazón”). También para la parte festiva se encontraban nuevas justificaciones sociales: no solo impulsaba el comercio, sino también suponía una alegría para el espíritu de todos los madrileños. Con esas razones era innegable el avance y las fracturas que en la concepción de la fiesta se estaban produciendo.

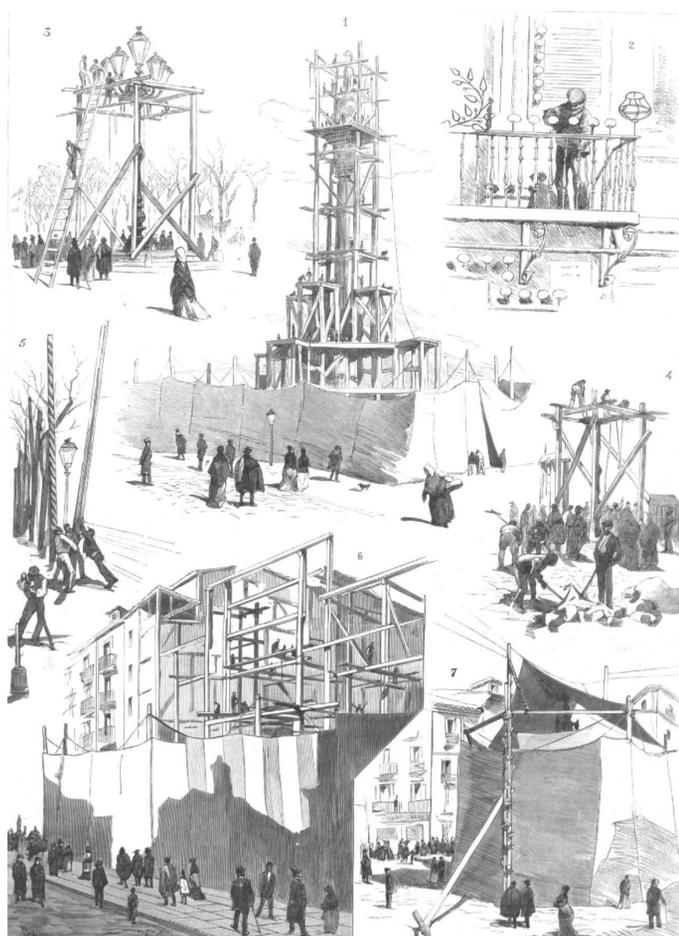


Fig. 3. Pellicer, Madrid.-Preparativos para los próximos festejos públicos, en *La Ilustración Española y Americana* (22-1-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

<sup>28</sup> *La Ilustración Española y Americana* (15-1-1878), 3.

<sup>29</sup> *El Imparcial* (26-1-1878).

<sup>30</sup> *La Ilustración Española y Americana* (22-1-1878), 2, también en Rodríguez Moya, “Bodas reales en el siglo XIX”, 1279-80.

El tren, símbolo de progreso y gran avance para la política de Isabel II, estuvo muy presente en las celebraciones. Su hijo insistió en dicho medio de transporte para sus traslados entre los distintos palacios con antelación a la boda (Aranjuez, El Escorial) y fue el elegido para llevar a Mercedes (casi) hasta el altar. El día 18 de enero la familia Montpensier viajó desde Sevilla hasta Aranjuez en ferrocarril. Durante las paradas aprovechaban los curiosos para acercarse a la estación a saludar a la futura reina y hacerle regalos. Desde un primer momento se palpaba el amor que existía hacia la joven Mercedes<sup>31</sup>. Allí se firmaron las Capitulaciones Matrimoniales el día 22 de enero.

El día 23 a las ocho de la mañana la ciudad de Madrid amanecía con la diana de música de la guarnición, dando comienzo así a los festejos reales. “El aspecto del cielo, transparente y puro como en los mejores días de la primavera ó del otoño”, narra de forma poética *La Época*<sup>32</sup>. La ciudad se encontraba paralizada de sus quehaceres diarios y las calles engalanadas para la ocasión. Como en otros espectáculos urbanos, los balcones fueron palcos desde donde observar con privilegio. El resto del pueblo salió a ocupar las calles para poder contemplar a la pareja. Era tal la concurrencia que cualquier punto con visibilidad era bueno, como narra esta cómica escena *La Ilustración*: “[...] cuelgan racimos de muchachos en los árboles. ¿Muchachos solos? Hemos visto á un jefe de Administración pendiente de una rama”<sup>33</sup>. Los músicos ocupaban la totalidad de calles y plazas del centro de la capital según un rígido programa, focalizando la atención en unos puntos de la ciudad. La retreta los llevó desde el Ministerio de Guerra por las calles de Alcalá, Sol (fig. 4)<sup>34</sup> y Mayor hasta la plaza de la Armería donde interpretaron para el rey. Posteriormente repitieron la misma actuación, para un mayor público, en el paseo del Prado<sup>35</sup>.



Fig. 4. Pellicer, *Clarines de los cuerpos montados de la guarnición tocando diana militar en la Puerta del Sol*, en *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

<sup>31</sup> De Sagrera, *La reina Mercedes*, 237.

<sup>32</sup> *La Época* (23-1-1878).

<sup>33</sup> *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878), 2-3.

<sup>34</sup> *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878), 92.

<sup>35</sup> *Gaceta de Madrid* (20-1-1878), 2, en Dorado Fernández, *Bodas reales en Madrid*, 83.

La infanta partió hasta la capital en el día mismo de su boda, vistiendo ya el traje de novia. Con motivo del enlace se inauguró la conexión con el palacio real, lo que evitaba tener que desplazarse hasta la estación de Aranjuez. Fue recibida en la estación del Mediodía por la infanta Isabel, llevada después directamente hasta Atocha. Su comitiva estaba integrada por siete coches, siendo acompañada tanto por su familia como por las camareras y damas de la aún futura reina<sup>36</sup>.

La comitiva del monarca fue mucho más extensa, vestida toda ella con las más ricas telas y numerosos detalles en oro. La encabezaron una serie de músicos, picaderos y palafreneros con sus monturas. Una de las parejas propiedad del monarca portaba sillas de montar antiguas, de las épocas de Carlos IV y Fernando VII, detalle que mostraba la herencia real. Continuaban las berlinas y coches de gala pertenecientes a los Grandes de España, a ellos, las personas de servicio, damas y mayordomos, y el resto de la familia real. Las infantas Pilar, Paz y Eulalia ocupaban el coche de la Corona Ducal, separándolas un coche de respeto, del de la Corona Real, donde montaban el rey junto con su padre. Les seguían ayudantes de campo, el capitán general, oficiales del Estado Mayor, la Escolta Real y los carruajes de los ministros de la Corona<sup>37</sup>. Así el monarca quedaba rodeado por los diversos poderes en los que se apoyaba, con una presencia aún importante de la nobleza, que poseía coche de caballos, cumpliendo con su rol asignado.

Se realizó un tradicional recorrido cortesano desde palacio hasta la basílica de Atocha. Tras el arco de la Armería, en la plaza homónima se había levantado un monumento efímero costeado por el ayuntamiento de Madrid para conmemorar al monarca. *El Pabellón nacional* así lo describió, y aparece representado entre los grabados de Pellicer (fig. 5):

Un obelisco de extensas proporciones: consta de dos cuerpos, soportando el primero cuatro leones é igual número de grupos de ángeles; sostienen canastillos de flores y coronas de laurel. Del centro de este cuerpo arranca una columna de estilo dórico que remata con la alegoría de la Fama apoyada sobre un globo dorado. En los ángulos del cuerpo inferior hay inscripciones en que ligaran los nombres de todos los reyes que han llevado el mismo nombre que el actual monarca y el número de años de sus respectivos reinados<sup>38</sup>.

El gusto clasicista y sobrio del mismo contrastaba con las decoraciones que durante el reinado materno habían impuesto un estilo ecléctico<sup>39</sup>. Salvo contadas ocasiones, destacaron formas muy puras, austeras, eliminando cualquier decorativismo hasta en las obras de mayor relevancia. Además de las referencias alegóricas, destacó la constante relación que se estableció desde el nacimiento del rey con sus antecesores llamados Alfonso<sup>40</sup>, no solo con un valor legitimador, sino también mostrándose heredero de sus virtudes<sup>41</sup>. La iconografía civil había ido sustituyendo poco a poco a los panteones mitológicos durante el XIX y nacía una imagen pública nacionalista que buscaba en el pasado sus referentes.

<sup>36</sup> Antonio Pineda y Cevallos, *Casamientos regios de la Casa de Borbón en España (1701-1789)* (Madrid: Imp. de E. de la Riva, 1881), 347-49.

<sup>37</sup> Pineda y Cevallos, *Casamientos regios*, 350-57.

<sup>38</sup> *El Pabellón nacional* (27-1-1878).

<sup>39</sup> En esos momentos, frente a la derivación de las formas clásicas a través de estilos como el neogriego o neorrenacentista, destacó el profundo desarrollo del neogótico, un intento más de emparentarse con Isabel la Católica y la última España medieval. Frente a las influencias orientalistas, el estilo neoárabe estaba aún ausente, quizá por esa imagen de unidad religiosa (Panadero Peropadre, “Fiestas reales y arquitectura”, 78).

<sup>40</sup> Relación patente desde su nacimiento con episodios como el viaje a Asturias de la reina y el príncipe. Para ampliar: David San Narciso Martín, “Celebrar el futuro, venerar la Monarquía. El nacimiento del heredero y el punto de fuga ceremonial de la monarquía isabelina (1857-1858)”, *Hispania: Revista española de historia* 255 (2017), 185-215, <https://doi.org/10.3989/hispania.2017.007>.

<sup>41</sup> Marcos Narro Asensio, “...Y el heroísmo de Pelayo’: Referencias y ausencias regias en las celebraciones por el enlace de Alfonso XII con María de las Mercedes”, comunicación presentada en *Ecós del Cambio III: Conmemoraciones y olvidos: (re) interpretaciones contemporáneas del pasado* (Madrid, 13-14 de octubre de 2021), Madrid, Asociación Jóvenes Humanistas y Philobiblión.

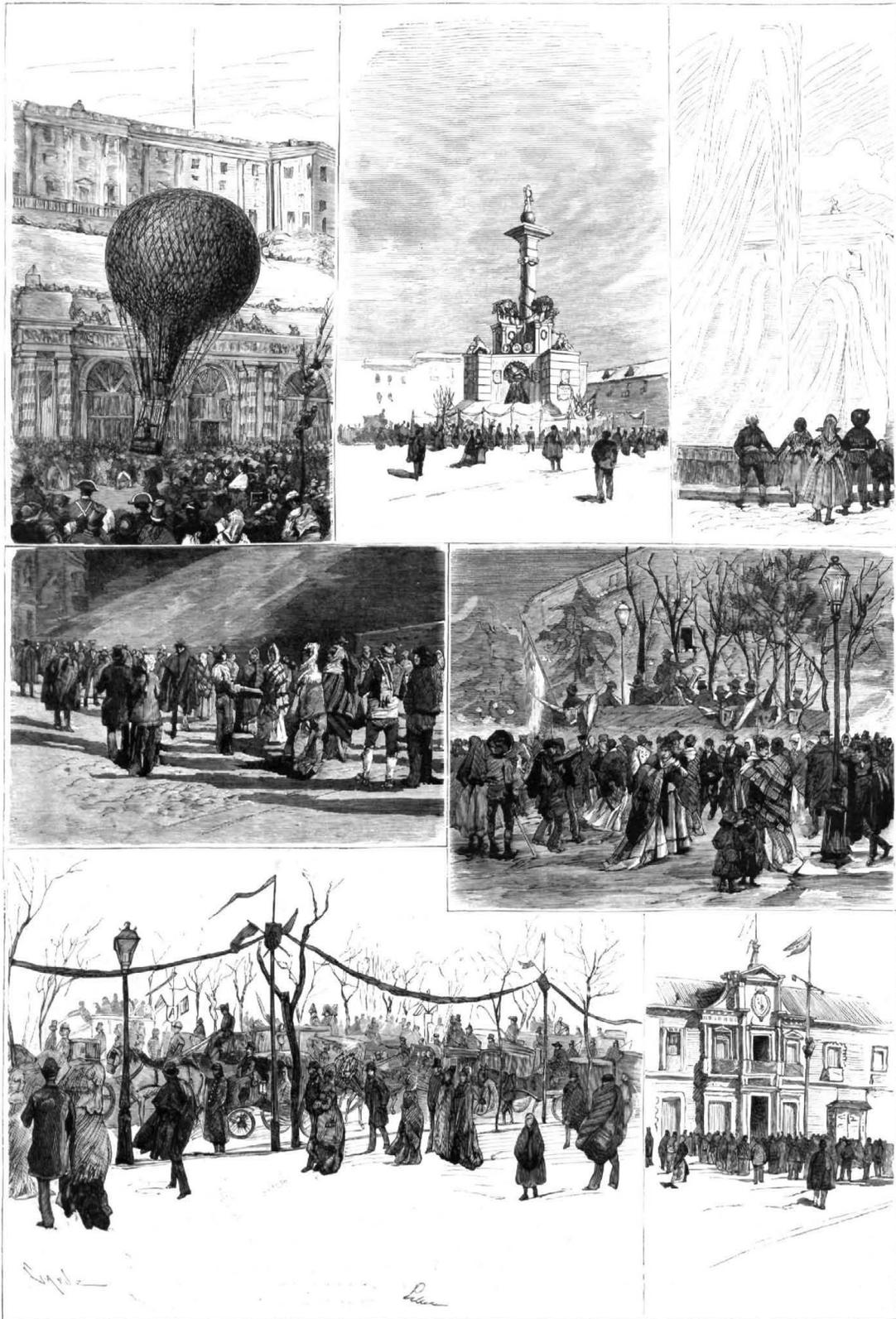


Fig. 5. Pellicer, *Detalles de los festejos reales*, en *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

El desfile continuó por la calle Mayor, en la que destacaron las decoraciones del Gobierno civil, la Casa de la villa, la sede del periódico *La Correspondencia de España* así como los palacios del Conde de Oñate y del Sr. Quiroga<sup>42</sup>. Se decoraron con ricos tapices de gran calidad y con telas más modestas si económicamente no fue posible. El ayuntamiento se vistió con gran aparato. Entre los tapices destacaba la balaustrada orientada hacia la calle, donde se colgó una pareja de retratos de los monarcas. Estos quedaban enmarcados por una rica colgadura, con detalles dorados y coronada por el escudo real. La colocación de los retratos era un elemento tradicional y suponía una presencia manifiesta de los monarcas en esos espacios. Como si de sus personas se tratara, los retratos eran protegidos por cuadrillas especialmente destinadas a ello<sup>43</sup>.

104

LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA.

N.º V

MADRID.—ILUMINACIONES PÚBLICAS DURANTE LOS FESTEJOS REALES.



FUENTE DE LA RED DE SAN LUIS.

CASA DE LA VILLA: FACHADA DE LA CALLE MAYOR.

Fig. 6. Pellicer, *Madrid.-Iluminaciones públicas durante los festejos reales*, en *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

Debido a la falta de documentación deben identificarse las obras en base al grabado (fig. 6), probablemente los lienzos de *Alfonso XII* por Dióscoro Puebla (1831-1901), de 1876, y de *La Reina María de las Mercedes* por Eduardo Balaca y Canseco (1840-1914), de 1878, los cuales siguen formando parte de las

<sup>42</sup> Pineda y Cevallos, *Casamientos regios*, 395.

<sup>43</sup> De tiempos de Isabel II es este ejemplo: Archivo de la Villa de Madrid (AVM), Secretaría, 4-85-113 (“Sobre concurrir a la Casa Consistorial una escuadra de alabarderos para hacer la guardia de los retratos de SS. MM. los días de los festejos”).

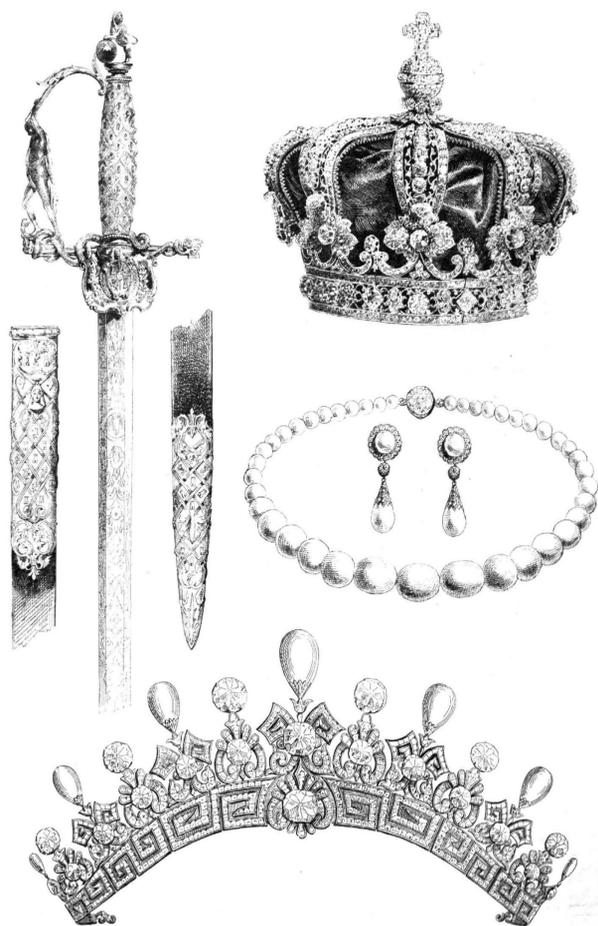


Fig. 7. Joyas reales, en *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

coleccionces de la Villa<sup>44</sup>. En el caso de Mercedes las efigies oficiales debieron ejecutarse con rapidez para ocupar junto al rey las numerosas instituciones y espacios representativos. Los pintados en sus primeros días en la corte y con traje de novia configuraron su retrato oficial<sup>45</sup>. El de Balaca, aún con la distancia cronológica, imita y enfrenta el mismo fondo del retrato de Alfonso para hacer pareja con él. De pie, delante del trono, ambos se acompañan por los leones del palacio real y una escultura alegórica. Esta visión historicista del mobiliario de tiempos de Carlos III cumplía un valor legitimador para el monarca, con el cual se emparentó iconográficamente en numerosas ocasiones<sup>46</sup>. Ella vestía los ricos regalos de joyería que con motivo de la boda le hizo Alfonso —obras de los talleres de Marzo y de Ansorena, que serían reproducidas para *La Ilustración* (fig. 7)<sup>47</sup>—, insistiendo en ser un retrato de bodas.

Prosiguiendo en el espacio entre las calles Platerías y de la Caza<sup>48</sup>, se colocó un trasparente de estilo arabesco cuyas noticias son escasas<sup>49</sup>. La comitiva alcanzó la Puerta del Sol, punto neurálgico de las celebraciones cortesanas, en esta ocasión vestida de manera más sobria con colgaduras, banderas y gallardetes, insistiéndose con ello en la imagen nacionalista a través de sus símbolos. Siguiendo la carrera de San Jerónimo, se encontraban decorados ricamente para la ocasión el casino de Madrid, las casas de los Marqueses de Tudela y de Miraflores, así como el Congreso de los Dipu-

tados, muestra del apoyo de las instituciones del estado liberal que representaba. Tras llegar a Neptuno el recorrido siguió los paseos del Prado y de Atocha, que, de forma más sobria respecto de épocas previas, mostraba de nuevo un elenco de escudos, banderas y gallardetes<sup>50</sup>. Al llegar cada uno desde un punto, entraron por los distintos accesos al patio de la basílica, encontrándose en la puerta de entrada.

<sup>44</sup> Museo de Historia de Madrid: 31218 y 12516.

<sup>45</sup> José Luis Sancho Gaspar, *La Monarquía española en la pintura. Los Borbones* (Barcelona: Carroggio S.A. de Ediciones, 2005), 205.

<sup>46</sup> Narro Asensio, "...Y el heroísmo de Pelayo", 2021.

<sup>47</sup> *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878).

<sup>48</sup> Conocida hasta 1835 como calle de las Aguas.

<sup>49</sup> *La Época* (24-1-1878).

<sup>50</sup> Pineda y Cevallos, *Casamientos regios*, 358-359.



Fig. 8. Daniel U. Vierge, *Acto de entregar las arras a S. M. el Rey, en la ceremonia de los Desposorios, el prelado oficiante, Emmo. Sr. Cardenal patriarca de las Indias*, en *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

La ceremonia de Desposorios y Velaciones<sup>51</sup> se celebró en un mismo día y en un mismo lugar, lo que supuso una novedad para la Casa Real española que volvió a repetirse en el segundo enlace de Alfonso XII, así como en el de Alfonso XIII, quien cambió de ubicación a San Jerónimo el Real<sup>52</sup>. Fue oficiada por el Patriarca de las Indias, quien, vestido de pontifical, se presentó frente a los novios y sus padrinos. Esta imagen central del acto fue distribuida tanto a través de la prensa como del grabado que incluía *La Ilustración* (fig. 8), tomado del natural por Daniel Urrabieta Vierge (1851-1904), quien había sido mandado a Madrid desde París por *Le Monde Illustré* para documentar gráficamente la boda. Dicha imagen aparecería así en un número de la revista gala<sup>53</sup>. Cabe mencionar también la ilustración de Henri Meyer (1841-1899), donde desde la perspectiva del público mostraba el concurrido espacio que lleva al altar mayor<sup>54</sup>. A ello

<sup>51</sup> Ambas constituían hasta el Concilio Vaticano II dos ceremonias separadas, que podían celebrarse en distintas fechas. Los Desposorios es el acto por el cual los novios expresan su consentimiento ante la Iglesia para recibir el sacramento, mientras que en las Velaciones el sacerdote da la bendición a la pareja y la novia se consagra al estado matrimonial, por lo que no podían celebrarse ni en Adviento ni en Cuaresma.

<sup>52</sup> Para observar la evolución de estos cambios consultar: José Miguel Hernández Barral, “La boda de Alfonso XIII: pasión espectacular y jerarquías sociales”, *Circunstancia* 27 (2012).

<sup>53</sup> *Le Monde Illustré* (9-2-1878), 88-89.

<sup>54</sup> José Javier Aliaga Cárcelos, “Vida, amor y muerte. El grabado como fuente iconográfica para la recreación histórica de la imagen de Alfonso XII en el cine”, en *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico*, eds. Gloria Camarero Gómez y Francesc Sánchez Barba (Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2017), 789.

se sumaron lienzos como *¡¡Ayer!! (boda de los reyes Alfonso XII y Mercedes en Atocha)* de Ramón Padró Pedret (1848-1915)<sup>55</sup>. La obra, de una ejecución rápida, mostraba el momento cumbre de la ceremonia, presentando a los personajes principales mientras diluía al resto. Aun con escaso detalle, reproducía el gran trabajo decorativo del interior y como se vistió la arquitectura para la ocasión. Este tipo de composiciones festivas no fue especialmente practicado en España, encontrando en las dobles bodas de Isabel II y Luisa Fernanda (a excepción de la noticia de una obra de Esquivel, en paradero desconocido<sup>56</sup>) ejemplos de artistas románticos franceses como Pharamond Blanchard (185-1873) o Karl Girardet (1813-1871), gracias al patrocinio de los Montpensier.

Tanto por los testimonios gráficos como a través de las descripciones se puede conocer el programa decorativo del interior. En el atrio de la basílica se leía la inscripción alegórica: “Bendiga Dios tan amorosa é inefable unión de los egrégios cónyuges”, rodeada por colgaduras que la enmarcaban. El resto del espacio se encontraba cubierto por telas de color carmesí, junto a escudos, guirnaldas de mirto, banderas y arañas colgando del techo. Entre las alfombras que se dispusieron, destacaba la del Altar Mayor, de color azul, cuajada de flores de lis y con un escudo de armas central bordado por algunas damas de la Corte<sup>57</sup>.

Dentro de la basílica cada uno tenía un espacio estipulado, siguiendo un protocolario esquema para la distribución de asientos, del cual se conservan distintos planos<sup>58</sup>. Lo más novedoso fue que las últimas tribunas se reservaron a periodistas extranjeros y nacionales, siendo así visible el punto de vista de Meyer, rodeado por sus compañeros. Esta inclusión de la prensa testimoniando el enlace constituyó un auténtico cambio frente a las tradicionales relaciones, dando paso a una mayor variedad de opiniones de acuerdo con la monarquía liberal que representaban. También su difusión cambió, acercando con sus descripciones el suceso a aquellos sectores no representados, dando paso a una prensa populista de sucesos, además de pretender su divulgación en otros países. Así fue obra de la prensa que se hicieran todo tipo de comentarios sentimentalistas que enfatizaban tanto el amor de la pareja como el romanticismo del acto. De esta forma se describía en *La Ilustración*: “El semblante del Rey demostraba la viva satisfacción de un ardiente deseo realizado. El rostro de la Reina estaba embellecido por íntimas y profundas emociones”<sup>59</sup>. Estos pasajes, así como la cantidad de coplas, canciones populares, anécdotas y la producción de objetos de recuerdo como abanicos<sup>60</sup>, medallas, etc. hicieron ganar en mayor popularidad a la pareja real.

En el regreso a palacio la comitiva quedó compuesta por “un timbalero, clarines, palafreneros, maceros, catorce caballos de mano, ocho de respeto de las reales personas con gualdrapas y penachos de varios colores, palafreneros, correos con dalmáticas de terciopelo carmesí bordado de oro<sup>61</sup>”. En el transcurso fue grabada una vista por Alejandro Ferrant (1843-1917), con apuntes de J. Comba (1852-1924), en la que los reyes, compartiendo ya carroza, pasaban por delante del Ministerio de Guerra (fig. 9). A las dos de la tarde, se celebró un desfile de tropas por la plaza de Oriente, el cual contemplaron desde el balcón principal de dicha fachada. Las demostraciones militares fueron numerosas entre los ceremoniales, una muestra más del interés bélico del monarca y de la nueva relación que con los ejércitos se había establecido.

<sup>55</sup> Museu Nacional d'Art de Catalunya. 105 x 72 cm, óleo sobre lienzo. Nº: 010652-000. Hace pareja con él: *¡¡Hoy!! (Exposición del cadáver de la Reina María de las Mercedes en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid)*, casi a modo de viñetas que documentan el triste paso de Mercedes por la corte. Se reproducen en *Cánovas y la Restauración* (Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 1997), catálogo de exposición, 215.

<sup>56</sup> Sancho Gaspar, *La Monarquía española*, 275-276.

<sup>57</sup> Pineda y Cevallos, *Casamientos regios*, 360.

<sup>58</sup> AGP: PLA00006629, PLA00006630 y PLA00006631.

<sup>59</sup> *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878).

<sup>60</sup> Sirva el ejemplo conservado en el Real Alcázar de Sevilla, parte de la colección donada por Trueba Gómez en 1997.

<sup>61</sup> *La Época* (23-1-1878), en Aliaga Cárceles, “Vida, amor y muertw”, 791.



Fig. 9. Apuntes de J. Comba y dibujo de A. Ferrant, *Paso de la comitiva regia por la calle de Alcalá, delante del Ministerio de Guerra*, en *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

No solo desde los distintos poderes fue conmemorado el enlace, pues las calles se convirtieron en proscenio de celebraciones particulares. Así, los escaparates de negocios se convirtieron en escenario de la implicación privada, mostrándose los mejores productos para dedicárselos a la pareja. Los ejemplos son numerosos como el de la cerería de Bonoso de Arcos (Toledo nº 18) donde se mostraba una pareja de velas para los monarcas, integrada por un rico repertorio de flores en cera de una gran delicadeza<sup>62</sup>.

Dada la enorme afluencia de gente y para intentar evitar problemas de movilidad, como para que nada ni nadie entorpeciera el protagonismo del desfile, se decretaron desde el Ayuntamiento una serie de medidas para coches, calesas y tranvía, prohibiendo el tránsito por aquellas calles que desfilara la familia real, así como trazando recorridos que facilitarían los desplazamientos fuera de las vías más concurridas. Además, se decretaron unas tarifas fijas aplicables a las carreras hasta la plaza de toros y el hipódromo, evitando así la especulación en unos viajes que se esperaban altamente demandados<sup>63</sup>.

Es relevante el análisis que *El Imparcial* hizo de los visitantes a la ciudad, transmitiendo una imagen crítica de ese primer turismo interior: “Las calles están llenas á todas horas del grupo de forasteros más numeroso, género rural puro, que se vienen con lo puesto; no se alojan en ninguna parte, se pasan el día delante de los escaparates con la cara beatífica de los ministeriales en un té presidencial, y que en cambio de su admiración universal, sólo pagan tributo á la industria de los tomadores, rateros y demás aristócra-

<sup>62</sup> *La Correspondencia de España* (23-1-1878), 1-2.

<sup>63</sup> *Diario oficial de avisos de Madrid* (23-1-1878), 1.

tas del timo”<sup>64</sup>. Muestra así la gran implicación del pueblo con la pareja, llevándole a visitar la capital, y también cómo la cultura de masas, más populista, había difundido estos acontecimientos creando una necesidad de participar de los festejos<sup>65</sup>.

Desde el día del enlace, y a lo largo de cinco noches, se dispusieron iluminaciones generales en toda la villa. La noche del 26 a las diez, después de los Juegos florales<sup>66</sup>, los monarcas salieron en un coche *Landau* abierto para disfrutar de ellas. El recorrido que hicieron, siguiendo los desfiles de días anteriores, comenzó en la plaza de la Armería y prosiguió por la calle Mayor. Destacaron el edificio de los Consejos, la redacción de *La Correspondencia de España* –muy involucrada en las celebraciones<sup>67</sup>–, cuya fachada escribía con luces dos inscripciones: “El trabajo nacional á sus protectores” y “A SS. MM. Alfonso XII y Mercedes”. Más destacada, y así lo ilustró Pellicer (fig. 6), fue la iluminación de las fachadas del ayuntamiento, donde se colocaron gran cantidad de globos de cristal blanco que iluminaban los perfiles, y especialmente las balconadas y la pareja de retratos ya comentados. Sobre ellos las luces escribieron la frase “Alfonso XII rey Constitucional”, así como “A sus Augustos Monarcas – El pueblo de Madrid”<sup>68</sup>. El carácter constitucional del monarca sería una presencia constante en su iconografía, siendo un símbolo de la unión de aquellos españoles que pretendía una regeneración para su país<sup>69</sup>.

El palacio de la Corporación también se preparó para los festejos colocando en su exterior los retratos de los monarcas e iluminándose. Se instaló a instancias de la comisión de festejos un tablado en la plaza de Santiago para música. Además, se decretó iluminar y adornar las fachadas de los centros de beneficencia dependientes de su administración, así como la parte de tapia existente del hospital provincial, delante del cual también se colocó un tablado<sup>70</sup>. Se distribuyeron gran número de ellos por distintos puntos de la ciudad, desde donde se celebraron conciertos y bailes populares, como el instalado en la plaza del Progreso (fig. 5).

Aun habiendo perdido su carácter protagonista de las celebraciones, la Plaza Mayor también se iluminó para la ocasión. Unas seis mil luces se dispusieron en balcones, arañas de tres mecheros en los arcos, además de otras tantas en el parterre central. La casa de la Panadería mostró en transparentes alegorías de las artes y la industria. Por la calle de Toledo, y desplazándose del centralismo de celebraciones previas, los monarcas llegaron a la plaza de la Cebada, punto neurálgico del Madrid popular, cuyas fachadas se decoraron con bombas de luz de gas y las iniciales de los novios y escudos reales. Las plazas del Progreso y Antón Martín estaban igualmente iluminadas con faroles a la veneciana y vasos de colores. La fuente de esta última también fue iluminada, pero la atención del público se centró en la restauración que se había llevado a cabo con motivo del enlace. Fue tachada de parecer de cartón, excesivamente artificiosa, y es que se habían pintado de plateado los delfines de la base, de cobre los angelotes y se habían colado cristales azogados en el fondo de la pila<sup>71</sup>.

<sup>64</sup> *El Imparcial* (25-1-1878), 1.

<sup>65</sup> Javier Moreno Luzón, “Alfonso el Regenerador. Monarquía escénica e imaginario nacionalista español, en perspectiva comparada (1902-1913)”, *Hispania: Revista española de historia* 244 (2013), 324, <https://doi.org/10.3989/hispania.2013.009>.

<sup>66</sup> El estudio de las composiciones poéticas es especialmente relevante para conocer las relaciones que se establecen entre Alfonso XII y otros monarcas del pasado. Especialmente se potencia la imagen de Pelayo, así como la de los Alfonsos –sobre todo de Alfonso X–. Junto a ellos los Reyes Católicos son comparados con la pareja real al enfatizarse la capacidad de amar de igual forma tanto a la pareja como a la Patria (Narro Asensio, “...Y el heroísmo de Pelayo”).

<sup>67</sup> Preparó un regalo de bodas a través de una colecta popular, donde los maestros de cada industria hicieron entregas de sus mejores manufacturas, pero también se recibieron regalos menos “adecuados” para una reina. Véase *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878).

<sup>68</sup> Pineda y Cevallos, *Casamientos regios*, 395.

<sup>69</sup> Fernández Sirvent, “La forja del rey”, 362.

<sup>70</sup> Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Gobierno, 902986/002, 112.

<sup>71</sup> *La Correspondencia de España* (24-1-1878), 4.

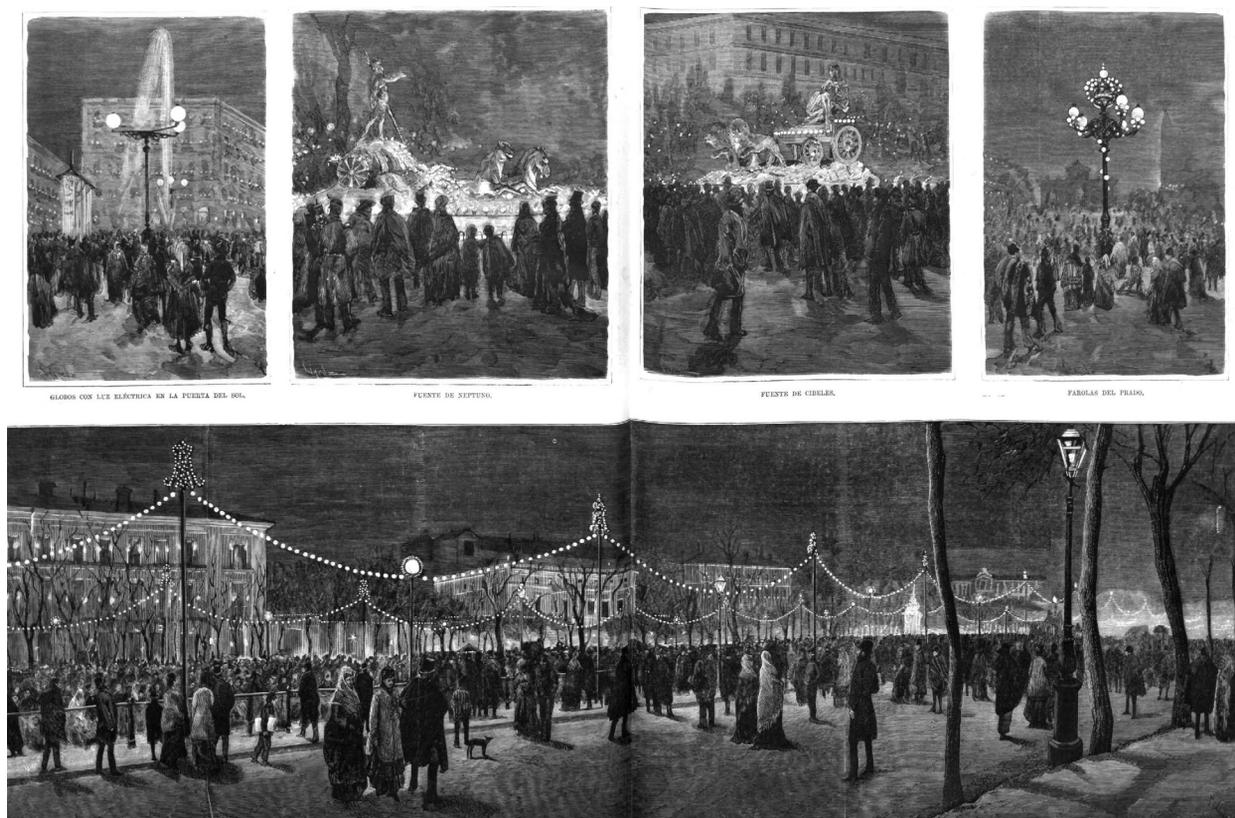


Fig. 10. Pellicer, *Madrid.-Iluminaciones públicas durante los festejos reales*, en *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

Mayor protagonismo adquirió la plaza de las Cortes, donde tanto el Congreso de los Diputados como el palacio del Duque de Medinaceli vestían una elegante iluminación<sup>72</sup>. De ahí pasaron al salón del Prado, escenario principal del doble enlace con la decoración ecléctica trazada por José M. Avrial (1804-1891)<sup>73</sup>, siendo en este caso bastante más modesta al no levantar estructuras efímeras. A través de los grabados (fig. 10)<sup>74</sup> se recrea una vista del salón, en el cual además de las farolas se colocaron guirnalda de globos de cristal entre distintos postes iluminados por las iniciales de la pareja entrelazadas y globos de luz. A ambos extremos se instalaron sobre las farolas sendas coronas reales hechas con bombas de luz mate. En la concurrencia de público que se observa, las fuentes atrajeron mayores miradas, Neptuno, Cibeles y las dos de las Cuatro Estaciones se cubrieron de bombillas de gas dando un llamativo baño de luz a los monumentos. En torno al dios de los mares se formó una corona de luces<sup>75</sup> que al reflejar en el agua daba aún mayor grandeza a la escultura. Un similar efecto producía el carro de su pareja femenina, a la que se añadieron mecheros que desde el fondo del agua hacían reflejar la luz<sup>76</sup>. De la organización y coste de estas se hizo cargo la comisión de festejos del ayuntamiento, así como de las situadas en la plaza de Olavide y Recoletos<sup>77</sup>. Aquí

<sup>72</sup> *El Imparcial* (23-1-1878), 2; *La Época* (24-1-1878), 3.

<sup>73</sup> Panadero Peropadre, “Fiestas reales y arquitectura”, 82-83.

<sup>74</sup> *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878), 19; (8-2-1878), 1, 5 y 15.

<sup>75</sup> Estas se conocían popularmente como *hueveras*, y *La Correspondencia de España* (24-1-1878), 3, no las consideraba muy convenientes para las fuentes.

<sup>76</sup> *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878).

<sup>77</sup> AVM Secretaría, 6-371-6 (Doc. desaparecida, Con motivo de las iluminaciones de los Paseos de Recoletos y Prado, Plaza

se pudieron contemplar faroles de papel de colores, lo cual fue un peligro pues las bujías los prendieron y adelantaron el apagón<sup>78</sup>.

Especial comentario recibieron por parte de la prensa las iluminaciones del palacio del Marqués de Campo, diseñado por el intelectual Navarro Reverter (1844-1924), siendo merecedor de la imagen de portada de *La Ilustración* (fig. 11). Además de imitaciones en cristal de piedras preciosas, un total de cinco mil luces se emplearon en su decoración, trazando con ellas tanto las iniciales de los reyes y del marqués, como sus escudos de armas, flores de lis, los símbolos de las artes y la navegación, y estrellas en las ventanas. Sobre el palacio se colocó una estrella de luces que daba el curioso efecto de estar sobrevolando el mismo.

La dedicación del marqués para destacar entre las decoraciones se fundamentaba en una cuestión política. Dos años antes, por la proclamación del monarca y la escritura de la Constitución, ya había sido iluminado con unas cinco mil luces de colores y proclamas de “Viva el Rey”. En este momento aparecieron alegorías de la agricultura, industria, artes, comercio y la marina, que narraban sus actividades e intereses. Ambos programas seguían por tanto una misma línea, siendo una atractiva carta de presentación pública del nuevo marquesado, así como una muestra del apoyo al monarca, quien lo había ennoblecido por su contribución a la restitución de la monarquía. Además, celebró un programa de bailes en su palacio que contribuyeron a la forja de su imagen pública. Con motivo del enlace, el 26 de febrero se celebró uno al que concurrieron unas 800 personas y que sirvió de entrada a la alta sociedad madrileña<sup>79</sup>.

En su regreso a palacio, pasando por las calles de Alcalá, Sol y Arenal, los reyes pudieron contemplar la fachada de las Calatravas –rodeadas de luces sus ventanas y la claraboya central, y rematada por cruces con faroles–, del Ministerio de la Guerra –con una corona real transparente y los nombres iluminados de Alfonso y Mercedes–, del de la Gobernación, así como de los hoteles de París, de la Paz, y de Lon-



| PRECIOS DE SUSCRICION. |             |             | AÑO XXII.—NÚM. V. |             | PRECIOS DE SUSCRICION A PAGAR EN ORO. |             |  |
|------------------------|-------------|-------------|-------------------|-------------|---------------------------------------|-------------|--|
|                        | ANUAL.      | TRIMESTRAL. | ABO.              | SEPTIEMBRE. | ABO.                                  | SEPTIEMBRE. |  |
| Madrid.                | 10 pesetas. | 30 pesetas. | 10 pesetas.       | 30 pesetas. | 10 pesetas.                           | 30 pesetas. |  |
| Provincias.            | 12 pesetas. | 36 pesetas. | 12 pesetas.       | 36 pesetas. | 12 pesetas.                           | 36 pesetas. |  |
| Extranjero.            | 15 pesetas. | 45 pesetas. | 15 pesetas.       | 45 pesetas. | 15 pesetas.                           | 45 pesetas. |  |

DIRECTOR PROPIETARIO:  
**D. ABELARDO DE CARLOS.**  
 ADMINISTRADORES: CARLOS Y FERNANDEZ.  
 Madrid, 6 de Febrero de 1878.



Fig. 11. Domec, Madrid.—Iluminación en el Palacio del Marqués de Campo durante las noches de los festejos reales, en *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

de Olavide para celebrar el enlace de S.M. el rey D. Alfonso XII). Desgraciadamente, es muy numerosa la documentación perdida del Archivo de Villa relativa al enlace. Aún con ello, el título de los archivos da importante información sobre localización, artífices, cantidades o presupuestos, y por ello he decidido recoger su inventariación, también con la esperanza de que algún día pueda aparecer.

<sup>78</sup> *La Correspondencia de España* (24-1-1878), 3.

<sup>79</sup> Borja Franco Llopis, “El marqués de Campo y sus estrategias de promoción social en el Madrid de finales del siglo XIX. Una visión artística a través de la prensa”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 26 (2014), 72-75, <https://doi.org/10.15366/anuario2014.26>.

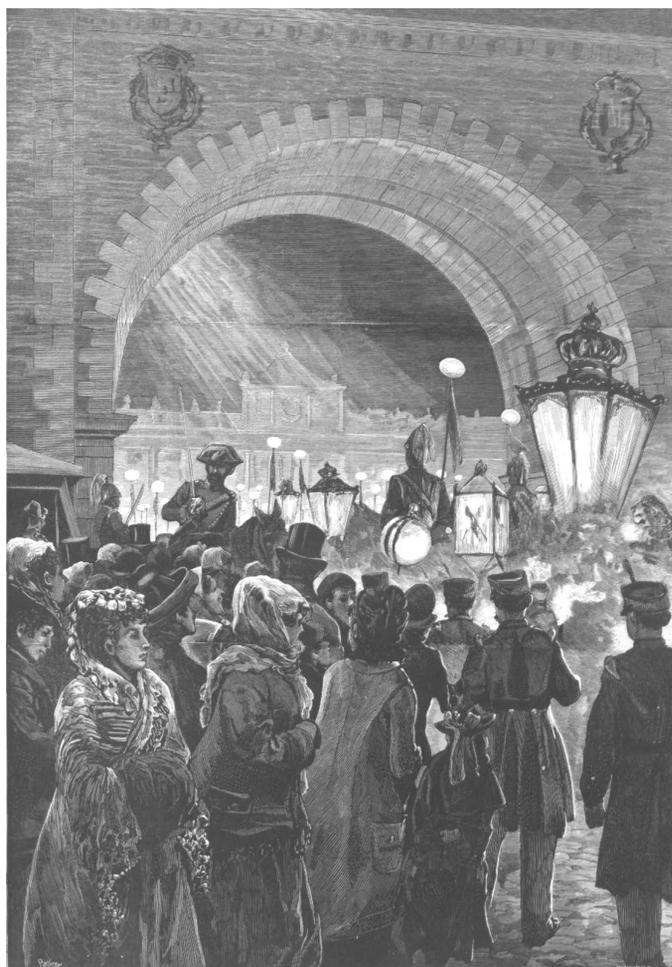


Fig. 12. Pellicer, *Paso de la retreta militar por el arco de la armería en la noche del 27 de enero*, en *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

debían cumplir la función de iluminar los retratos de los monarcas<sup>82</sup>. A través de *La Ilustración* (fig. 5 y 12) se observa cómo se representó por los artistas la luz eléctrica en el cielo nocturno, un fuerte destello blanco que enfoca sobre el público, siendo el principal foco que iluminaba la plaza. Las mismas no fueron valoradas por la prensa como se esperaría: “hay esplendidez de luminarias, aunque no en todas se rinde culto a la belleza”<sup>83</sup>.

Otros enclaves fuera del recorrido también se decoraron, como la fuente de la red de San Luis, de igual manera que las del Prado, sustituyendo los caños por bombillas de gas y remarcando las líneas arquitectónicas. Su elegancia fue destacada por la prensa (fig. 6)<sup>84</sup>. Los cuarteles de San Gil, de la Montaña y del Conde Duque también fueron adornados para la ocasión. En este último se colocaron transparentes en las puertas y ventanas, alternando castillos y leones, así como –en su segundo piso– las gestas más importantes en las que el regimiento había participado. El cuartel de San Francisco también instaló en su balcón principal los

dres. En la Puerta del Sol fueron populares las dos grandes farolas de luz eléctrica instaladas con motivo de la celebración, bajo la dirección del conde de Hamal<sup>80</sup> (fig. 10). Las mismas quedaron descritas con gran fascinación por parte de la prensa: “vuelve a amanecer”, “convierte la noche en día”<sup>81</sup>. Cada una estaba compuesta por tres globos a una misma altura. Ambas rodeaban la fuente central, que también por la noche se encontraba en funcionamiento (fig. 5 y 10), dotándola de mayor escenografía. Las calles que confluían a la plaza se encontraban completamente iluminadas y sin coches, lo que configuraba un agradable paseo hasta el punto central donde contemplar la novedad técnica, mostrándose como un impulso personal del monarca y de su apuesta por el progreso.

En el último tramo del recorrido pasaron delante del teatro Real, hasta la plaza de Oriente, decorada con faroles a la veneciana recreando una estrella en su jardín central. En el paseo de carruajes, el ayuntamiento costeó dos arcos formados por transparentes con dedicatorias a la pareja. Se rodeó además por mástiles con faroles y gallardetes con escudos de la ciudad. Aunque la documentación es escueta, se tiene constancia de la instalación de otra pareja de luces eléctricas en la plaza de Armas (también por cuenta del consistorio), concretamente en las buhardillas de la armería, tarea que fue asignada al arquitecto mayor de la real casa. Estas

<sup>80</sup> AVM Secretaría, 6-370-11 (Con motivo de instalar la luz eléctrica en las farolas de la Puerta del Sol bajo la dirección del Conde de Hamal para solemnizar el enlace de S.M. el Rey D. Alfonso XII).

<sup>81</sup> *La Ilustración española y americana* (30-1-1878), 3.

<sup>82</sup> AGP, HIS, caja 27, exp. 1.

<sup>83</sup> *La Ilustración española y americana* (30-1-1878), 3.

<sup>84</sup> *La Ilustración española y americana* (8-2-1878), 6 y 15.

retratos de los reyes bajo un dosel. Más rica fue la decoración del de Santa Isabel, donde fueron empleados unos 4.000 faroles. En su balcón principal se encontraba un transparente con la alegoría del amor, cubriendo el resto con colgaduras y lemas que recuerdan la creación de los tercios.

El desarrollo de la ciudad hacia el norte permitió la incorporación de nuevos barrios al júbilo de las celebraciones. Se decoraron entre otros el palacio de Liria o la iglesia del Buen Suceso. Delante de las obras de la cárcel-modelo, inaugurada un año antes por el monarca, construyeron los confinados un tablado también iluminado por gas<sup>85</sup>. Dada la gran inversión en iluminación, una buena parte resultó sobrante: 10.411 libras de velas fueron destinadas para consumo futuro de la casa consistorial<sup>86</sup>. Las luminarias despertaron críticas en la prensa catalana con algunas bromas políticas:

Guarnida la capital, la qüestió de iluminarla representa bèn poca cosa.

Res de gas, res de petróleo, res de *fanals*, res de cera.

Coloquin una *lumbera* conservadora a cada cantonada, et *lux facta est*.

¡Borragos! Iluminan al mon y no havian de bastar per omplir de llum un reconet de Madrit!...<sup>87</sup>

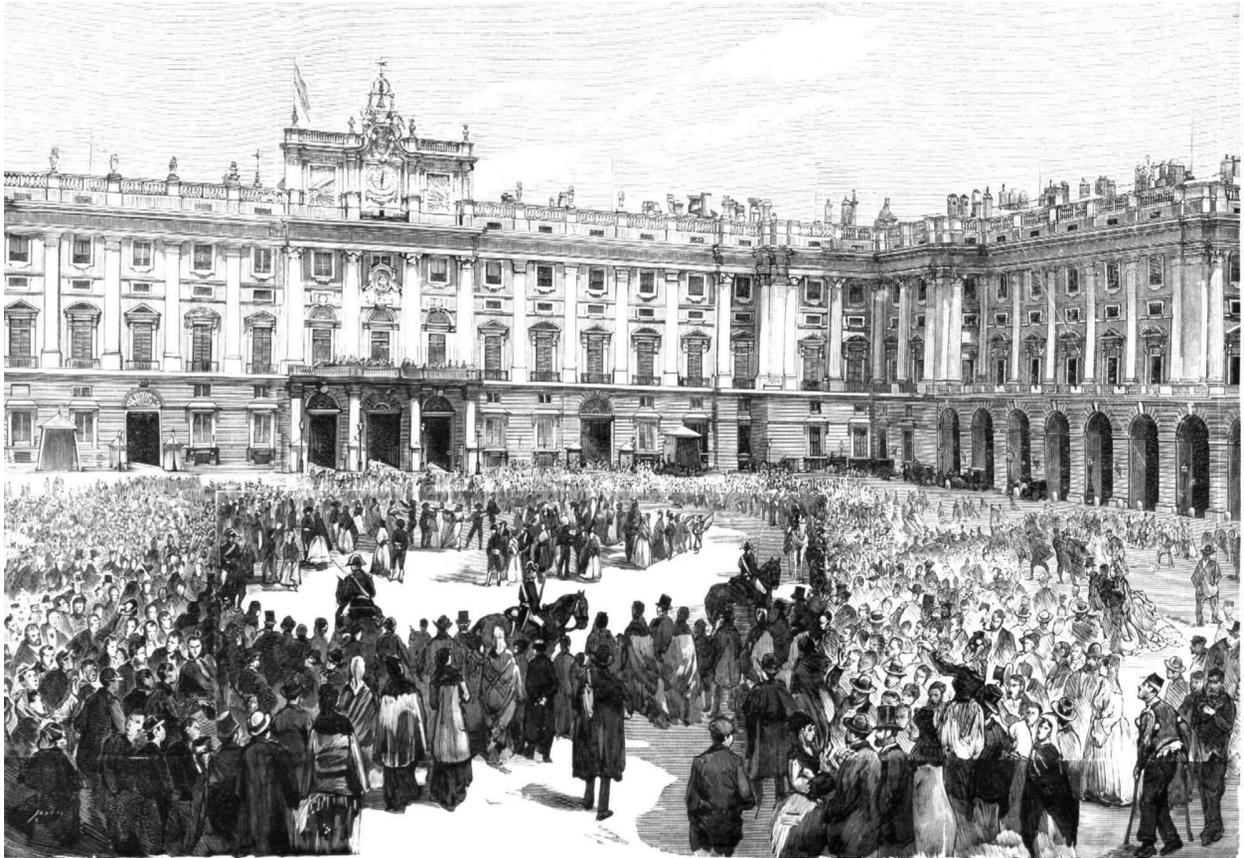


Fig. 13. *Las comparsas de las provincias ejecutando bailes de su país en la Plaza de la Armería en presencia de SS. MM. los reyes, la tarde del 27 de enero, en La Ilustración Española y Americana (8-2-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.*

<sup>85</sup> *El Imparcial* (23-1-1878), 2.

<sup>86</sup> AVM, Secretaría, 6-367-75 (Sr. Oficial mayor de la Suma de las 10411 libras de velas que han resultado sobrantes de las iluminaciones verificadas por el enlace de S.M. y que han sido destinadas al Consumo de la 1ª Casa Consistorial).

<sup>87</sup> *La Campana de Gracia* (20-1-1878), 2.

El día 27 a las 12 de la mañana, se reunieron en la plaza de la Armería las comparsas de las distintas provincias encargadas de poner música y baile en las celebraciones (fig. 13). Para su aposento se colocaron en el paseo del Prado veinte tiendas de campaña decoradas con banderas y escudos de las respectivas provincias. Concurrieron diversas parejas de ambos sexos vestidos con los trajes típicos y acompañados por las músicas tradicionales de la región<sup>88</sup>. Esta actuación fue disfrutada por los monarcas desde el balcón de palacio. Sería obra de la comparsa zaragozana la famosa copla que el pueblo popularizó posteriormente, y cuya interpretación fue vitoreada y repetida: “Quieren hoy con más delirio / a su Rey los españoles, / pues por amor se ha casado / cómo se casan los pobres”<sup>89</sup>.

Entre los eventos y actividades populares derivadas de las celebraciones destacó con gran éxito la cucaña. Este tradicional juego, cuyos orígenes se rastrean en el Nápoles del siglo XVI y que pervive en la actualidad, consiste en trepar solo con la ayuda de manos y piernas un poste vertical de hasta cinco metros para poder atrapar un premio. En ocasiones el mismo puede mancharse de aceite o alguna sustancia resbaladiza para complicar su ascenso. Encargado el ayuntamiento de la instalación<sup>90</sup>, una se colocó en la plaza de Santa Cruz (fig. 5) y otra en la puerta de Moros. En la misma plaza se instaló un arco de ramaje con trofeos e iluminación para las noches.

Protagonista fue también la muestra de avances técnicos, en particular de la aerodinámica. El 24 a las cuatro de la tarde se producía en el campo del Moro la ascensión del globo *El Intrépido*, ingenio del aeronauta francés Louis Godard (hijo del maestro francés Eugène Godard), función que fue costeada por la diputación provincial. Este despegó con una gran expectación, cortándose las cuerdas que le unían al suelo a mil metros de altura, aterrizando media hora más tarde en Aldehuela (Getafe). Para su protección previa al vuelo se dispuso de un espacio en las estufas de Palacio, pues por sus dimensiones (500 m<sup>2</sup>, unos 1.500 metros lineales) era difícil encontrar otra ubicación. Para llenar sus 170 metros cúbicos el arquitecto provincial tuvo que colocar una cañería que conectara con el inmediato pase de San Vicente, proviniendo así el gas del alumbrado público<sup>91</sup>. El aeronauta además necesitó de dos ayudantes para el reto, yendo uno en la barca para hacer equilibrio<sup>92</sup>.

En *La Época*<sup>93</sup> se criticó la monotonía del espectáculo, así como su corta duración, aunque al público seguía impresionando el alarde técnico que parece llegó a reunir a 50.000 personas. Es interesante cómo tras despegar muchos intentaron seguirlo a pie o cómo creían algunos observadores que el viajero siempre moría durante el vuelo, lo cual muestra cómo el pueblo, dado su desconocimiento, seguía siendo impresionable por los logros científicos. Además de su aparición en *La Ilustración* (fig. 5), sea quizá más interesante la perspectiva que ofreció *Le Monde Illustré*<sup>94</sup>, con una vista de Vierge del campo del Moro abarrotado de público.

Con motivo del enlace y mostrando el compromiso, en este caso, con las artes, inauguró la real pareja la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878. Los monarcas acompañados por el jurado y los académicos visitaron las distintas salas de pintura, escultura, huecograbado y arquitectura. En ella fue merecedor de una medalla de honor el lienzo *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla<sup>95</sup> (1848-1921). Junto a él se mostraron obras icónicas del arte decimonónico español como *Educación del príncipe Don Juan* de Salvador Martínez Cubells<sup>96</sup>, *La muerte de San Sebastián* (actualmente *El entierro*) de Alejandro Ferrant<sup>97</sup> o el yeso de *El ángel caído* de Ricardo Bellver.

<sup>88</sup> El suceso fue aprovechado por la Sociedad Antropológica Española, que encargó a Jean Laurent (1816-1886) realizar una serie de fotografías en grupos como por parejas para documentar las indumentarias tradicionales (Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico).

<sup>89</sup> *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878), 6.

<sup>90</sup> AVM, Secretaría, 6-370-12 (Con motivo de instalar cucañas y tablados con música).

<sup>91</sup> AGP, HIS, caja 27, exp. 4.

<sup>92</sup> *El Imparcial* (24-1-1878), 2.

<sup>93</sup> *La Época* (24-1-1878), 3.

<sup>94</sup> *Le Monde Illustré* (9-2-1878), 96.

<sup>95</sup> Museo Nacional del Prado. 340 x 500 cm, óleo sobre lienzo. Nº: POO4584.

<sup>96</sup> Museo Nacional del Prado. 325 x 487 cm, óleo sobre lienzo. Nº: POO5733.

<sup>97</sup> Museo Nacional del Prado. 305 x 430 cm, óleo sobre lienzo. Nº: POO7032.

Uno de los eventos más esperados por el público fueron los fuegos de artificio<sup>98</sup>, habiendo sendas funciones el día 24 a las nueve y cuarto en la fuente de Cibeles y en la puerta de Bilbao<sup>99</sup>, obras de José Aleyxandre y de los hermanos Hernández respectivamente. Por su alcance visual, fue la actividad que congregó un mayor público, calculándose unas “cien mil” personas que no habían participado de los demás festejos. El maestro Aleyxandre había sido nombrado pirotécnico de la real casa tres años antes, pues sus trabajos habían deslumbrado al monarca tras su paso por Zaragoza<sup>100</sup>, pero su actividad en Madrid se documentaba desde 1870 participando en numerosas funciones teatrales. Ambas obras pudieron conocerse a través de las descripciones de prensa, a falta de documentación de archivo y/o grabados (por el momento) que las ilustren.

En Cibeles se dispuso como telón de fondo una portada chinesca frente a la calle de Alcalá, siguiendo las formas de la fachada de las Calatravas. El espectáculo se dividió en dos partes y para su ejecución se necesitó de un equipo de ocho operarios valencianos que ayudaron al maestro. Algunos de los fuegos lanzados fueron tachados de conservadores, aunque perfectamente ejecutados, más si introdujo novedades técnicas. En dicho programa se hicieron referencias a la pareja, formando con las luces las iniciales entrecruzadas y el nombre del rey. El poder de convocatoria fue enorme, no impidiendo el fuerte frío su contemplación<sup>101</sup>.

La segunda máquina estaba en las afueras de la puerta de Bilbao, entre el paseo de Luchana y la ronda de Saladero. Su ubicación no solo se debió a la extensión de esta, sino también a la descentralización de los festejos hacia el ensanche que en esos años se estaba llevando a cabo, entrando en contacto con nuevos sectores de población. Se trató de emular el templo de la Felicidad a través de un conjunto de tres cuerpos de 24 metros de largo por 20 de elevación. El templo siguió un esquema clásico, añadiéndose en los intercolumnios los retratos de los monarcas. En el cuerpo bajo, y siguiendo el programa iconográfico alfonsino, se dispusieron once tarjetones con los nombres de sus antecesores llamados Alfonso, y junto a ellos un transparente narrando un hecho histórico de su reinado. En el superior, adornaban cuatro esculturas alegóricas: la fuerza, la sabiduría, la justicia y la abundancia, y coronando el templo una esfera giratoria a imagen del globo celeste<sup>102</sup>. Esta iconografía civil, sobria y más accesible para el público, seguía un poso de la tradición ilustrada desarrollada especialmente a partir de Carlos III, en su preocupación por la felicidad pública.

El terreno sobre el que se dispuso, debido a las obras que se estaban realizando, se encontraba desnivelado y lleno de piedras y ruinas. Esto permitió encontrar una elevación para colocar la máquina y dotó de un improvisado graderío al público. Ambas funciones empezaron parejas, lo que hizo estallar los aplausos de los espectadores bajo un cielo cuajado de luces. El esquema seguido hizo que pareciera como si ambas se interpelaran en sus estruendos. Debido a la orografía, la de Bilbao se encontraba más elevada e hizo más visibles sus destellos. Aun habiendo sido una de las mejores muestras del teatro urbano barroco y tras las críticas de la Ilustración, los fuegos de artificio siguieron presentes en las celebraciones con un nuevo valor representativo, pero fascinando al pueblo de igual forma, como recoge *La Época* en esta curiosa anécdota sobre un invidente que acudió a ver los fuegos:

---

<sup>98</sup> En tiempos de Isabel II los juegos de pólvora habían gozado de un merecido reconocimiento, como fue su predilección por estos para agasajar a las visitas, así como el nombramiento de polvoristas de la real casa, con nombres como Joaquín Minguet y Mestre (AGP, General de Cajas: caja 683, exp. 1). Otros como Joaquín Aguirre (miembro de una familia de pirotécnicos activa en Vitoria) habían traído de París las novedades de este arte y así las cultivó en la corte (AVM, Secretaría, 4-95-9). La difusión de la técnica, a través de tratados, hizo crecer el número de profesionales con el avance del siglo.

<sup>99</sup> AVM, Secretaría, 6-370-4 (Relativo a la función de fuegos artificiales verificada en la Cibeles y Puerta de Bilbao para solemnizar el enlace de S.M. el Rey) y 5-235-14 (Programa de las funciones de Fuegos artificiales verificados en día 24 de enero por el enlace de S.M. el Rey).

<sup>100</sup> *La Correspondencia de España* (23-4-1875), 2.

<sup>101</sup> *La Época* (25-1-1878), 4; *La Correspondencia de España* (25-1-1878), 2.

<sup>102</sup> *La Correspondencia de España* (25-1-1878), 4.

- ¿Usted aquí? -le preguntó un caballero.
- Sí, señor, solo en ocasiones semejantes puedo ver algo.
- ¿El qué?
- ¡Las estrellas! ¿Le parece á V. poco?<sup>103</sup>

Hubo corridas de toros los días 25, 26 y 28. Estas no fueron ya funciones reales de toros de corte, pues no se celebraban en la Plaza Mayor, los caballeros no eran nombrados por el rey, ni tampoco invitaba él a los nobles. Se intentó emular a través de la participación de los Grandes de España, costeándolos junto al ayuntamiento y siendo invitados por él y por la diputación, además de apadrinarse a los caballeros<sup>104</sup>.

La situación de la plaza de toros, alejada del centro neurálgico de las actividades, hizo del trayecto hasta allí todo un desfile, recorrido que dada su importancia también fue decorado para la ocasión (fig. 5). Una vez dentro, la plaza vestía de igual manera: ricas colgaduras, flecos, banderolas, trofeos y escudos de las provincias. El palco real apareció decorado con colgaduras azules y de los colores nacionales, apareciendo rematado por el escudo de armas español, trabajos obra del también arquitecto Emilio Rodríguez Ayuso (1846-1891), parte de un pensado aparato nacionalista y de integración de los territorios bajo el control del monarca. Se colocó almohadillado para comodidad de los asistentes de los palcos cubriendo un total de 76 metros<sup>105</sup>.

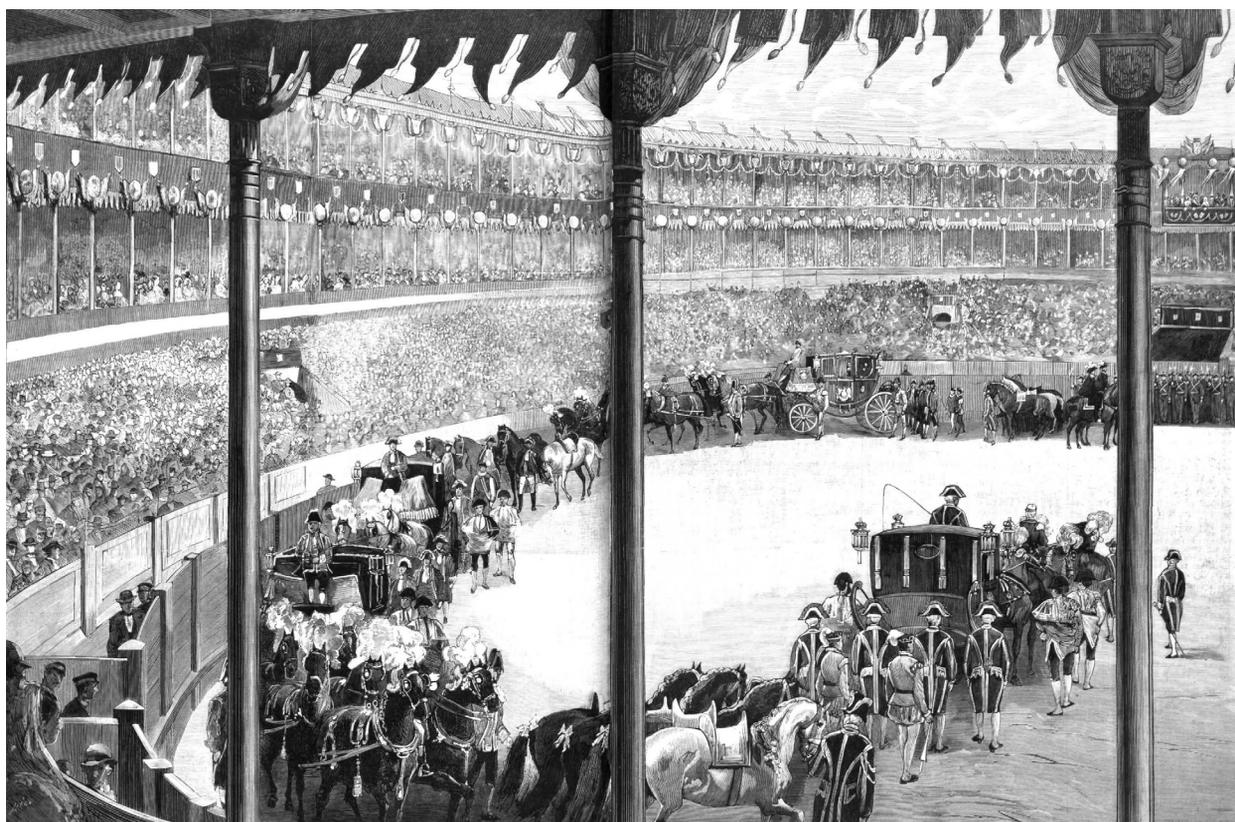


Fig. 14. Daniel Perea, *Madrid.-Corridas de toros con caballeros en plaza, en los días 25 y 26 del actual: el paseo*, en *La Ilustración Española y Americana* (30-1-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

<sup>103</sup> *La Época* (25-1-1878), 4.

<sup>104</sup> Pineda y Cevallos, *Casamientos regiois*, 372-373.

<sup>105</sup> AVM, Secretaría, s/n (Con motivo de que se faciliten al Sr. Comisario de casas consistoriales por el almacén general 76 metros del almohadillado que se colocó en los palcos de la Plaza de Toros cuando se verificaron las corridas reales)

El público se agolpaba en los palcos para contemplar el paseo circular por la arena, parte del antiguo ceremonial de las corridas reales. Fue tomado un dibujo del natural, luego reproducido, por el especializado pintor taurino Daniel Perea (1834-1909) (fig. 14)<sup>106</sup>, quien también realizó varias ilustraciones de sucesos en la corrida del día siguiente (fig. 15). Las funciones del 26 y 28 fueron costadas por el ayuntamiento de Madrid y los reyes estuvieron presentes en último momento. En las mismas hubo curiosas referencias históricas, dentro de la tónica, vistiendo los maceros de la diputación provincial trajes típicos del siglo XVI, del mismo modo que el caballero que conducía el coche de la diputación iba ataviado a la moda de la corte de Felipe IV<sup>107</sup>. Se encargó al pintor Manuel Fernández Sanahuja (1835-1884) una pintura de la segunda corrida por valor de 1.316 pesetas<sup>108</sup>, en la cual se pueden observar perfectamente las decoraciones. Destaca especialmente la bandera española que recorre la plaza, muestra de esa unión nacional en torno al monarca.

La prensa del momento volvió a abrir los debates sobre la moralidad y la imagen al exterior de esta fiesta. *La Ilustración*<sup>109</sup>, que ya había sido crítica, se limitó a enfatizar lo pintoresco del “teatro” que en las gradas se desarrollaba, cómo esta fiesta seguía siendo un atractivo para los extranjeros y su valor de tradición para los nacionales. También las críticas derivaron, como en *El Imparcial*<sup>110</sup>, del reparto de las entradas entre amigos y conocidos de los dirigentes políticos, dejando escasas localizaciones libres para el público general. Dejaron constancia, debido a la fría mañana, de lo costoso de acudir hasta la plaza sin ningún medio de transporte, limitando de igual forma el acceso. Aun con ello las reseñas taurinas coparon la gran parte de las secciones dedicadas a los festejos en la mayoría de los periódicos.

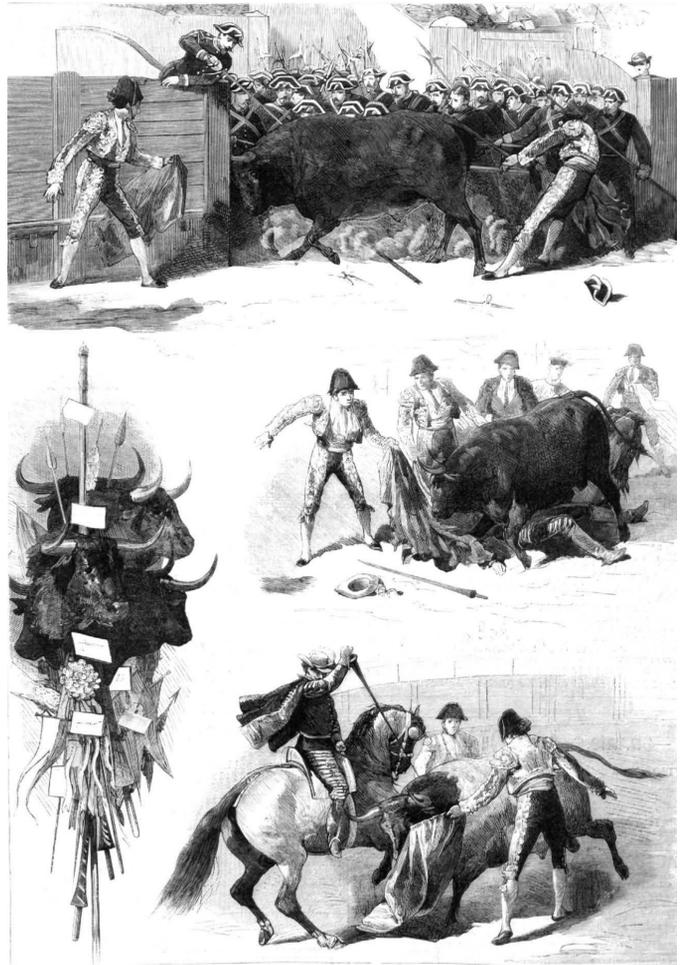


Fig. 15. Daniel Perea, *Madrid.-Episodios de la corrida real de toros verificada el día 26 de enero*, en *La Ilustración Española y Americana* (15-2-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

<sup>106</sup> *La Ilustración española y americana* (30-1-1878), 26 y 28; (15-2-1878), 13.

<sup>107</sup> Pineda y Cevallos, *Casamientos regios*, 386.

<sup>108</sup> AVM, Secretaría, 6-371-12 (Disponiendo se abone al pintor D. Manuel Fernández Sanahuja 1316 pesetas á que ascienden los gastos que se han ocurrido en la confección del cuadro que ha ofrecido al Excmo. Ayuntamiento, representando la 2ª Corrida de caballeros en plaza). Museo de Historia de Madrid: 00001.483. Citada por Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Impr. de Moreno y Rojas, 1883-1884), 231: “Corrida de toros con motivo de las fiestas reales”.

<sup>109</sup> *La Ilustración española y americana* (30-1-1878), 26 y 28.

<sup>110</sup> *El Imparcial* (26-1-1878).

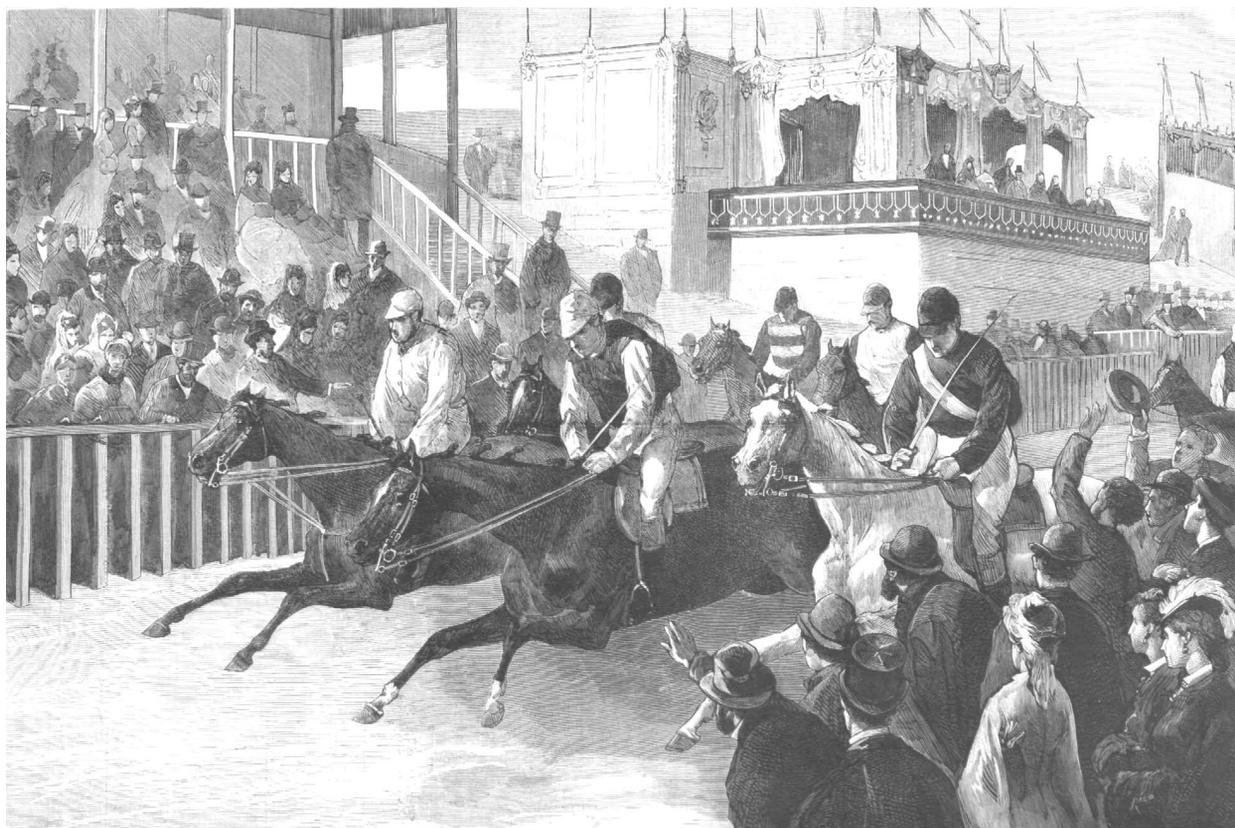


Fig. 16. Daniel Perea, *Cuarta carrera de caballos en la tarde del 31 de enero, ganada por “il Barbriere”, propiedad del Sr. Davies, de Jerez: premio del Ministerio de Fomento, 60000 reales*, en *La Ilustración Española y Americana* (8-2-1878). Madrid, ©Biblioteca Nacional de España.

Aunque los toros siguieron siendo una de las fiestas más esperadas, la hípica ocupó un puesto destacado en las celebraciones, construyéndose exprofeso el hipódromo de la Castellana (fig. 16). El interés de los madrileños por los caballos había nacido en tiempos de Isabel II, lo que justificó la construcción de los hipódromos de la casa de Campo y otro en el paseo del Huevo (exterior a la puerta de Santa Bárbara) en 1846<sup>111</sup>. El de la Castellana, obra de Francisco J. Boguerin (1824-1886), se inauguró con motivo del enlace el 31 de enero a las once de la mañana, por lo que las obras tuvieron que ser frenéticas, como ya había ilustrado la prensa del momento (fig. 2). Sus dimensiones alcanzaron los 1.500 metros de elipse y 25 de ancho<sup>112</sup>. Los reyes tuvieron que regresar a Madrid para la inauguración desde el Pardo, a donde habían acudido el día 29. Su situación en la prolongación de la Castellana se debía a que en ese momento el Prado de Recoletos era el principal núcleo de sociabilidad madrileña donde más negocios vinculados con el ocio estaban surgiendo<sup>113</sup>.

Gran parte de las instituciones se involucraron en su adaptación a través de tribunas de madera desmontables, reservadas a los monarcas, ministros, jueces, grandes de España y a invitados tanto del ayuntamiento como de la diputación. La corporación regional proyectó una tribuna capaz de acoger 700 personas, con un presupuesto de 66.000 reales. En su aprobación se debatió si la misma era lícita pues estaba

<sup>111</sup> Francisco Azorín y María Isabel Gea, *La Castellana, escenario de poder. Del Palacio de Linares a la Torre Picasso* (Madrid: La Librería, 1990), 147.

<sup>112</sup> Pineda y Cevallos, *Casamientos regiois*, p. 422.

<sup>113</sup> José del Corral, *El Madrid de Alfonso XII* (Madrid: La Librería, 1992), 134.

proyectada para el disfrute de los diputados<sup>114</sup>, lo cual no había supuesto un problema moral en situaciones análogas. Supuso otra muestra más de la importancia que aún tenía la cercanía respecto de la familia real. Aparte de las tribunas construidas exprofeso para ciertos grupos dirigentes, el resto del público tuvo que situarse tras una cuerda, a modo de valla, en el centro de la pista.

Los festejos y el impulso que supusieron para la capital levantaron críticas desde Cataluña, especialmente palpables a través de la prensa satírica como *La Campana de Gracia*. Su número del 27 de enero<sup>115</sup> abría con una serie de viñetas cómicas en las cuales los beneficios de Madrid no se correspondían en Cataluña (fig. 17). La iluminación de Madrid representada por una alegoría femenina<sup>116</sup>, se enfrenta a la de Barcelona apagando un farol: “Mientras Barcelona paga, Madrid ilumina”. El resto de ellas resultaron elocuentes por sus títulos, mostrando problemas del momento con una visión partidista de las directrices que desde la Corte y el Gobierno de la capital se promulgaban: “Diferentes modos de *corresponder* á las Correspondencias”, “Mientras aquí ‘s consum l’industria, Madridr consum al estranger” o “Entrada... á mans besadas. /-Entrada gratis y ad esquellots”.



Fig. 17. Portada de *La Campana de Gracia* (27-1-1878). Barcelona, ©Biblioteca de Catalunya.

### A modo de conclusión

Tras los cambios que había introducido la doble boda de Isabel II y Luisa Fernanda, las celebraciones por el enlace de Alfonso XII con María de las Mercedes fueron la prueba más fehaciente de las novedades que en la fiesta del ochocientos se estaban produciendo. La noticia del matrimonio causó una admiración por parte del pueblo, que colaboró con su ánimo de las celebraciones. Se demandó a las mismas una mayor implicación pública. Así se unieron a los festejos urbanos una serie de ayudas públicas y de dotaciones permanentes para la ciudad. Las celebraciones fueron fruto de su contexto y, aunque pudieran ser tachadas de sencillas<sup>117</sup>, la imagen que de ellas nos da la prensa del momento enfatizan su atractivo y especialmente la buena recepción que por parte del público obtuvieron. A ello contribuyó además el

<sup>114</sup> ARCM, Gobierno, 902986/002, 112 y 123.

<sup>115</sup> *La Campana de Gracia* (27-1-1878), 1.

<sup>116</sup> La alegoría de la electricidad estuvo muy presente en el arte francés del momento, adaptándose el lenguaje iconográfico a las novedades técnicas. Solía mostrar atributos como rayos, bombillas, bobinas... Una buena colección se encuentra en el *Musée Électropolis* de Mulhouse (Francia).

<sup>117</sup> Rodríguez Moya, “Bodas reales en el siglo XIX”, 1279.

atractivo de la joven pareja, que representó formulas propias de la burguesía en esa búsqueda de legitimación de los nuevos sectores.

En el lenguaje empleado se observa la búsqueda en ese pasado legitimador que, con una visión nacionalista, emparentaba con una tradición heredada, la cual suponía una nueva iconografía que conjugaba un lenguaje más accesible al público, eliminando relatos mitológicos y complicadas alegorías. Alfonso XII, de “Rey pacificador” a “Rey romántico”, supo cumplir con ambos ideales a través de la presentación de ejercicios militares y de los desfiles en los que celebrar su amor por Mercedes. Su función política se tradujo en mostrarse como cabeza del Estado y de la Nación, ideales abstractos que llegaban al público a través de su figura y lo hacían partícipe en esa identificación nacional, a lo que contribuyó una abundante decoración de banderas, escudos, estandartes y la música de himnos.

La mayor parte de las novedades contribuyeron a popularizar las celebraciones que estaban ocurriendo, mostrando esa necesidad de legitimación de la institución y de supervivencia en el mundo cambiante del ochocientos: las tribunas reservadas a periodistas en la misma basílica, la salida de la pareja para ver las iluminaciones de zonas de Madrid que excedían el recorrido tradicional (como eran La Latina o Antón Martín, lo que contribuía a la descentralización de la fiesta), la introducción de nuevas actividades como el hipódromo –en busca de entroncar con los nuevos sectores sociales–, así como demostrar el compromiso de la Corona con el progreso, a través de promocionar el arte, con la inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes, y de mostrar novedades técnicas, como la iluminación eléctrica de la Puerta del Sol o el uso del tren.

Las distintas clases y grupos sociales seguían representando sus papeles dentro del rígido protocolo, pero es innegable cómo el pueblo tomó una parte más activa de las celebraciones, también con una función política. Muestra de esa nueva preocupación por la diversión pública es la observación de la alegre vida urbana que en esos días se desarrolló, de paseos para contemplar las iluminaciones animados por los tablados con música, bailes, etc. Fue este enlace una de las mejores muestras de la relación con el pueblo y de una naciente sociedad de masas que se fue fraguando en el reinado de Alfonso XII y especialmente en el de su hijo, Alfonso XIII.

**MARCOS NARRO ASENSIO** es graduado en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, y Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español (Itinerario de Arte Moderno con mención europea) por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente sigue formando parte de esta universidad dentro de su programa de doctorado con un proyecto de tesis titulado “Las celebraciones urbanas en torno a la monarquía: Festejos nupciales y enlaces regio ocurridos en Madrid de Carlos III a Alfonso XIII” bajo la dirección de la Dra. Concepción Lopezosa Aparicio. Tras varias comunicaciones en congresos de jóvenes investigadores (Asociaciones Jóvenes Modernistas/Jóvenes Humanistas), esta es su primera contribución a una revista como fruto de sus trabajos en el campo de las fiestas cortesanas entre los siglos XVIII y XIX, centrandó su atención en la figura de Alfonso XII y su imagen pública.

Email: narroasensiomarcos@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5907-4739>



# Cuando la ciudad es el escenario. El Paseo del Prado, un enclave de celebración permanente en Madrid\*

## When the city is the stage. The Paseo del Prado, an enclave of permanent celebration in Madrid

Concepción Lopezosa Aparicio  
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 12 de noviembre de 2021  
Fecha de aceptación: 16 de febrero de 2022

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 34, 2022, pp. 99-116  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2022.34.005>

### RESUMEN

Se pretende una reflexión sobre la ciudad como escenario festivo y ámbito de representación, a través de un estudio de caso. El paseo del Prado de Madrid se presenta como ejemplo de escenario para la expresión pública de la fiesta, oficial y popular, una singularidad mantenida sin interrupción desde finales del siglo XVI hasta la actualidad, poniéndose en valor la versatilidad de este enclave urbano para dar respuesta a los objetivos que los festejos en cada momento persiguieron.

### PALABRAS CLAVE

Fiesta. Paseo del Prado. Ciudad. Escenario. Poder. Representación.

### ABSTRACT

The aim of this article is to reflect on cities as festive settings and as spaces of representation, through a case study. The Paseo del Prado in Madrid is presented as an example of an exceptional proscenium for the public expression of the celebration, both official and popular. This singularity was maintained without interruption from the end of the 16th century to the present day, highlighting the versatility of this urban enclave in order to respond to the goals that festivities pursued at any given time.

### KEY WORDS

Festival. Paseo del Prado. City. Stage. Power. Representation.

---

Son numerosos los trabajos que han abordado el uso político de la fiesta y su valor como recurso al servicio del poder<sup>1</sup>, una relación especialmente estrecha durante la Edad Moderna, periodo en que autoridad y fasto corrieron de la mano<sup>2</sup>. El recurso festivo como instrumento de autoafirmación resultó especialmente

---

\* Este trabajo se integra en el proyecto I+D+i, del Ministerio de Ciencia e Innovación, *Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: Un enfoque holístico*. Ref. PID2020-17415GB-100.

<sup>1</sup> María Pilar Monteagudo Robledo, "Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico", *Pedralbes* 15 (1995): 173-204; Santiago Martínez Hernández, "Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis", *Studia Historica. Historia Moderna* 31 (2009): 127-52.

<sup>2</sup> José Jaime García Bernal, *El fasto público en la época de los Austrias* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006).

válido tanto en la esfera privada como en la pública<sup>3</sup>, siendo en el marco de la ciudad donde alcanzaría el máximo grado de expresión<sup>4</sup>. Es la dimensión pública de la fiesta el aspecto que centrará el tema de este trabajo, fundamentado sobre el argumento de la ciudad como escenario de representación áulica, en el que se legitimaron los poderes y se expresaron los partícipes. La extraordinaria eficacia de los festejos como vías de transmisión de mensajes múltiples y expresiones igualmente diversas ha favorecido su pervivencia en el tiempo, debido a su capacidad de adaptación a los contextos e intereses que han justificado su continuidad.

El objetivo de este trabajo es evidenciar el valor del Paseo del Prado de Madrid como escenario festivo, una consideración poco tratada y en gran medida desconocida, a pesar de haber constituido una realidad intrínsecamente ligada al sector y mantenida en el tiempo, constituyendo una de sus cualidades principales. Se pretende con ello constatar cómo, más allá de su incuestionable relevancia arquitectónica y urbanística<sup>5</sup>, su singularidad se cimentó sobre el uso y apropiación del espacio como ámbito de representación, consecuencia de un proceso ininterrumpido de instrumentalización del lugar tanto por el poder como por la ciudadanía. El apego generado con el entorno y su estimación colectiva fue consolidando su identidad como enclave referencial de la ciudad vinculado a la *fiesta* en todas y cada una de las acepciones y singularidades que las celebraciones tuvieron en cada momento. El Prado se convirtió en el escenario en el que transcurrieron gran parte de los episodios festivos sucedidos en Madrid desde que iniciase su andadura como capital a finales del quinientos.

El mismo paraje resultó válido para una representación constante y permanente, consolidándose como un verdadero *teatro de la memoria*. Si bien sus perfiles fueron variando como resultado del proceso evolutivo del entorno y de las funciones cambiantes a las que se vio sometido, el lugar mantendría inalterable su protagonismo en el tiempo, adaptado a los cambios y acomodado a los diferentes contextos que se fueron sucediendo y que adecuaron el espacio a los propósitos que en cada caso se persiguieron, proyectándose en el imaginario colectivo como ámbito preferente en el contexto general de la ciudad.

La nueva consideración otorgada al confín oriental de la Villa tras el establecimiento de la corte en 1561 supuso el inicio de la transformación del territorio a escenario. Hasta entonces dicho enclave de naturaleza eminentemente agreste constituía una de las zonas de explotación agrícola que circundaban la población, conformado por una secuencia de áreas despobladas sin edificios relevantes a excepción del monasterio de los Jerónimos, una de las escasas fábricas destacadas de la ciudad que, por su condición de fundación real, se convirtió desde principios del siglo XVI en proscenio de los principales ceremoniales cortesanos<sup>6</sup>, una realidad que mantendría en el tiempo. Lo verdaderamente significativo para el límite oriental fue la determinación de establecer en él la entrada principal a la ciudad, lo que supuso un antes y un después en su notoriedad y evolución, y el punto de partida del proceso de adaptación de su naturaleza suburbana a unos nuevos intereses, orientados a lograr la dignificación que requería la primera imagen de la urbe y, en consecuencia, el escenario inicial de los eventos celebrativos llevados a cabo en la Corte a partir de entonces.

---

<sup>3</sup> Fernando, Bouza Álvarez, “El Rey, a escena: mirada y lectura de la Fiesta en la génesis del efímero moderno”, *Espacio Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna* 10 (1997): 33-52, <https://doi.org/10.5944/etfiv.10.1997.3353>.

<sup>4</sup> Sobre las diferentes vías de análisis del hecho festivo véase Víctor Mínguez, “Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de la ‘práctica del poder’”, en *Visiones de un Imperio en Fiesta*, eds. Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (Madrid: Fundación Carlos Amberes, 2016), 39-60.

<sup>5</sup> Concepción Lopezosa Aparicio, *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005); Íñigo Cobeta Gutiérrez, “El Prado, de territorio a escenario: la construcción del espacio en un lugar tangible y su significado” (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016), <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40376>.

<sup>6</sup> Francisco José Portela Sandoval, “A propósito de la jura de los príncipes herederos. Una nueva lectura del cuadro *Jura de don Fernando (VII) como Príncipe de Asturias*, de Luis Paret”, en *La España medieval* (2006, anejo I): 337-47; Inocencio Cadiñanos Bardeci, “Los claustros del monasterio de San Jerónimo el Real”, *Archivo español de arte* LXXX, no. 319 (2007): 247-59, <https://doi.org/10.3989/aearte.2007.v80.i319.42>; Félix Díaz Moreno, “El claustro barroco de San Jerónimo el Real de Madrid, legado arquitectónico de Fray Lorenzo de San Nicolás”, *Recollectio: annuarium historicum augustinianum* 40 (2017): 487-509.

Desde la entrada triunfal de Ana de Austria en Madrid en 1570<sup>7</sup>, que estableció las pautas para las sucesivas, hasta la llegada de Mariana de Neoburgo, la última de las consortes de la casa de Austria que ingresó en la Villa en 1690<sup>8</sup>, el tramo central del célebre Prado Viejo, entre la calle de Alcalá y carrera de san Jerónimo, funcionó como proscenio de las reales ceremonias, consideradas los festejos cortesanos más importantes de la Edad Moderna<sup>9</sup>. Fue en dicho enclave donde transcurrieron los momentos iniciales de la fiesta y donde se emplazaron las primeras arquitecturas efímeras que percibieron las consortes y las solemnes comitivas, espectadoras y partícipes al tiempo de los actos programados para la puesta en escena inaugural. El primer arco de triunfo diseñado para ennoblecer el acceso de las soberanas se estableció en la confluencia del camino de Alcalá con el Prado, desde donde el protocolario cortejo recorrería el paseo hacia la carrera de san Jerónimo, para asistir a la ceremonia de entrega de las llaves de la ciudad por parte de las autoridades municipales, uno de los momentos más notables de la fiesta que transcurría con todo el boato en las inmediaciones del segundo de los arcos, erigido para glorificar el paso de la regía comitiva en su camino hacia el Alcázar, tras las muestras de adhesión de la ciudad refrendadas por la institución municipal.

Desde las últimas décadas del siglo XVI y a lo largo del seiscientos, el Prado asumió el protagonismo de los momentos iniciales de los festejos planificados para exaltar las virtudes de las consortes, como paso previo a su exhibición pública en el escenario de la ciudad durante el solemne camino hacia la residencia regia<sup>10</sup>. Aprovechando las cualidades naturales del entorno, los eventos se concibieron como un paseo iniciático que permitía a las soberanas tomar conciencia de la responsabilidad que deberían asumir tras cruzar el arco erigido en la confluencia de la carrera de san Jerónimo con el Prado. Las relaciones conservadas, testimonios silentes de los eventos, ofrecen con minucioso detalle los actos organizados en cada ocasión, aludiendo en todos los casos a la espectacularidad de los elementos que conformaron la escenificación. Estructuras efímeras de variadas tipologías se magnificaron con recursos como el agua, la música o el fuego favoreciendo toda suerte de ficciones y acciones performáticas con implicación directa de actores y público. Las referencias clásicas a través de las figuras recurrentes de Palas Atenea, Baco o Neptuno, en las más diversas materialidades, permitieron enaltecer las bondades del Prado, transformado con magnas estructuras temporales, portantes de complejos contenidos textuales e iconográficos vinculados al enaltecimiento del poder. No faltaron montes Parnasos, escenificaciones y naumaquias donde lo ficticio y lo real generaron la ilusión de una arcadia extraordinaria cada vez que la ocasión lo requirió, donde actores y público fueron los

<sup>7</sup> Son numerosos los trabajos que han analizado la entrada de Ana de Austria desde múltiples aspectos, entre otros, María Teresa Montoya, “La entrada de Ana de Austria en Madrid (1570) según la relación de López de Hoyos: fuentes iconográficas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 36 (1989): 91-106; Isabel Velázquez y Ana María Jiménez Garnica, “Las fuentes clásicas como instrumento de persuasión en la arquitectura efímera: la entrada de Ana de Austria”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* XLV (1996): 67-93; Inocencio Cadiñanos Bardeci, “Pompeyo Leoni y los arcos de la entrada triunfal de Doña Ana de Austria”, *Academia* 86 (1998): 177-91; María José Río Barredo, “Juan López de Hoyos y la crónica de las ceremonias reales de Madrid, 1568-1570”, *Edad de oro* 18 (1999): 151-69; Ana María Jiménez Garnica, “Funcionalidad de la epigrafía efímera en las fiestas nupciales madrileñas de Felipe II y Ana de Austria (26-28 de noviembre de 1570)”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* XLIX (2004): 225-47; Ana María Jiménez Garnica, Isabel Velázquez Soriano, Ana Espigares Pinilla y Consuelo Gómez López, *Fiestas nupciales en el Madrid de Felipe II: estudio interdisciplinar del recorrido festivo realizado por la reina Doña Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, con motivo de su llegada a Madrid el 26 de noviembre de 1570* (Madrid: UNED, 1999); Isabel Velázquez Soriano, *La relación de la entrada triunfal de Ana de Austria en Madrid de Juan López de Hoyos. Estudios, edición, crítica y notas* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007); Ana Laguna, “Entre el museo y el teatro: oportunidades didácticas de la entrada real de Ana de Austria en Madrid”, *Bulletin of the Comediantes* 61, no. 2 (2009): 51-68, <https://doi.org/10.1353/boc.0.0028>.

<sup>8</sup> Gloria Martínez Leiva, “La entrada de Mariana de Neoburgo en el Alcázar de Madrid: un lienzo inédito”, *De Arte. Revista de Historia del Arte* 15 (2016): 168-78, <http://doi.org/10.18002/da.v0i15.3604>.

<sup>9</sup> Francisco Javier Pizarro Gómez, “La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII”, *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* 4 (1991): 121-34, <https://doi.org/10.5944/etfvii.4.1991.2181>; Virginia Tovar Martín, *El Barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII* (Madrid: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1985); Juan Chiva Beltrán, “Triunfos de la Casa de Austria: entradas reales en la Corte de Madrid”, *POTESTAS. Estudios del mundo clásico e Historia del Arte* 4 (2011): 211-28, <https://doi.org/10.6035/Potestas.2011.4.9>.

<sup>10</sup> Jorge Sebastián Lozano, “El género de la fiesta. Ciudades, reinas y monarquía en el XVI hispánico”, *POTESTAS. Estudios del mundo clásico e Historia del Arte* 1 (2008): 57-77.

intérpretes de los episodios iniciales, como preámbulo de las secuencias que compusieron las ceremoniosas actuaciones que se desarrollarían en el resto del recorrido<sup>11</sup>.

La preparación de los espacios de la fiesta conllevó la concreción de obras específicas como canalizaciones de agua, rectificación de perfiles, encalados o revoco de edificios, para conseguir las condiciones óptimas de los itinerarios, intervenciones que quedaban como mejoras permanentes una vez concluidos los festejos. La repercusión urbana que los eventos festivos tuvieron en el marco de la ciudad sigue siendo uno de los aspectos menos tratados de la fiesta, a pesar de constituir una de las vías más determinantes de materialización de planes de urbanización. Las consecuencias de las celebraciones regias en el Prado resultaron determinantes para la mejora de sus condiciones urbanas, al contribuir claramente en su conformación inicial como paseo arbolado adornado con fuentes, favoreciendo al tiempo las primeras arquitecturas destacadas como la primitiva puerta de Alcalá que oficializó la entrada principal a la ciudad en ese punto<sup>12</sup>. El grado de significación adquirido y la transformación urbanística experimentada en las últimas décadas del quinientos influyeron en su estimación a principios del siglo XVII como ámbito residencial. La casa-jardín del duque de Lerma sería la primera villa suburbana surgida en el Prado<sup>13</sup> (fig. 1).



Fig. 1. Anónimo, *Vista del Paseo del Prado en la confluencia con la Carrera de San Jerónimo*, principios del siglo XVII. Launsdorf (Austria), Museo del castillo de Hochosterwitz. © Colección Khevenhüller.

Concebida como un verdadero palco escénico en la confluencia del paseo con la carrera de san Jerónimo, su emplazamiento coincidía de manera no casual con el segundo de los arcos levantado en la

<sup>11</sup> Concepción Lopezosa Aparicio, “Las entradas reales, escenarios performativos en el Madrid de los siglos XVI-XVII”, en *Teatralidad y performatividad de las artes: El contexto hispánico en la Europa de los siglos XVI-XVIII*, eds. Carmen González-Román y Hilary Macartney, *Bulletin of Spanish Visual Studies* 3 no. 2 (2019): 241-53, <https://doi.org/10.1080/24741604.2019.1626565>.

<sup>12</sup> Concepción Lopezosa Aparicio, “Precisiones y nuevas aportaciones sobre la primitiva puerta de Alcalá: del arco de Cajés a la propuesta de Ardemans”, *Anales de Historia del Arte* 14 (2014): 181-91.

<sup>13</sup> Concepción Lopezosa Aparicio, “La residencia del Duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo, traza de Gómez de Mora”, *Madrid, revista de arte, geografía e historia* 1 (1998): 457-87; Susan Walker Schroth, “The Duke of Lerma’s Palace in Madrid. A reconstruction of the original setting of Cristoforo Stati’s ‘Samson and the Lion’”, *Apollo. The international magazine of arts* 474 (2001): 11-21.

zona para dignificar la simbólica entrega de las llaves por parte de las autoridades municipales, un enclave referencial que garantizaba de una parte el óptimo visionado y control de los actos iniciales de los festejos regio y de otra expresar de manera rotunda el poder del valido nada más acceder a la Corte. Tales circunstancias justificarían que entre las primeras fábricas construidas sobresalieran los miradores edificados en el frente del Prado, una estructura ideada como emblema del poder y estatus del duque que le permitía mostrarse públicamente o visionar sin ser percibido tanto las celebraciones oficiales como los acontecimientos cotidianos, asociados al lugar como ámbito de paseo. El establecimiento del valido en el Prado generó un aumento considerable de los episodios festivos en la periferia, consolidándose como escenario áulico. Las fiestas oficiales se simultanearon con las promovidas por Lerma tanto en los jardines de su huerta como en las organizadas en el mismo paseo, que pasó a funcionar como una extensión de la propiedad. Juegos de cañas, carreras y estafermos acontecieron con frecuencia en el Prado frente a los miradores, proscenio de excepción para la observación de la representación continua allí desarrollada bajo el control del valido y la atenta mirada del monarca y de la familia real al completo, asistentes en múltiples ocasiones como invitados de excepción.

La finca de Lerma funcionó como un real sitio<sup>14</sup>, testigo de la secuencia constante de los festejos planeados para agasajar al monarca y al entorno cortesano, con los que el duque afianzó su posición de poder en la Corte, y reforzó el Prado como ámbito áulico, mostrándose como ejemplo para los principales linajes nobiliarios que se percataron de las ventajas de la zona para levantar sus villas de recreo confirmando una nueva realidad al sector<sup>15</sup>. Todas las residencias contaron con galerías fronterizas al Prado asegurando con ellas el seguimiento de los festejos institucionales y al tiempo disfrutar de la realidad cotidiana asociada a su consideración como lugar de sociabilidad. Las casas-jardín se instituyeron como nuevos recintos escenográficos de los festejos que con frecuencia promovieron sus propietarios. Especialmente trascendente resultó la celebración de la noche de san Juan organizada en 1631 por el conde duque de Olivares en el jardín de su cuñado el conde de Monterrey, emplazado en las inmediaciones de la quinta de Lerma<sup>16</sup>, una fiesta con la que Olivares perseguía tanto halagar a Felipe IV y a su familia, como mostrar su capacidad para superar en esplendor a las ocurridas en el jardín del duque. Nuevamente el Prado se incorporó a la fiesta, entendiéndose como parte de la propiedad. En los terrenos fronterizos a la quinta se establecieron los tablados que acogieron a los coros y al conjunto de músicos que amenizaron la velada, siendo del mismo modo en el paseo donde concluyeron las celebraciones, con el recorrido en carroza de todos los asistentes para despedir la noche más corta del año. La celebración de san Juan en los jardines de Monterrey consolidó al Prado como tablado para la celebración pública del solsticio de verano a partir de entonces, figurando como uno de los acontecimientos lúdico-religiosos más relevantes del calendario festivo de la Villa<sup>17</sup>. La misma festividad alcanzó un destacado arraigo en el inmediato palacio del Buen Retiro, el escenario regio donde las fiestas de san Juan y san Pedro figuraron entre las celebraciones más aclamadas de las acontecidas en el Real Sitio<sup>18</sup>, que abría sus puertas durante los festejos para el acceso del pueblo, reunido con el mismo moti-

<sup>14</sup> Véase al respecto Bernardo García García, “Espacios de la privanza. Las residencias del favorito como extensión de los Reales Sitios en tiempos del duque de Lerma (1599-1618)”, en *Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, ed. Bernardo García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016), 393-438.

<sup>15</sup> Las casas-jardín del Prado constituyeron un capítulo de enorme transcendencia en el Madrid del siglo XVII. Véase al respecto Lopezosa, *El paseo del Prado*, el capítulo referido a las residencias de recreo.

<sup>16</sup> Concepción Lopezosa Aparicio, “La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 33 (1993): 277-88; Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, *El jardín del Conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico* (Madrid: Editorial Delirio, 2018).

<sup>17</sup> Con motivo de la fiesta en el Jardín de Monterrey se estrenó la obra de teatro *La noche de san Juan* compuesta por Lope de Vega. Sobre las fiestas de san Juan, véase Juan Cervera Bachiller, “Las verbenas: diese el nombre de ‘verbenas’ a tales fiestas, por la antiquísima costumbre de que los que salían al campo a celebrarlas, lo primero de que se ocupaban era de coger ramos de la planta así llamada...” [recorte de prensa] (1800); Julio Caro Baroja, *La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan* (Madrid: Taurus, 1979).

<sup>18</sup> Graciela Balestrino, “La noche de san Juan en ‘El mago’ de Quiñones de Benavente”, en *Teatro y fiesta popular y religiosa*, eds. Mariela Insúa y Martina Vinatea (Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013), 39-49.

vo en las inmediaciones. Los Borbones reforzaron la fiesta de san Juan<sup>19</sup> fortaleciendo una popularidad que se mantendría durante todo el ochocientos, logrando tal fama que los eventos organizados para inaugurar el canal de Isabel II en 1858 se hicieron coincidir con los festejos del 24 de junio. La notoriedad alcanzada fue comparable con la romería de san Blas que también tuvo el Prado como escenario de celebración. Cada febrero se producía la llegada de numerosos romeros hasta las inmediaciones de Atocha para participar en los actos religiosos celebrados en la ermita situada en los altos del Retiro, para posteriormente disfrutar el resto de la jornada entre los juegos, las carreras y los bailes organizados en los alrededores<sup>20</sup>.

A finales del siglo XVII el Prado estaba plenamente afirmado como ámbito celebrativo de las principales fiestas oficiales y de algunos de los festejos más populares de los conmemorados en la Corte. El cambio de dinastía no alteró la realidad del sector, que continuó respondiendo dentro de los cauces de la oficialidad a las demandas protocolarias de los Borbones. El itinerario de las entradas reales definido en las últimas décadas del quinientos se mantuvo inalterable y el Prado siguió manteniendo el protagonismo en los momentos iniciales de las solemnidades. Sobresalientes resultaron las fiestas organizadas para recibir a Felipe V, siendo especialmente relevantes las estructuras temporales erigidas, como correspondía al nieto del rey Sol<sup>21</sup> (fig. 2). Serían los monarcas de la nueva dinastía quienes mostrasen el compromiso con la ciudad durante su presentación pública, frente al protagonismo asumido por las reinas de la dinastía precedente.

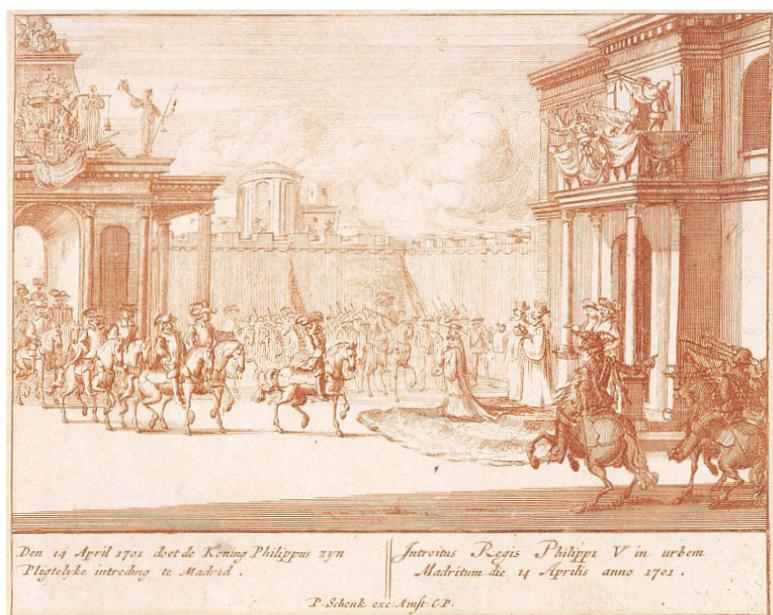


Fig. 2. *Entrada de Felipe V en Madrid, el 14 de abril de 1701, 1713.* Museo de Historia de Madrid. Inv. 4541.

<sup>19</sup> Bernardo Tovar Zambrano, *Diversión, devoción y deseo. Historia de las fiestas de San Juan. España, América Latina, Colombia* (Medellín: Carreta Editores, 2010).

<sup>20</sup> Concepción Lopezosa Aparicio, "Devociones populares en el Paseo del Prado: San Blas, Santo Ángel de la Guarda y San Fermín", en *El culto a los santos: Cofradías, devoción, fiestas y arte* (Madrid: Ediciones Escorialenses, 2008), 151-64.

<sup>21</sup> Beatriz Blasco Esquivias, "Noticias sobre el Monte Parnaso erigido en Madrid para celebrar la entrada de Felipe V, en 1701", *Reales Sitios* 115 (1993): 25-32; Elvira Villena y Carmen Sáenz de Miera, "La entrada Real de Felipe V en Madrid en 1701", *Villa de Madrid* 91 (1987): 63-77; Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "Proyecto y participación de Teodoro Ardemans en la entrada pública en Madrid de Felipe V", *Archivo español de arte* LXIV, no. 255 (1991): 361; Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "Iconografía del Poder: probable dibujo de Churriguera para la Entrada en Madrid de Felipe V (1701)", *Archivo español de arte* LXIX, no. 275 (1996): 287-305, <https://doi.org/10.3989/aearte.1996.v69.i275.599>.

La desaparición fortuita del Alcázar obligó a modificar el recorrido de las reales comitivas, habiendo de establecerse el inicio y fin de los cortejos en el palacio del Buen Retiro en tanto que residencia oficial, una circunstancia que vendría a reforzar al Prado como escenario de representación. La calle de Alcalá se convirtió en el punto inicial de los cortejos en su recorrido hacia el interior de la ciudad, mientras que la carrera de san Jerónimo con la reorganización del itinerario funcionó como vía de regreso de la comitiva hacia el Retiro. Fernando VI y doña Bárbara de Braganza inauguraron el nuevo itinerario constatando las posibilidades de la calle de Alcalá y sus aledaños como nuevos ámbitos festivos, circunstancia que influiría en los planes activados por el monarca para los tramos norte-sur del Prado orientados a mejorar sus perfiles y con ello dignificar los decorados, dando respuesta a nuevas intencionalidades, transformaciones extraordinariamente retratadas por Antonio Joli<sup>22</sup> (fig. 3).



Fig. 3. Antonio Joli, *Vista de la calle y Prado de Atocha, hacia 1750*. Propiedad de la Casa de Alba.

Como parte de los planes de intervención sobresalió la construcción de la primera plaza de toros estable surgida en la ciudad. La concreción del coso generó un nuevo ámbito festivo, pasando a funcionar

---

<sup>22</sup> Concepción Lopezosa Aparicio, "Imágenes de la ciudad renovada. Antonio Joli cronista del Madrid de Fernando VI", en *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, eds. Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto y Mario Bevilacqua (Roma: Gangemi Editore, 2014), 706-11.

como proscenio tanto de los eventos incorporados a los programas regios como de las fiestas populares que se sucedieron con frecuencia entre 1749 y 1874, fecha de su desaparición<sup>23</sup>. Los festivales taurinos se convirtieron en habituales en los festejos de san Juan, del mismo modo que se popularizaron como agasajo a los soberanos con motivo de sus entradas triunfales en la Corte, convirtiéndose en una constante desde la llegada de Carlos III. La presentación pública del monarca motivó el disparo de vistosos fuegos de artificio desde el Buen Retiro, un espectáculo efímero con el que se expresó el júbilo por la arribada del soberano<sup>24</sup>, alegría que pudo compartirse con la población reunida en el Prado inmediato, absolutamente consolidado como ámbito de socialización y encuentro, cuyas condiciones urbanas alcanzarían su máxima definición tras la magna reforma urbanística promovida a partir de 1767 por el monarca, que contempló la dignificación del frente de Atocha con la edificación de un conjunto de edificios vinculados a las artes y las ciencias, dotando con ello de una monumental fisonomía a un enclave que continuaba dando respuesta tanto a las demandas institucionales como a la realidad más cotidiana, refrendo de su versatilidad como ámbito de representación.

La Guerra de la Independencia irrumpió bruscamente en la escena, incorporando inéditas representaciones en el mismo decorado, cuya realidad resultó totalmente transformada. Tras los funestos acontecimientos que enfrentaron a madrileños y franceses, el Prado se convirtió en el baluarte del poder gallo replegado en el Retiro. La discreta entrada de José I en Madrid en enero de 1809 resultó determinante debido a la intencionada modificación del itinerario oficial, que había permanecido inalterable desde finales del quinientos<sup>25</sup>. El rey accedió a la Corte por la puerta de Atocha, trasladando el protagonismo al extremo sur del paseo, lo que supuso la ampliación más que notable del Prado como escenario para exhibición pública del poder franco, en un momento más que pertinente<sup>26</sup>. En base a una clara maniobra de instrumentalización del espacio, la alteración del itinerario obligaba a recorrer el paseo en su totalidad entre Atocha y Alcalá, y con ello exhibir el ámbito del poder francés en la Corte, replegado en el Buen Retiro, una demostración que se reforzaba semanalmente con la presentación y desfile de las tropas por el Prado promovido por Murat desde su establecimiento en la ciudad.

La variación del itinerario oficial de las entradas reales suscitada por José I se mantendría sin variación a partir de entonces, quedando la puerta de Atocha como acceso principal a la Corte. Fernando VII a su vuelta en 1814, aprovechó la circunstancia para poner en marcha un interesante plan de resignificación del lugar, que había quedado ensombrecido tras la experiencia de los sombríos episodios acontecidos en la zona, cuya muestra era visible en los daños que presentaban tanto los edificios del tramo de Atocha como el palacio del Buen Retiro prácticamente arruinado (fig. 4).

---

<sup>23</sup> Fernando López Izquierdo, "La más importante del mundo: Plaza de toros de la Puerta de Alcalá, 1749-1874", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 20 (1983): 167-93; Álvaro Martínez Novillo, *La Plaza de toros de la Puerta de Alcalá y su época* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1992).

<sup>24</sup> *Condiciones bajo las cuales se han de ejecutar cada una de las noches de fuegos artificiales que en presencia de su majestad, que Dios Guarde, se han de disparar los días que señalen los festejos que de orden de Madrid se ejecutarán este año de 1760, con el motivo de su magnífica y deseada entrada en público.* Archivo de la Villa de Madrid (A.S.A. 2-74-1).

<sup>25</sup> Sobre la entrada de José I remitimos a la documentación que se custodia en el Archivo de la Villa (A.S.A 2-416-34).

<sup>26</sup> *Bando sobre el comportamiento que los vecinos de Madrid han de observar en la entrada pública de S. M. José I hecha en Madrid a 22 de enero de 1809.* Archivo de la Villa de Madrid (A.S.A. 2-416-34), 43.



Fig. 4. Francisco de Paula Martí y Zacarías González Velázquez, *Entrada de Fernando VII por la puerta de Atocha*, 1813. Museo de Historia de Madrid. Inv. 1537.

Tras atravesar la puerta de Atocha<sup>27</sup>, enmascarada bajo una carcasa efímera para encumbrar su regreso, el recorrido por el Prado le permitió iniciar la redención del sector seriamente dañado, expresando manifiestamente la intención de recuperar el esplendor del lugar, emblema de la política ilustrada de su abuelo, tanto de sus perfiles –con la restauración de los edificios que habían resultado arruinados antes de ser inaugurados– como del valor de uso del enclave, en tanto que espacio de ocio para los madrileños, una cualidad que había quedado igualmente interrumpida. Dentro del plan de resignificación se instituyó una celebración anual en honor a los héroes del mes de mayo, fundamentada sobre los ritos regioes del Antiguo Régimen y la propaganda moderna cimentada en valores patrióticos. Las fábricas efímeras sirvieron para honrar anualmente la memoria de los caídos y consolidar el orgullo patrio, hasta la conformación definitiva de un monumento permanente erigido en la Plaza de la Lealtad, materializado sobre la consideración de los héroes como defensores de la monarquía española que Fernando VII había recuperado<sup>28</sup>. La puerta de Atocha se reafirmó como acceso principal a la Corte durante el recibimiento de la tercera esposa del monarca, la reina María Amalia de Sajonia, en octubre de 1819<sup>29</sup>. En esta ocasión se instituyó la costumbre de acudir a la Basílica de Atocha, en el extremo sur del Prado, para la celebración de un besamanos tras las nupcias oficiadas en Palacio, lo que supuso un nuevo compromiso ceremonial en la zona. El Prado como escenario áulico resultó lucidamente transformado para la entrada en Madrid de María Cristina de Borbón en diciembre de 1829<sup>30</sup>, recuperándose las magnas arquitecturas

<sup>27</sup> Pilar Silva Maroto, “Madrid en el siglo XIX. La nueva puerta de Atocha, un ‘deseo’ de Fernando VII no realizado”, *Anales de Historia del Arte* 3 (1991): 231-60.

<sup>28</sup> Concepción Lopezosa Aparicio, “Escenario para la paz y para la guerra: El 2 de mayo en el Prado. Los monumentos para la memoria”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* no. extra-1808 (2008): 305-26; Javier Ortega Vidal, “La plaza de la Lealtad como forma urbana: el Prado, el Tres de Mayo, el Obelisco”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* no. extra-1808 (2008): 47-82.

<sup>29</sup> *Ceremonias y etiquetas que han de observarse en la entrada en Madrid de María Josefa Amalia de Sajonia con motivo de su boda con Fernando VII*, Archivo General de Indias, ES.41091.AGI/21//DIVERSOS,52, N.15.

<sup>30</sup> *Relación De La Entrada En La M. H. V. De Madrid De Nuestra Augusta Reina Y Señora Doña María Cristina De Borbón Y De Sus Serenísimos Padres Los Poderosos Reyes De Las Dos Sicilias* (Madrid: Imprenta de Eusebio Aguado. Anon, 1829); *Ceremonias Y Etiquetas Que Deben Observarse En La Entrada En Madrid De ... La Reina ... Doña María Cristina De Borbon Y*

efímeras de épocas precedentes. La grandiosidad de los artefactos temporales se hizo visible tanto en el templo Himeneo emplazado en el centro del paseo<sup>31</sup> (fig. 5) como en el arco situado en la confluencia del paseo con la calle de Alcalá, fábricas que solemnizaron la regia alianza y dignificaron el enclave que seguía funcionando con plenitud como recinto de representación, a pesar de los cambios que iban operando sus perfiles y de las funciones económicas, financieras y culturales que se iban afianzando en el sector.

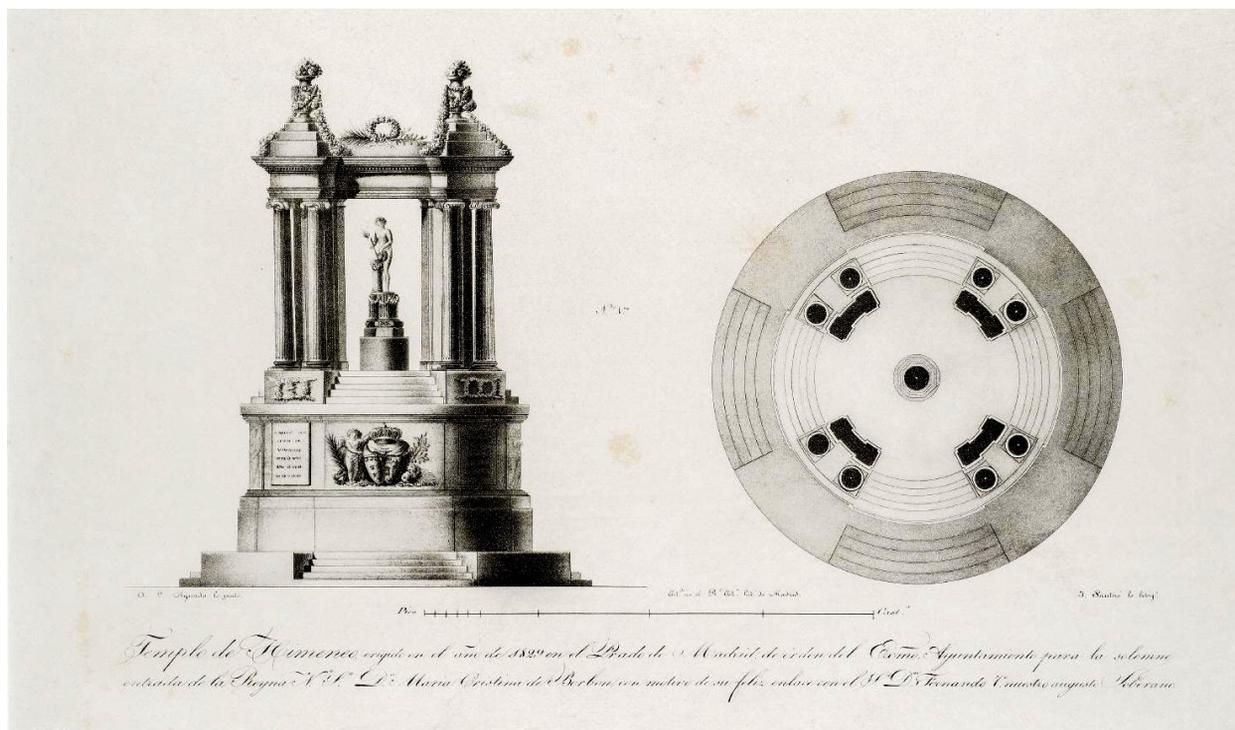


Fig. 5. Antonio López Aguado, *Templo de Himeneo erigido en el año de 1829 en el Prado de Madrid*. Museo del Romanticismo, CE2604. Foto: CERES. José Luis Huelves Morata.

Esta realidad siguió conviviendo con naturalidad con la actividad cotidiana derivada de su condición de paseo, área de recreación y espacio de sociabilidad, cualidades que se reforzaron con la aparición de diferentes negocios en el tramo de Recoletos, vinculados a nuevas formas de ocio propias de una ciudad que iniciaba su camino a la modernidad<sup>32</sup>. A las festividades populares ya consolidadas como la de san Juan que tenían el Prado como escenario de celebración, se sumaron otras como la de san Pablo, san Pedro, san Lorenzo y san Isidro, asociada tradicionalmente al entorno del río como ámbito festivo. Desde mitad del siglo XIX el Prado acogió algunos de los eventos del programa isidril, como complemento a la pradera a orillas del Manzanares, vistas las ventajas que conllevaba la cercanía de la plaza de toros inmediata a la puerta de

*De Sus ... Padres ... Los Reyes De Las Dos-Sicilias, En Los Desposorios De Ss. Mm., Velaciones, Besamanos Generales, De Los Consejos, &.* (S.i., 1929).

<sup>31</sup> Las arquitecturas efímeras realizadas con motivo de los fastos organizados en Madrid por el enlace de Fernando VII con María Cristina de Borbón generaron una colección de estampas litográficas con los monumentos erigidos en 1829, cuya serie completa se conserva en el Museo del Romanticismo (Inv. CE2064-2069).

<sup>32</sup> Jesús Cruz Valenciano, "Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX", *Historia Social* 83 (2015): 37-54.

Alcalá, así como la posibilidad de incorporar a los programas de fiestas carreras de caballos en recintos específicos con los que desde hacía tantos años contaba el Prado<sup>33</sup>. La popularidad que alcanzó esta festividad en el paseo se reforzó a partir de 1858 tras la inauguración del ferrocarril presente en las inmediaciones de Atocha, al favorecer la llegada hasta la ciudad, desde las poblaciones cercanas, de los denominados isidros para asistir a los festejos<sup>34</sup>.

José I amplió el repertorio de festejos de carácter popular en el Prado con la instauración de una feria anual a imagen de las que se celebraran en París<sup>35</sup>, un evento que fundamentado sobre lo festivo y lo lúdico alcanzó un enorme arraigo. Juegos mecánicos, actividades de destreza, episodios de magia o exhibición de rarezas constituyeron los principales entretenimientos<sup>36</sup>. En la feria celebrada en 1838 se recuperaron los juegos de sortija, tan populares en épocas pasadas, como nueva propuesta de diversión con premio en metálico para los jinetes partícipes, reflejo de la propia evolución del concepto de entretenimiento. El mantenimiento de las ferias en el Prado durante el ochocientos reflejó la popularidad conseguida, si bien su permanencia estuvo directamente vinculada a la política de control ejercida por las autoridades sobre la geografía del ocio en la ciudad, determinando que era más conveniente acceder a su celebración y con ello evitar los desórdenes y conflictos habituales en aquellas que se celebraban ajenas a la oficialidad, lo mismo que ocurriría con las verbenas nocturnas habituales en la zona durante los meses de junio y julio<sup>37</sup>. Los carnavales figuraron igualmente entre las fiestas populares de mayor fama en el Prado desde la época precedentes. Prohibidos por los Borbones, las mascaradas fueron recuperadas por José I, quien también favoreció la celebración de bailes campestres, la versión española de las *fêtes* campestres al aire libre<sup>38</sup>, que serían prohibidos por Fernando VII<sup>39</sup>. La legalización de los carnavales se produjo de nuevo durante la regencia de María Cristina con la única reserva de evitar los disfraces de militares y religiosos. De este modo se conseguía controlar los escenarios oficialmente reconocidos frente a las celebraciones que con los mismos motivos iban adquiriendo especial protagonismo en los barrios de la periferia, donde según las autoridades se producían los principales altercados. La alternancia de los festejos populares con las celebraciones oficiales continuó siendo una constante a lo largo del siglo XIX. La consolidación mantenida como escenario urbano se hizo evidente durante la aclamación popular recibida por el General Espartero en julio de 1854<sup>40</sup>, un auténtico baño de masas en su recorrido por el paseo antes de recorrer las principales calles de la ciudad (fig. 6).

En el mismo enclave se expresó el reconocimiento público a los héroes de la guerra de África, hermanados con los madrileños caídos en los conflictos de principios de siglo, representados en el lugar del martirio patriótico que simbolizaba el campo de la Lealtad. Manteniendo la tradición de los reales cortejos, las arquitecturas efímeras continuaron resultandos eficaces para la dignificación del recorrido ya institucionalizado entre la puerta de Atocha y la calle de Alcalá. Un colosal arco de triunfo, adornado con banderas

<sup>33</sup> Eugenia Afinoguénova, *El Prado: la cultura y el ocio (1819-1939)* (Madrid: Cátedra, 2019), 120.

<sup>34</sup> Afinoguénova, *El Prado: la cultura*, 121.

<sup>35</sup> *Canciones Nuevas: El Modo Que Tienen De Engañar Á Los Hombres La Currutacas En Las Ferias, En El Prado Y Plazuela De Santa Ana: Las Marquesas De Los Tejares, Las Que Venden En La Plaza, Prodigios De La Partida De La Manta, Y Explicacion Del Corage Y Valentía Del Perro Del Potagero En La Plaza De Los Toros El Lunes Por La Tarde 18 De Setiembre 1815* (Valencia: En la Imprenta y librería de Manuel Lopez, 1815); Salvador García Castañeda, "Vanitas vanitatis: las ferias de Madrid", *Anales de literatura española* 20 (2008): 219-40, <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2008.20.11>; Afinoguénova, *El Prado: la cultura*, 28.

<sup>36</sup> Eugenia Afinoguénova, "Liberty at the merry-go-round: Leisure, politics and municipal authority on the Paseo del Prado in Madrid, 1760-1939", *Journal of Urban Cultural Studies* 1, no.1 (2014): 85-106, [https://doi.org/10.1386/jucs.1.1.85\\_1](https://doi.org/10.1386/jucs.1.1.85_1); Afinoguénova, *El Prado: la cultura*.

<sup>37</sup> Manuel Peña Díaz, "Tolerar la costumbre: ferias y romerías en el siglo XVIII", *Hispania* LXXIV, no. 248 (2014): 777-806, <https://doi.org/10.3989/hispania.2014.023>; Jacob, Lina S., "Una verbena madrileña", *Hispania* IX, no. 6 (1926): 350-52. <https://doi.org/10.2307/331429>; Cervera Bachiller, "Las verbenas".

<sup>38</sup> Carlos Sambricio, "Fiestas, celebraciones y espacios públicos en el Madrid josefino", en *La guerra de Napoleón en España: reacciones, imágenes, consecuencias*, coord. Emilio La Parra López (Alicante: Universidad de Alicante 2010), 149-76.

<sup>39</sup> Afinoguénova, *El Prado: la cultura*, 68.

<sup>40</sup> *Entrada en Madrid del general D. Baldomero Espartero, duque de la Victoria* (Valencia: El Valenciano, 1854).

y leyendas y presidida por los nombres de Prim, Serrano y Topete, los protagonistas de los episodios, ennoblecíó el desfile de la Victoria celebrado en Madrid el 8 de octubre de 1868 (fig. 7). El mismo enclave, otrora testigo de las solemnes ceremonias de entrega de las llaves de la ciudad bajo la atenta mirada de los asistentes desde las galerías del jardín de Lerma, servía en esta ocasión para la aclamación popular del Cuerpo de Cazadores frente al Congreso, el nuevo símbolo de los valores políticos establecido en el sector. El convulso panorama político que definió el ochocientos español no eclipsó sin embargo el protagonismo del Prado, instrumentalizado como ámbito referencial, mostrando sus versátiles cualidades para mostrarse como adecuada escenografía en cada momento y en cada contexto.



Fig. 6. *Entrada del General Espartero en Madrid el día 29 de julio de 1854*. Biblioteca Nacional de España, INVENT/15030.

Las reinas María Cristina de Borbón e Isabel II aprovecharon los arraigados valores del paseo como ámbito de sociabilidad para intentar modernizar el ceremonial cortesano, visitando en diversas ocasiones el paseo con la intención de comunicarse y relacionarse con los súbditos aprovechando jornadas especialmente significativas como el día de san Juan<sup>41</sup>, donde la concentración ciudadana era notable. Los cambios que se fueron operando en el ceremonial cortesano fueron claramente perceptibles durante

<sup>41</sup> Afinoguénova, *El Prado: La cultura*, 117.

la entrada de Alfonso XII<sup>42</sup> que, aunque ligada en muchos aspectos a la tradición, evidenció diferencias significativas respecto a las precedentes como consecuencia del nuevo contexto en el que se produjo la llegada del monarca. El tren, símbolo de la modernidad, fue el medio de transporte empleado por el rey para acceder a la ciudad. Referentes efímeros alusivos a los ferrocarriles refrendaron en la estación del Mediodía los cambios en la iconografía de la fiesta acreditada sobre ideas de progreso, si bien el vínculo con los ritos se mantendría con la visita a la basílica de Atocha para la celebración del recurrente *Te Deum*, para posteriormente emprender el recorrido por el Prado hasta la calle de Alcalá, sin obviar la parada en el Obelisco de los Héroes del dos de mayo, emblema del sentimiento patriótico que continuaba plenamente arraigado en el imaginario colectivo.



Fig. 7. Atribuido a Joaquín Sigüenza Chavarrieta, *Desfile militar ante el Congreso de los Diputados con motivo del triunfo de la Gloriosa*, 1868. Museo del Romanticismo, CE0666. Foto: CERES. Javier Rodríguez Barrera.

El valor de uso del Prado como escenario áulico se reforzó aún más tras la elección del lugar para la celebración de enlaces regioes en las fundaciones reales de Atocha y san Jerónimo, lo que supuso la responsabilidad de nuevos acontecimientos institucionales a la zona. El monasterio dominico de Atocha fue el escenario de las

---

<sup>42</sup> María Gómez Requejo, “Las calles de Madrid, espacio para el ceremonial en la entrada real de Alfonso XII el 14 de enero de 1875”, *Revista Estudios Institucionales* 2, no. 3 (2015): 139-55, <https://doi.org/10.5944/eeii.vol.2.n.3.2015.18368>; Cristina de la Cuesta Marina, “Festejos reales con motivo de la entrada de Alfonso XII en Madrid”, *Madrid: Revista de arte, geografía e historia* 3 (2000): 355-84.

nupcias entre Alfonso XII y María de las Mercedes de Orleans en 1878<sup>43</sup>, ocasión que aprovechó el Ayuntamiento para inaugurar la iluminación eléctrica que adornó la ciudad y embelleció el Prado durante los ceremoniales, que quedaría como servicio permanente en la ciudad, como emblema de innovación y avance. En el mismo lugar se consagraría el enlace del monarca con doña Cristina de Austria, una nueva ocasión en la que el Prado volvió a tener protagonismo en el programa de festejos, con varias corridas organizadas en la plaza de Alcalá y fuegos artificiales instalados en la plaza de Cibeles, donde se consiguieron espectáculos de artificio nunca vistos<sup>44</sup>. El monasterio de san Jerónimo fue elegido por Alfonso XIII para celebrar su matrimonio con Victoria Eugenia de Battenberg en 1906. El propio devenir histórico adaptó los recursos ideados para el embellecimiento del sector al sentir de los tiempos, de modo que las arquitecturas efímeras de otros tiempos fueron sustituidas por la iluminación de los principales referentes del paseo<sup>45</sup>, testimonio de los adelantos logrados y de los nuevos gustos, ante la expectación y asombro causado de los ciudadanos partícipes fundamentales de los eventos (fig. 8).



Fig. 8. José Lacoste, 1902. *Iluminación de la puerta de Alcalá*. Museo de Historia de Madrid. Inv. 2009/6/25.

Las celebraciones regias se alternaron con otras expresiones de júbilo asociadas a acontecimientos dignos de ser conmemorados, como manifestación de orgullo patrio. Extraordinaria resultó la bienvenida recibida por Isaac Peral en 1890. Recibido en la estación de Atocha fue aclamado y vitoreado como un héroe nacional durante el recorrido por el Prado por sus logros con el submarino. No faltaron los correspondientes bailes en el paseo y jardines del Buen Retiro como demostración del júbilo por los avances conseguidos. Fundamentadas igualmente en una gran satisfacción nacional se organizaron las conmemoraciones del segundo centenario de Calderón de la Barca. La nueva realidad urbana de la ciudad tras la paulatina concreción del ensanche generó la reorganización del itinerario oficial de las celebraciones públicas, incorporándose a los recorridos algunas de las nuevas calles de la urbe, que como la de Serrano vieron transitar las

<sup>43</sup> Mercedes Fernández Paradas y Nuria Rodríguez Martín, “Ese alumbrado que torna de la noche día: el servicio público de alumbrado en Madrid, 1832-1936”, en *La ciudad y el progreso. La construcción de la modernidad urbana*, ed. Manuel Montero García (Madrid: Comares, 2019), 105-23.

<sup>44</sup> Leopoldo Vázquez y Rodríguez, *Crónica de los festejos reales celebrados con motivo del regio enlace de SM el Rey Don Alfonso XII con SAR la Archiduquesa de Austria Doña María Cristina en 29 de noviembre de 1879* (Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños: 1880).

<sup>45</sup> Alberto Guerrero Fernández, “Primeras luces de Madrid”, *Manual formativo. ACTA* 52 (2009): 21-27.

carrozas que sirvieron para exaltar los valores del homenajeado. A pesar de los cambios operados, el Prado mantuvo su protagonismo como escenario de la celebración, reservándose para este enclave la arquitectura efímera más monumental. Un espectacular Monte Helicón, en clara referencia a las fábricas de épocas pasadas, sirvió para evidenciar el poder de la inspiración, a través de una fábrica cuya mayor expectación, según refieren las fuentes, fue generada tanto por la monumental estructura como por la iluminación eléctrica de la misma, signo de la evolución y progreso de la ciudad<sup>46</sup>.

El afianzamiento del Prado en el imaginario colectivo como ámbito de celebración popular se mantuvo en el tiempo a pesar de las reflexiones periódicamente suscitadas para erradicar las verbenas en el sector, que no obstante volvían a autorizarse ante las enérgicas expresiones de repulsa. Prohibidas en 1905, fueron de nuevo autorizadas en 1930 por Alfonso XIII, aunque a pesar de las limitaciones nunca dejaron de celebrarse. Durante la Segunda República se aprovechó la concentración de masas que generaban estos eventos para hacer política, siendo allí donde se llevaron a cabo los primeros mítines y manifestaciones previas a febrero de 1936. La garantía de contar con la concurrencia precisa para alcanzar los objetivos perseguidos justificó la celebración de acontecimientos multitudinarios como el Congreso Eucarístico acontecido en 1911, así como las fiestas constantinianas organizadas para conmemorar el segundo centenario del edicto del Milán. Las fiestas generaron la construcción de una monumental réplica del arco de Tito, emplazado en las inmediaciones de Neptuno, la última de las arquitecturas efímeras de dimensiones colosales levantada en el Prado, (fig. 9) cuyo complemento fue una cruz de más de 12 metros que, como máximo emblema de creencia y fe, se levantó en las inmediaciones, rememorando el esplendor de las estructuras pasadas.



Fig. 9. Fiestas constantinianas. Arco inspirado en el de Tito en el Prado. 1913. Museo de Historia de Madrid, Inv. 1991/1/1180.

El devenir de la ciudad y la propia evolución urbana del sector no le restó protagonismo. El paseo del Prado continuó manteniendo su compromiso como teatro de una representación continua, un marco adecuado a cualquiera de las circunstancias y necesidades de la secuencia política o cotidiana. Fue allí donde se produjo en 1869 la primera manifestación de la juventud republicana como protesta por los fusilamientos de diez carlistas en Montealegre<sup>47</sup>, donde se llevó a cabo la primera manifestación obrera que inauguró un

<sup>46</sup> Juan Carlos Alayo Manubens y Jesús Sánchez Miñana, “La introducción de la técnica eléctrica”, en *Técnica e ingeniería en España, El Ochocientos: de los lenguajes al patrimonio*, ed. Manuel Silva Suárez (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), 666-67.

<sup>47</sup> Sergio Sánchez Collantes y Eduardo Higuera Castañeda, “El pueblo en masa: el impulso republicano y radical a la movilización política del Sexenio Democrático (1868-1874)”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne* 55 (2020), <https://doi.org/10.4000/bhce.1837>.

cambio de poder sobre el espacio urbano y la primera reivindicación emprendida por las trabajadoras de la fábrica de tabacos frente al Congreso. La versatilidad del escenario permitió de ese modo las concentraciones políticas de reivindicación de derechos tanto de las clases populares como de la alta sociedad, como se evidenció en la rebelión de las mantillas en 1871<sup>48</sup>. Tales expresiones supusieron la consolidación paulatina del Prado como proscenio de reivindicación y exhibición política en la Corte, de signos diversos dependiendo de los contextos que los motivaron. Con gran efusividad se expresaron tanto la proclamación de la Segunda República como el triunfo de las elecciones del Frente Popular, del mismo modo que algunos de sus referentes, como la puerta de Alcalá o la fuente de Cibeles, resultarían apropiados por las diferentes ideologías, como símbolos de la ciudad dependiendo de los momentos, protegidos durante la contienda o transformados tras la toma de la ciudad de manos del Régimen. Este resignificó los emblemas y el propio paseo, convertido en uno de los principales escenarios de la ciudad para mostrar el júbilo de la victoria, expresamente visible en el recorrido definido para manifestar el triunfo del movimiento que, intencionadamente, mantuvo el itinerario consolidado desde hacía siglos, pues permitía una apropiación del espacio ligándose a las glorias pasadas, si bien ampliando el recorrido hacia la Castellana, que se convertiría en el símbolo del Régimen y en la nueva expresión urbana del poder<sup>49</sup> (figs. 10, 11 y 12).



Fig. 10. Imagen de la Victoria del Frente Popular en el Paseo del Prado.



Fig. 11. Homenaje al Aniversario de la URSS, 1937.



Fig. 12. Desfile de la Victoria 1939 en el Paseo del Prado.

<sup>48</sup> Inés Corujo Martín, “La mantilla entre tradición y modernidad: moda, género y cultura material en la España de los siglos XVIII y XIX”, *Letras femeninas* 43, no. 1 (2017): 28-45.

<sup>49</sup> Amparo Bernal López-Sanvicente, “Arquitecturas efímeras y escenografías de propaganda franquista durante la guerra civil española”, *Archivo español de arte* XCI, no. 362 (2018): 159-74, <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.11>.

En el mismo escenario se generaron nuevas conmemoraciones como la fiesta de la Raza surgida en 1913 bajo la intención de unir a todos los pueblos de habla hispana. En 1917 fue declarada fiesta nacional a propuesta del Ayuntamiento de Madrid cuyos actos celebrativos transcurrieron en la actual plaza de Neptuneo con la participación de un gran número de escolares que desfilaron por el Prado hasta el monumento a Colón en el tramo de Recoletos<sup>50</sup>. La festividad mantendría su vigencia hasta que en 1958 pasó, a instancias de Francisco Franco, a denominarse de la Hispanidad<sup>51</sup>, manteniéndose en el escenario que la vio nacer y vinculada al itinerario y al ceremonial que sigue expresando el poder del Estado actual<sup>52</sup>. La capacidad de adaptación a los tiempos y la capacidad de este sector de la urbe para responder a las nuevas demandas justificarían las expresiones del júbilo popular que periódicamente expresan en el Prado las principales hinchadas de la ciudad, durante las que podríamos definir como fiestas del fútbol<sup>53</sup> (fig. 13). Del mismo modo podríamos considerar las carrozas que desde 2013 desfilan por el Prado, siguiendo el mismo itinerario que en su día recorrieron las entradas reales, como colofón a las fiestas para la reivindicación de la igualdad de derechos para la comunidad LGTBI<sup>54</sup>, los símbolos actuales que rememoran los carros triunfales de tiempos pasados (fig. 14).



Fig. 13. Expresión del júbilo en el Prado por la victoria del Atlético de Madrid.



Fig. 14. Carroza en la Fiesta del Orgullo, Madrid.

Las posibilidades de este enclave de la ciudad como ámbito de expresión versátil han generado imágenes inéditas de concentración ciudadana tanto para manifestar la adhesión a hechos reprobables<sup>55</sup> como para expresar el descontento, la indignación y la lucha de la ciudadanía por las reivindicaciones que considera ser demandadas. Nuevas formas de ocio se hacen periódicamente visibles en el sector como los maratones que puntualmente transitan por la zona, expresiones deportivas que también tuvieron presencia tiempo

<sup>50</sup> Ricardo Beltrán y Rózpide, “Cristóbal Colón y la Fiesta de la raza”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* LXXIII (1918): 200-3; Ilan Rachum, “Origins and Historical Significance of Día de la Raza”, *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 76 (2004): 61-81, <http://doi.org/10.18352/erlacs.9685>; Marie Aline Barrachina, “12 de octubre: Fiesta de la Raza, Día de la Hispanidad, Día del Pilar, fiesta nacional”, *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne* 30 (2000): 119-34.

<sup>51</sup> Pablo Baisotti, “Arma ‘nacional’, arma patria. La Hispanidad franquista (1936-1943)”, *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* 41, no. 1 (2016): 3, <https://doi.org/10.26431/0739-182X.1219>.

<sup>52</sup> Sebastián Monsalve Egaña, “Cuando los militares salen a la calle. Una aproximación etnográfica a las Fuerzas Armadas españolas a través de su desfile en la fiesta nacional de España”, *Disparidades. Revista de Antropología* 75, no. 1 (2020): e007, <https://doi.org/10.3989/dra.2020.007>.

<sup>53</sup> Carmen Ortiz García, “La Diosa Blanca y el Real Madrid. Celebraciones deportivas y espacio urbano”, *Disparidades. Revista de Antropología* 61, no. 2 (2006): 191-208, <https://doi.org/10.3989/rdtp.2006.v61.i2.21>.

<sup>54</sup> Ignacio Elpidio Domínguez Ruiz, “Bourdieu en el World Pride 2017: especies de capital dentro y alrededor de un evento turístico”, *Revista de Antropología Social* 29, no. 1 (2020): 47, <https://doi.org/10.5209/raso.68461>.

<sup>55</sup> Especialmente multitudinarias fueron las manifestaciones de repulsa por el asesinato de Miguel Ángel Blanco o por los atentados del 11 marzo de 2004.

atrás, siendo sonados en la época los tablados para juegos gimnásticos que se instalaron en el centro del Prado como parte del programa de actividades organizadas para celebrar la mayoría de edad de Isabel II<sup>56</sup>. Como escenario de representación ha continuado dando respuesta a los eventos más sobresalientes ligados a la oficialidad, como se expresó durante las ceremonias fúnebres de Adolfo Suárez, cuyo cortejo recorrió el Prado en su totalidad desde el Congreso de los Diputados, de la misma manera que ocurrió durante la proclamación de Felipe VI. En el mismo enclave se rememoraron las glorias pasadas durante el enlace de los Príncipes de Asturias. Desde la Almudena y a través de la Gran Vía los esposos transitaron desde plaza de Cibeles escoltados por el Escuadrón Real, por el Prado hasta la plaza del Emperador Carlos V. Desde allí se dirigieron a la Basílica de Atocha donde hicieron la entrega floral a la Virgen, para retomar el camino de vuelta recorriendo de nuevo el Prado, recreando la tradición instaurada desde épocas pretéritas<sup>57</sup>, constatación de una actividad festiva ininterrumpida.

**CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO** es doctora en Historia del Arte con premio extraordinario por la Universidad Complutense de Madrid. Disfrutó de becas FPU y postdoctorales financiadas por la Fundación ICO y es profesora titular de Historia del Arte en la UCM desde junio de 2010.

Sus principales líneas de investigación son la arquitectura y el urbanismo de Madrid de los siglos XVII-XVIII, las relaciones urbanas España-América, la fiesta en la Edad Moderna y su repercusión en el escenario urbano, las mujeres y la ciudad, y los paseos públicos y los procesos de configuración de espacios públicos.

Participó como asesora científica en la comisión que trabajó en la preparación de la Candidatura del Paseo del Prado y del Retiro como Patrimonio Mundial, realizando la memoria histórica de la propuesta para la presentación del expediente ante la UNESCO.

Es Investigadora Principal del proyecto I+D+i, *Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: Un enfoque holístico*. Ref. PID2020-17415GB-100.

Email: clopezos@ucm.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2791-6409>

---

<sup>56</sup> [Relación de los festejos con que el Ayuntamiento de Madrid acordó celebrar los días 1, 2 y 3 de diciembre de 1843 la mayoría de edad y juramento de Isabel II] M 369 (19) 1843.

<sup>57</sup> “Basílica de Atocha: un recorrido nupcial”, *Mural* 26 (2004): 26.

# Teresa Madasú (1848-1917): geología, género y dibujo

## Teresa Madasú (1848-1917): geology, gender and drawing

Isabel Rábano

Instituto Geológico y Minero de España, CSIC

Juan Pimentel

Instituto de Historia, CSIC

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2022

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*

vol. 34, 2022, pp. 117-133

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2022.34.006>

### RESUMEN

Algunas mujeres siguen enterradas en el pasado de ciertas empresas científicas, máxime en aquellas encabezadas por cuerpos profesionales tan masculinos como el de los ingenieros de minas. Aquí trazamos la trayectoria de la dibujante y grabadora Teresa Madasú, cuyas ilustraciones inundan varios artículos de la Comisión del Mapa Geológico y la *Sinopsis de las especies fósiles que se han encontrado en España* (1875-1892). Madasú fue la primera alumna matriculada en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, dibujó antigüedades para el Museo Arqueológico y llegó a ser profesora en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Sus dibujos y litografías de fósiles para la *Sinopsis* la sitúan en una rica tradición de mujeres ilustradoras y paleontólogas, la “fuerza de trabajo silenciosa” que levantó la imagen de los habitantes primordiales de la península ibérica, las “ruinas de la naturaleza” incorporadas ya como otros monumentos nacionales, señas de la identidad patria.

### PALABRAS CLAVE

Dibujo. Grabado. Género. Antigüedades. Paleontología. Geología. Fósiles. Cultura nacional.

### ABSTRACT

There are some women still buried in the past of certain scientific institutions, especially in those headed by professional bodies as masculine as that of mining engineers. Here we trace the career of the draughtswoman and engraver Teresa Madasú, whose illustrations proliferate in several articles of the Commission for the Geological Map and the *Sinopsis de las especies fósiles que se han encontrado en España* (1875-1892). Madasú was the first female student enrolled in the Special School of Painting, Sculpture and Engraving, she drew antiquities for the Archaeological Museum, and became a teacher in the Association for the Teaching of Women. Her drawings and lithographs of fossils for the *Sinopsis* place her in a rich tradition of women illustrators and paleontologists, the “silent work force” that recorded the image of the primordial inhabitants of the Iberian Peninsula, the “ruins of nature”, now adopted along with other national monuments as signs of national identity.

### KEY WORDS

Drawing. Prints. Gender. Antiquities. Paleontology. Geology. Fossils. National culture.

## Introducción

Tal y como Natalie Zemon Davis y Joan Scott señalaron hace años, los estudios de género están destinados no solo a rescatar biografías de mujeres que participaron en las prácticas culturales del pasado, ampliando así el panorama de actores y sujetos involucrados en dichas prácticas, reivindicando un espacio y una mayor visibilidad, obviamente, sino que también aspiran a alterar nuestra visión de cómo se han gestado esas prácticas, los conocimientos y los frutos de dichas actividades<sup>1</sup>. Efectivamente, en la historia de la ciencia, así como en la historia del arte, los estudios de género no solo han multiplicado la nómina de quienes participaron en tales o cuales disciplinas, sino que también han contribuido a desestabilizar las formas tradicionales de concebirlas, pues nos muestran con mayor realismo cómo funciona la fábrica del saber, su carácter colectivo, lejos del relato convencional del descubrimiento y el *eureka*, casi siempre singular, intelectual y por descontado casi siempre genial y masculino.

La trayectoria y obra de Teresa Madasú (1848-1917) son significativas en este sentido. La primera mujer que se matriculó en los estudios superiores de Bellas Artes en España es esta magnífica dibujante y grabadora de fósiles, una de las principales ilustradoras de los dos principales proyectos geológicos y paleontológicos de la España del Sexenio Democrático y la Restauración. Su recorrido y su tarea ponen sobre la mesa no solo una insospechada agente en empresas netamente masculinas como las que encabezó un cuerpo profesional tan viril como el de los ingenieros de minas. También iluminan aspectos desconocidos de tales empresas. Les dan profundidad y relieve.

## Las mujeres, el progreso y las antigüedades

Nacida en Zaragoza el 13 de mayo de 1848, Teresa Madasú y Celestino fue la hija de un militar que, tras servir once años en el ejército, trabajó de oficial en la Administración de Hacienda en Biescas, Ayerbe y Huesca<sup>2</sup>. Las fuentes subrayan sus aptitudes tempranas para el dibujo, antes incluso de que su padre fuera destinado en 1865 como pagador a las minas de Linares, donde ambos, padre e hija, entraron en contacto con Luis Fernández de Sedeño, el ingeniero director del establecimiento. Parece que fue Sedeño quien advirtió la destreza natural de Teresa a la vista de unas copias que realizó en aquellos años. Primero debió ser un caballo de oros de una baraja, después unas figuras de moda de *Le Magasin des Demoiselles*, finalmente una litografía de Emilio Castelar. En todas ellas, al parecer, imitaba “el claro-oscuro con puntos de lápiz más o menos gruesos, trabajo ímprobo que la fatigó al extremo de tener que abandonarlo, pero cuya perfección era tal, que hizo dudar quien sería el autor”<sup>3</sup>. El comentario revela la tenacidad y minuciosidad necesarias para reproducir a lápiz las sombras de los grabados, las lentas gradaciones en blanco y negro, así como la sorpresa inicial y las dudas sobre su autoría. Eran tan perfectas que no podían ser obra de una joven, se lee entre líneas. Debía tener cerca de veinte años cuando Sedeño y otros ingenieros en Linares le encargaron las copias de unos fósiles que se publicaron años después en siete láminas que ilustraban un artículo de Luis Mariano Vidal en el primer *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España*, grabadas por la prestigiosa firma Pfeiffer<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Natalie Zemon Davis, “‘Women’s History’ in Transition: The European Case”, *Feminist Studies* 3, n.º 3-4 (1976): 90, <https://doi.org/10.2307/3177729>; Joan W. Scott, “Gender: a useful category of historical analysis”, *American Historical Review* 91, n.º 5 (1986): 1055, <https://doi.org/10.2307/1864376>.

<sup>2</sup> Eugenio Maffei, “Trabajos geológicos. Una visita a la comisión del mapa geológico de España. Trabajos gráficos. La señorita doña Teresa Madasú”, *El Imparcial*, 8 de junio de 1874. Dos semblanzas biográficas de Teresa Madasú que pueden consultarse en la red: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/madasu-y-celestino-teresa/3de03963-8605-4130-ae52-9e19d35d162d>, <http://wm1640482.web-maker.es/Mujeres-pintoras/Teresa-Madasu/>

<sup>3</sup> Maffei, “Trabajos geológicos”.

<sup>4</sup> Luis Mariano Vidal, “Datos para el conocimiento del terreno garumnense de Cataluña”, *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España* 1 (1874): 209-48.

Sin embargo, las cosas no fueron fáciles. Su padre fue cesado y en 1871 hubieron de mudarse a Madrid. La tragedia de los cesantes, característica de las clases modestas en aquellos años e inmortalizada por Galdós en *Miau*, se vio sucedida por otra, más literal. En 1873 murió en la Guerra de Cuba el hermano de Teresa, el alférez Francisco Madasú. Su padre, recién cesado, enfermó. Como sus tres hermanas, tuvo que trabajar de costurera. Quizás la situación le empujó a aceptar o a buscar también algunos encargos y seguramente a la convicción de que debía formarse como pintora. Si la revolución de 1868 supuso un paso adelante en la llamada “cuestión de la mujer”, lo cierto es que Teresa no pertenecía a la aristocracia ni a la alta burguesía. Autodidacta hasta entonces, era una de esas jóvenes que había aprendido a pintar sin maestro, quizás con la ayuda de manuales domésticos como el *Tratado de dibujo con aplicación a las artes y a la industria* (1866-1875) de Borrell o las muy populares *Riquezas y maravillas*, que en 1856 habían conocido su cuarta edición, uno de esos libros que acercaba a los hogares la instrucción para que cualquiera aprendiera a dibujar, sobre todo ellas, “criaturas sensibles por naturaleza”, según rezaba el tópico de la época, entregadas a copiar o componer bodegones, paisajes, vestidos y por descontado flores, el género del género por excelencia<sup>5</sup>.

Estrella de Diego retrató hace años el entorno en el que se movieron las pintoras del momento, autodidactas muchas<sup>6</sup>. Incluso entre las que accedieron a una enseñanza reglada, lo habitual era que se dedicaran a la pintura de flores, paisajes, miniatura, iluminación, artes decorativas o pintura “a la oriental” (un método para calcar y reproducir originales). Hasta finales de siglo les estuvo vedada la pintura al natural de la figura humana, la controvertida clase de desnudo, lo que de hecho impedía que las mujeres pudieran ocuparse de la pintura histórica y de cualquier género que incluyera el cuerpo humano.

No satisfecha con su destreza natural, sin embargo, Teresa decidió formarse, aprender, una posibilidad que se estaba abriendo en aquellos años para las mujeres. Se matriculó en el curso 1871-1872 en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde estudió dibujo de adorno y figura y obtuvo un primer premio, requisito necesario para el siguiente paso, digno de mención: fue la primera alumna que se matriculó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en 1873-1874, la única entre 75 alumnos varones, tal y como ha recogido Mathilde Assier en el catálogo de la reciente exposición del Museo del Prado, *Invitadas* (2020)<sup>7</sup>, un dato que le concede un puesto honorífico en cualquier historia de la enseñanza de las bellas artes en España.

Su mentor fue José Vallejo y Galeazo (1821-1882), un pintor de prestigio que había sido voluntario en la campaña de África, héroe en Tetuán, ilustrador de varias obras bélicas y de la *Historia de la Marina Real española*. También fue el responsable de la decoración de los techos de varios teatros (el Lope de Vega en Valladolid, el Español de Madrid) e incluso del gran salón de la Presidencia del Consejo de Ministros<sup>8</sup>. Colaborador

<sup>5</sup> AA.VV., *Riquezas y maravillas. Novísimo manual práctico de los secretos de las artes y oficios, curiosidades y conocimientos útiles, recopilados de los mejores autores tanto nacionales como extranjeros y puesto al alcance de todas las capacidades* (Madrid: M. Romeral y Fonseca, 1856).

<sup>6</sup> Sobre las pintoras sin maestro y los manuales señalados: Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientas olvidadas y alguna más)* (Madrid: Cátedra, 1987), 177-83. Para las pintoras de fin de siglo también Concha Lomba, *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939* (Madrid: CSIC, 2019).

<sup>7</sup> Mathilde Assier, “Las mujeres en el sistema artístico español, 1833-1931”, en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, ed. Carlos G. Navarro (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 41-69, 51. Mathilde Assier consultó el Archivo de la Facultad de Bellas Artes, UCM, caja 174-2: matrículas de los cursos 1872-77; y caja 174-3: libro de matrículas (1877-1904). Teresa Madasú no aparece inscrita en los cursos 1875-76 y 1877-78, quizás debido a su matrimonio. Es importante subrayar el dato de ser la primera alumna inscrita en los estudios de la Escuela Especial en el curso 1873-1874, rectificando en un lustro los datos que hasta entonces conocíamos, pues Estrella de Diego señaló el curso 1878-1879 como el primero en el que aparecieron las primeras mujeres en la Escuela: de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español*, 190, un dato que recientemente daba por válido Concha Lomba: “Tan afamada y necesaria institución, que tras depender de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, en 1857 alcanzó la categoría de Enseñanza Superior, durante más de veinte años negó la presencia de mujeres en las aulas”. Lomba, *Bajo el eclipse*, 60-61.

<sup>8</sup> Sobre José Vallejo Galeazo, ver Francisco Cuenca, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos* (La Habana: Imprenta y papelería de Rambla, Bouza y Cía, 1923), 374-75; Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884), 154-55. Entre las obras relacionadas con la guerra de África que ilustró Vallejo: Depósito de la Guerra, *Atlas Histórico y Topográfico de la Guerra de África: Sostenida por la Nación Española contra el Impe-*

de algunas publicaciones ilustradas del momento, Vallejo fue además uno de los principales impulsores de la enseñanza artística para clases populares y mujeres en España, factótum del curso en la Escuela de Artes y Oficios y muy probablemente quien apoyó la candidatura de Madasú en la Escuela Especial. Cuando Teresa se matriculó en 1871 en la recién creada Escuela de Artes y Oficios, Vallejo era quien había organizado los estudios en el nuevo establecimiento, que tenían lugar en el Conservatorio de Artes, en el claustro bajo del Ministerio de Fomento, en la calle del Turco nº 11, no lejos de donde había sido asesinado el general Prim meses atrás. Dos años después, en 1873, Teresa obtuvo el citado premio que le permitió matricularse en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde Vallejo era profesor desde 1857, cuando la ley Moyano elevó a la categoría de estudios superiores los estudios de Bellas Artes en la Academia de San Fernando. La prensa recogía así el certamen que tuvo lugar en el claustro de la calle del Turco:

Especialmente llaman la atención los notabilísimos trabajos debidos al lápiz de la señorita doña Teresa Madasú, quien en pocos meses ha llegado a figurar con ventaja entre artistas de reconocido mérito, obteniendo el primer premio y revelando una aptitud poco común para el dibujo. Deseamos a la joven artista el porvenir a que su talento le hace acreedora<sup>9</sup>.

El año anterior, en 1872, también había contado con la ayuda del pintor y arqueólogo Paulino Savirón y Esteban, amigo de su padre desde sus años aragoneses, para colaborar con *El Museo Español de Antigüedades*, la publicación asociada al recién fundado Museo Arqueológico Nacional<sup>10</sup>. Madasú realizó dos láminas en sendos volúmenes, publicados en 1873 y 1875. De nuevo, fue la única mujer entre un destacado grupo de pintores, litógrafos y grabadores que estaban reproduciendo en el Museo Arqueológico las piezas con las que se estaba configurando el patrimonio nacional<sup>11</sup>. La primera lámina ilustraba unos “objetos de indumentaria y mobiliario de los antiguos americanos” (fig. 1) y fue incluida en una contribución sobre la industria y las artes de dichos pueblos firmada por Florencio Janer, una figura destacada en el Museo Arqueológico y en el de Ciencias Naturales (era además sobrino de Mariano de la Paz Graells, el gran naturalista que era catedrático de zoología en dicho establecimiento)<sup>12</sup>.

La segunda acompañaba un texto de Juan Sala y Escalada, facultativo del Arqueológico, sobre los cuadros chinos del Museo<sup>13</sup> (fig. 2). Así que entre 1873 y 1880 simultaneó los estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde se matriculó de dibujo del antiguo y ropaje, modelado del antiguo, paisaje elemental, paisaje superior y perspectiva, con varios encargos como los del citado Museo Arqueológico, los relacionados con la Comisión del Mapa Geológico que veremos más adelante y con participaciones en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que Vallejo solía formar parte del jurado.

---

*rio Marroquí* (Madrid: Depósito de la Guerra, 1861); Emilio Castelar *et al.*, *Crónica de la guerra de África* (Madrid: Imprenta de la V. Matute y B. Compagni, 1859); Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África* (Madrid: Gaspar y Roig, 1859).

<sup>9</sup> *La Discusión. Diario Democrático*, 18 junio de 1873: 3. La noticia del premio también figura en la *Gaceta de Madrid*, n.º 337, 3 de diciembre de 1873.

<sup>10</sup> *El Museo Español de Antigüedades* fue una publicación editada por José Gil Dorregaray entre 1872 y 1880 bajo la dirección de Juan de Dios de la Rada y Delgado. Tuvo once volúmenes. Madasú consta en la relación de autores y artistas del volumen 3 (año 1874), pero su contribución se publicó en el volumen 4 (primero de los aparecidos en 1875). En este volumen no está incluida la relación de ilustradores.

<sup>11</sup> Concha Papí Rodes, *El Museo Arqueológico Nacional en el Museo Español de Antigüedades* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013), recoge los dibujantes, litógrafos y grabadores que actuaron sobre objetos del Museo Arqueológico Nacional para *El Museo Español de Antigüedades*. Curiosamente, Papí no menciona la figura de Teresa Madasú entre los dibujantes.

<sup>12</sup> Florencio Janer, “De la civilización de la industria y de las bellas artes en los primitivos pueblos americanos, con relación a diferentes objetos de indumentaria y mobiliario que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional”, *Museo Español de Antigüedades* III (1873): 155-77. La lámina de Madasú (p. 172) fue cromolitografiada por Eusebio de Letre.

<sup>13</sup> El dibujo de Madasú, cromolitografiado por Teófilo Rufflé y grabado en el establecimiento de Donón, lleva por título “Cuadro chino representando el estado o tribunal de un gran mandarín” y figura al principio del artículo: Juan Sala y Escalada, “Cuadros chinos del Museo Arqueológico Nacional; estudio precedido de algunas consideraciones sobre el estado de la pintura en el Celeste Imperio”, *Museo Español de Antigüedades* IV (1875): 381-402.



Fig. 1. Lámina dibujada por Teresa Madasú, cromolitografiada por Eusebio de Letre, titulada “Objetos de indumentaria y mobiliario de los antiguos americanos”. Ilustró el artículo de Florencio Janer (1873: 155-177) en una de sus contribuciones al *Museo Español de Antigüedades*.



Fig. 2. Ilustración realizada por Teresa Madasú, cromolitografiada por Teófilo Rufflé y grabada en el establecimiento de Julio Donón, titulada “Cuadro chino representando el estrado o tribunal de un gran mandarín”. Acompañó al artículo de Juan Sala y Escalada (1875: 381-402) del *Museo Español de Antigüedades*.



Fig. 3. A la izquierda, altar hindú dedicado a la diosa Durga. Museo Nacional de Antropología [nº inv. CE3189]. A la derecha, dibujo del mismo realizado por R.V. para ilustrar el artículo de Ángel de Gorostizaga (1874: 279-292) en el *Museo Español de Antigüedades*. Es muy probable que las iniciales correspondan al que llegó a ser célebre arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, colaborador habitual de esta obra, quien por esos años era profesor de dibujo en el Conservatorio de Artes y Oficios.

Aquel año de 1873 obtuvo otro premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>14</sup>, organizada por el Ministerio de Fomento en el Palacio de Indo, en el antiguo Paseo del Cisne (hoy Eduardo Dato), uno de esos palacetes actualmente desaparecidos con que la burguesía financiera vasca adornó la prolongación septentrional del Paseo de Recoletos con escalinatas de mármol, balaustradas de hierro fundido y jardines. Al año siguiente, en 1874, obtuvo un accésit en la asignatura de dibujo del antiguo y ropaje en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado<sup>15</sup>. En 1876 Madasú volvió a participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes con una acuarela, la copia de un retablo hindú consagrado a la diosa Durga (la divinidad femenina hindú por excelencia, precisamente) (fig. 3), una pieza que entonces pertenecía también al Museo Arqueológico y actualmente en el Museo Nacional de Antropología<sup>16</sup>.

Su nombre figura en el catálogo de dicha exposición como Teresa Madasín, igual que en varias referencias actuales, cuando no Madassu. Lo mismo ocurre con Isabel Zendal, la heroína de la expedición filantrópica de la viruela, escrita en ocasiones Cendalla o Sandalla; o con Jeanne Barret, que viajó en el siglo XVIII con Bougainville y Commerson disfrazada de hombre bajo el nombre de Jean Baret. Caracteres borrosos, identidades confusas, ni siquiera sus nombres son completamente seguros. El perfil de muchas mujeres apenas flota unos centímetros por encima del anonimato.

Hay cosas de Madasú que desconocemos o no sabemos con certeza<sup>17</sup>. Alrededor de 1876 se casó con un funcionario de Hacienda, Joaquín de Avellaneda y Rico, a quien probablemente acompañó a partir de 1894 en sus diferentes destinos, Burgos, Lérida y Segovia. Gracias a la correspondencia con las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, sabemos que, en 1876, cuando participó en el certamen con el retablo de la diosa Durga, su domicilio en Madrid era la calle Pelayo n.º 43, aunque desconocemos si fue antes o después de casarse. También sabemos que cuando volvió a participar en la de 1890 vivía en la calle Alcalá n.º 70<sup>18</sup>. Remitió entonces un “Retrato de doña R.A.” (otra incógnita sin despejar). Años después, cuando se inscribió en 1911 en la Asociación Española de Pintores y Escultores, fundada el año anterior, su residencia era la calle Moratín n.º 48<sup>19</sup>. De nuevo nuestra pintora fue una de las primeras mujeres en afiliarse a dicha asociación. Una infancia en Aragón, una juventud en Linares, tres domicilios en Madrid en sus años más activos y varios destinos acompañando a su marido cuando ya tenía más de 45 años. En medio, varias sombras y algunos datos significativos.

En 1887 era profesora de dibujo artístico en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, el proyecto pedagógico krausista de Fernando de Castro, el hombre que impulsó las conferencias dominicales que agitaron la Universidad Central en los días del Sexenio Democrático y que cuajaron en la Escuela

<sup>14</sup> Eugenio Maffei, “Trabajos geológicos”, no menciona la obra por la que fue premiada.

<sup>15</sup> África Cabanillas Casafranca y Amparo Serrano de Haro, “La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 121 (2019): 116.

<sup>16</sup> No hemos logrado encontrar esta acuarela, aunque puede verse un dibujo del retablo hindú firmado por las siglas R.V. (posiblemente Ricardo Velázquez Bosco) y que apareció en un artículo dedicado a dicha pieza en la misma publicación del Museo en la que colaboró Madasú: Ángel de Gorostizaga, “Retablo consagrado a la diosa Durga, divinidad de la mitología india que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional”, *Museo Español de Antigüedades* III (1874): 279-92.

<sup>17</sup> En la colección de la antigua Academia de San Carlos de México, ubicada actualmente en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, se conservan tres dibujos en grafito de Teresa Madasú: estudio de cabeza masculina tomada del yeso, 1873 [nº inv. 08-648327]; estudio de Zeus y Ganimedes, obra de José Álvarez Cubero, 1874 [nº inv. 08-649522]; estudio de la estatua funeraria en honor a Marcelo esculpida por Cleómenes, 1892 [nº inv. 08-646285]. No se conocen las circunstancias de su ingreso en la colección. Agradecemos al revisor anónimo y a Angélica Valentino, conservadora de la colección en la UNAM, por la información proporcionada sobre estos dibujos.

<sup>18</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890* (Madrid: Imprenta de Fortanet, 1890), 112. En 1891 se encontraba residiendo en Barcelona: carta de Lucas Mallada a Luis Mariano Vidal, 02/05/1892. Archivo del Museo Geológico del Seminario de Barcelona. También: Enric Aragonés, “Un epistolario inédito de Lucas Mallada: las cartas a Luis Mariano Vidal y Carreras (1873-1902)”, *Treballs del Museu de Geologia de Barcelona* 23 (2017): 27-102. <https://doi.org/10.32800/tmgb.2017.23.0027>

<sup>19</sup> Ana García Loranca y J. Ramón García-Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara* (Zaragoza: Ibercaja, 1992), 305-6.

de Institutrices, el Ateneo Artístico y Literario de Señoras y finalmente en la citada Asociación para la Enseñanza de la Mujer (1871), una institución clave que enlaza con la Institución Libre de Enseñanza y donde coincidieron figuras como Concepción Arenal, Ginés de los Ríos, Gumersindo de Azcárate o Adela Ginés, pintora de la misma generación que Madasú, también profesora en la Asociación y con la que debió coincidir en varios espacios y sentidos<sup>20</sup>. Ginés, alumna de Sebastián Gessa, pintora de bodegones, habitual en las exposiciones de Bellas Artes e incluso ganadora de una mención en la Exposición Universal de París de 1899, estuvo muy vinculada a la Asociación y comprometida con la causa de la mujer, como puede leerse en sus *Apuntes para un álbum del bello sexo. Tipos y caracteres de la mujer* (1874).

En 1888 Madasú impartía en dicha Asociación la asignatura de dibujo y colorido, unas enseñanzas aplicadas habitualmente a la ilustración de publicaciones, litografía, fotografía y pintura sobre cristal. Se conserva un dibujo suyo de la fachada del edificio que ocupó la Asociación a partir de 1893 (fig. 4). Consta que en 1897 y 1898 dio la asignatura de dibujo y pintura, lo que induce a pensar que o bien no acompañó a su marido en algunos destinos o logró compaginar las clases con sus “obligaciones” como mujer de un funcionario que debía recorrer la Península. No sabemos tampoco si tuvo hijos, otro dato fundamental en la biografía profesional de cualquier mujer y más en el siglo XIX.

Con lo que sabemos, sin embargo, es suficiente para entender qué tipo de mujer fue, tenaz y cualificada sin la menor duda, una auténtica pionera de las artistas españolas, con el hándicap añadido de que ni siquiera contaba con las ventajas de otras. No pertenecía a las clases acomodadas, como pudieron ser Alejandrina Gessler o María Luisa de la Riva, dos pintoras destacadas del periodo, hijas y mujeres de hombres bastante poderosos que favorecieron sus carreras de diversas formas (incluida la estancia en París). Madasú no era una *amateur* (ese término reservado para las aficionadas, las que eran más *artísticas* que artistas, como decía Estrella de Diego, y que además no necesitaban ingresos), ni tampoco una profesional por completo, pues no parece que viviera exclusivamente del dibujo, aunque tal vez sí lo hizo en cierta medida y durante algún periodo, quizás no tanto vendiendo su obra sino gracias a la docencia, lo que la acerca a Adela Ginés y en realidad a muchos otros y otras artistas que tuvieron (y aún tienen) en la enseñanza su principal fuente de ingresos<sup>21</sup>.

Tenemos noticias esporádicas de otros trabajos y encargos. En 1875 figura registrada en el libro de copistas del Museo del Prado, donde realizó en óleo una copia del retrato de Melchor de Macanaz, original de Francisco Javier Ramos, para la Galería de Españoles Ilustres del Museo Iconográfico<sup>22</sup>. En 1878 realizó otra copia para *La Ilustración Católica*, un dibujo de la escultura *El mendigo Lázaro* de José Alcoverro, el autor de varias de las estatuas de la escalinata de la Biblioteca Nacional de España (fig. 5b). Debemos prestar atención a este dibujo, pues a pesar de no haber podido cursar la controvertida asignatura del desnudo anatómico, lo que sí podía era copiar la figura humana petrificada. “El artista –rezaba la nota– demuestra un gran estudio del hombre fisiológico”, en referencia a Alcoverro, naturalmente.

<sup>20</sup> Sobre la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, ver Manuel Ledesma Reyes, “El Krausismo, el Sexenio Democrático y los orígenes de la educación de la mujer en España”, *Témpora. 1ª época: Pasado y presente de la Educación*, n.º Extra 21-22 (1996): 197-227; Laura Sánchez Blanco y José Luis Hernández Huerta, “La Asociación para la Enseñanza de la mujer. Una iniciativa de Fernando de Castro (1870-1936)”, *Papeles Salmantinos de Educación* 10 (2008): 225-44, <https://doi.org/10.36576/summa.29441>.

<sup>21</sup> Para la resbaladiza cuestión del profesionalismo, las amateurs y las diletantes entre las pintoras del siglo XIX, de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español*, 209-24.

<sup>22</sup> Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado: inventario general de pinturas*, III (Madrid: Espasa Calpe, 1996), 35 (Inv. Museo Iconográfico). Número de catálogo P004098. El Estado abonó por el cuadro 250 pesetas: *Nota de todos los objetos de arte adquiridos por el Estado con destino al Museo Iconográfico y que se custodian en el de Pintura y Escultura en virtud de Orden de la Dirección General de Instrucción Pública de 27 de junio de 1877*. Archivo Museo del Prado, Caja 1367, Legajo 114.01, N.º Exp. 4.

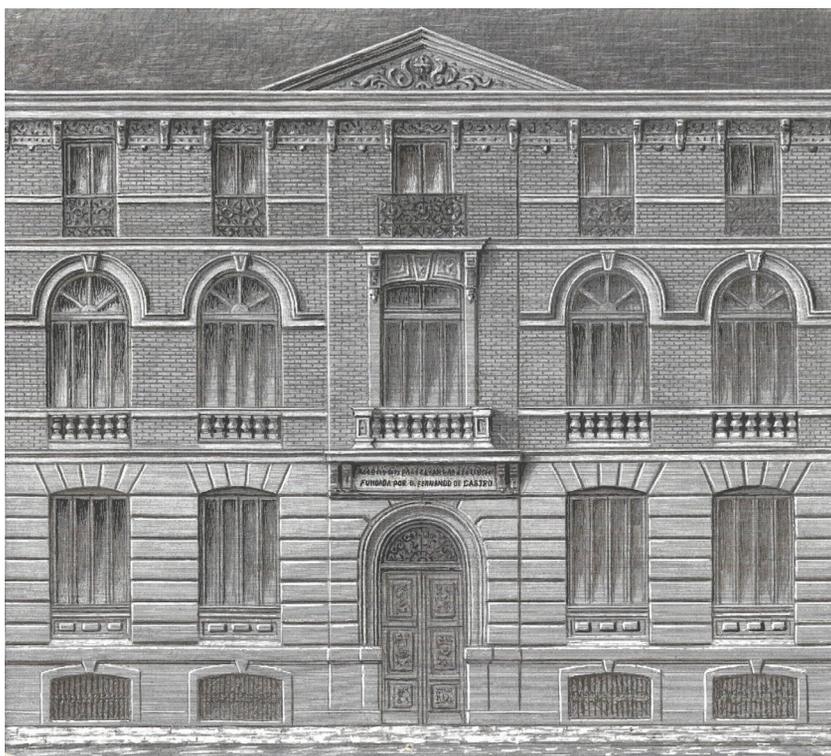


Fig. 4. Fachada de la Fundación Fernando de Castro-Asociación para la Enseñanza de la Mujer, dibujada por Teresa Madasú en fecha posterior a 1893, año de inauguración del edificio. Archivo Fundación Fernando de Castro-AEM.

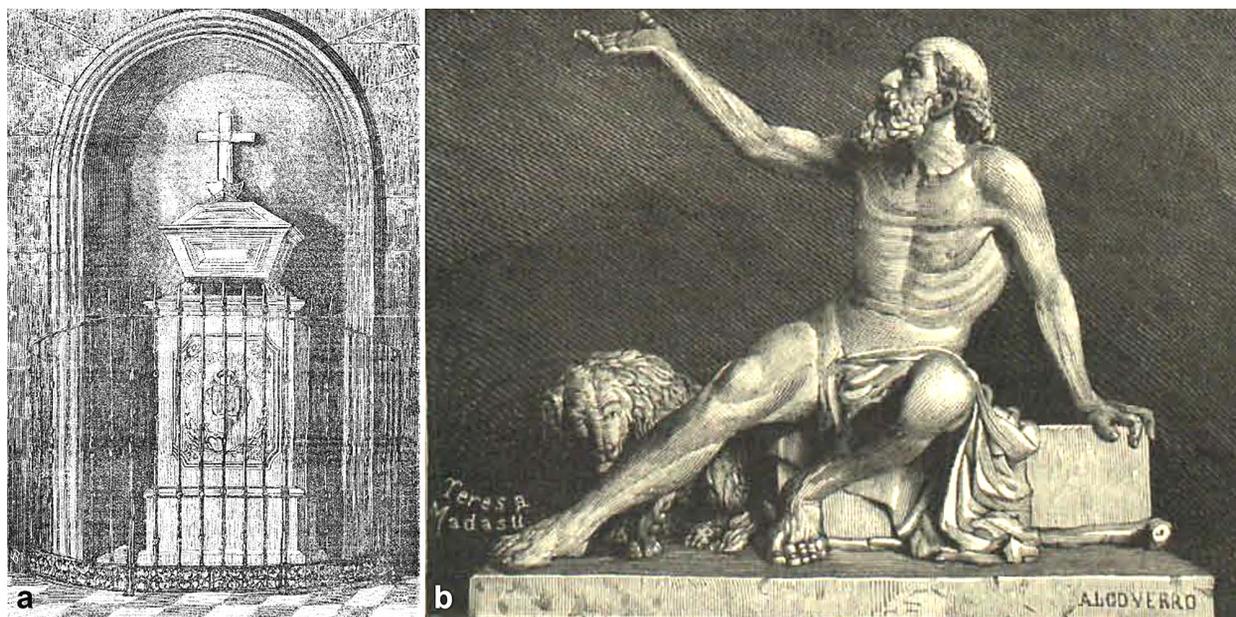


Fig. 5. Ilustraciones realizadas por Teresa Madasú para *El Globo*, en 1881 (a) y *La Ilustración Católica*, en 1878 (b). La primera representa la urna con los restos de Calderón de la Barca, conservada entonces en la iglesia de San Pedro de los Presbíteros de Madrid; y la segunda la escultura *El mendigo Lázaro a la puerta del rico avariento*, con la que el escultor José Alcoverro participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871.

También en 1881 realizó un grabado para otra publicación periódica, *El Globo*. Se trata de la urna que contenía los restos de Calderón de la Barca en la iglesia de San Pedro de los Presbíteros Naturales (fig. 5a). Se cumplía entonces el segundo centenario de la muerte del dramaturgo. La noticia trataba a “Madasú de Avellaneda” como una “distinguida artista”, discípula del reputado pintor José Vallejo, ganadora de premios y autora de numerosas ilustraciones de piezas arqueológicas y fósiles para la Comisión del Mapa Geológico, una mujer capaz de levantar una copia al natural en una cripta donde era impracticable el uso de la cámara fotográfica<sup>23</sup>. Precisamente en estos días (Navidades de 2020) se busca en Madrid dicha urna, que sufrió varios traslados, se escondió en la Guerra Civil y actualmente se halla en paradero desconocido.

La historia de nuestra pintora y grabadora también se esfuma entre rastros intermitentes. Se encuentra como enterrada entre la agitación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y el brillo efímero de ese Madrid que quería sumarse al himno del progreso de las artes, la industria y la instrucción de la mujer, pero también a la conmemoración de los grandes hombres del panteón hispano y la consagración de los monumentos y los restos arqueológicos de la patria. Se estaban constituyendo las señas de identidad de la cultura nacional, un fenómeno ubicuo que se manifestó en concursos, certámenes, exposiciones, aniversarios, repertorios iconográficos y campañas fotográficas, orientados todos a fabricar referentes e imágenes, es decir, memoria colectiva<sup>24</sup>. También era la España de los dos grandes proyectos cartográficos, imprescindibles para construir un estado nacional, para elaborar imágenes y organizar el territorio: el mapa geodésico y el mapa geológico, este último acometido por los ingenieros de minas desde 1849 y que vivió su impulso definitivo bajo la dirección de Manuel Fernández de Castro a partir de 1873<sup>25</sup>.

Como vimos, Teresa Madasú había contactado con el mundo de los ingenieros de minas en Linares por medio de Fernández de Sedeño, y fue seguramente también en este entorno en el que conoció a su maestro y valedor José Vallejo, el profesor de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios, también profesor de dibujo de paisaje y topográfico en la Escuela de Minas entre 1859 y 1868. Dado que las mujeres no podían aprender a dibujar la figura humana y por tanto debían orientarse hacia el paisaje, las naturalezas muertas, dibujar muebles, copiar estatuas, objetos, medallas o piezas arqueológicas, Teresa Madasú encontró en el dibujo de fósiles un género artístico y científico que encajaba con sus aptitudes y los requerimientos del momento. Si la pintura de historia les estaba vedada, la historia natural se ofrecía a las mujeres como un refugio en el que la observación, las facultades miméticas, el gusto por el detalle y –por qué no decirlo– la aparente intrascendencia, la marginalidad de un género inocuo, aparentemente desprovisto de peligro social, jugaban a su favor. En realidad, de manera larvada, la paleontología iba a ser mucho más revolucionaria que todos los pronunciamientos del siglo XIX. Los silenciosos restos fósiles acabaron removiendo los fundamentos de las ciencias naturales, la historia de la Tierra y por descontado el relato del Génesis sobre los orígenes de la humanidad y la vida en este planeta.

## La dibujante y grabadora de fósiles

¿Hay trabajos o saberes científicos más femeninos que otros? Sin duda, los hay que tradicionalmente han sido más frecuentados por las mujeres en razón de la educación y las cualidades o los roles que la tradición asignaba a la mujer, disciplinas o actividades concretas en las que fue habitual el empleo de mujeres como fuerza de trabajo oscura o silenciosa, tareas relacionadas a menudo con el cuidado o con la acumulación de datos, la reunión de información y el registro visual o escrito de los fenómenos<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *El Globo*, 27 de mayo de 1881: 1.

<sup>24</sup> Ignacio Peiró, *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española* (Madrid: Akal, 2017).

<sup>25</sup> Sobre los trabajos geológicos, ver Isabel Rábano, *Los Cimientos de la Geología: la Comisión del Mapa Geológico de España (1849-1910)* (Madrid: Instituto Geológico y Minero de España, 2015). Una mirada complementaria de los dos mapas, en Juan Pimentel, *Fantasmas de la ciencia española* (Madrid: Marcial Pons, 2020), 183-234.

<sup>26</sup> Cualquier aproximación a esta cuestión, así como a la participación de la mujer en la vida científica en la Edad Moderna, de-

La paleontología ha sido uno de esos campos en los que la mujer ha desempeñado trabajos considerados subalternos –y verdaderamente fundamentales– desde los días de Mary Anning (1799-1847), la audaz recolectora, coleccionista y vendedora de fósiles que proporcionó materiales a la Royal Society, al Museo de Historia Natural de Londres y a los fundadores de la disciplina, hasta el punto de que Henry De la Beche se inspiró en los restos de los ictiosaurios y plesiosaurios recolectados por Anning en las inmediaciones de Dorset para la célebre ilustración *Duria Antiquior*, considerada la primera representación pictórica de la fauna prehistórica<sup>27</sup> (fig. 6).

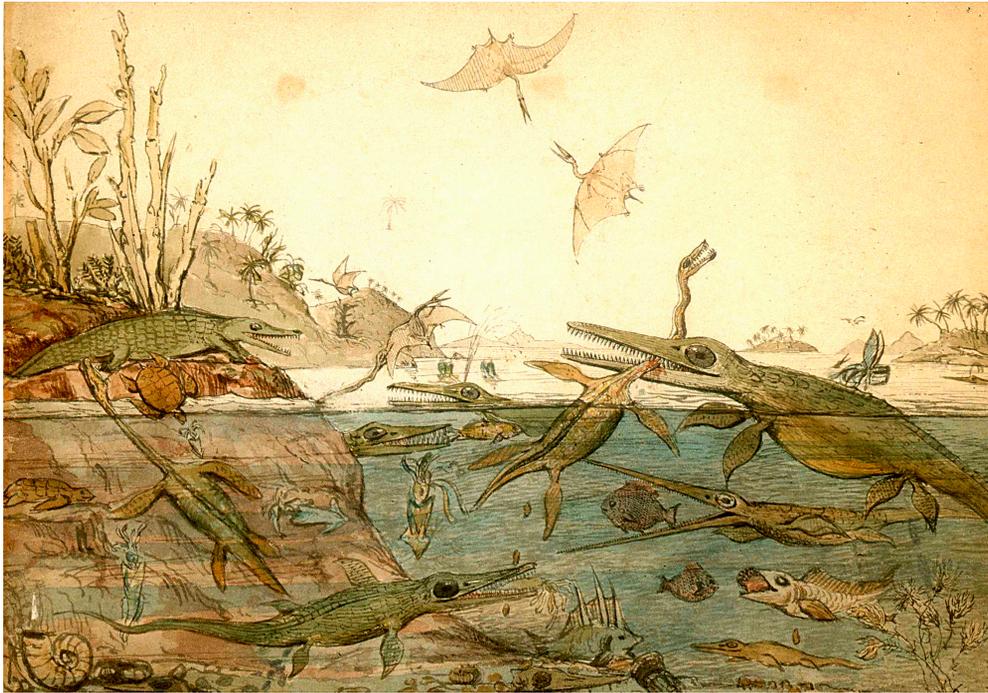


Fig. 6. *Duria Antiquior* (“Un Dorset antiguo”), la célebre acuarela pintada por el geólogo Henry De la Beche en 1830. Constituye la primera reconstrucción iconográfica de un ambiente primitivo basada en los fósiles de una región. A partir de los ejemplares recogidos por Mary Anning en Lyme Regis, al sur de Inglaterra, que William Buckland utilizó para el estudio geológico de la zona, el autor representó un paisaje jurásico de la región de Dorset. Museo Nacional de Cardiff.

Es conocido el trabajo realizado por algunas mujeres casadas con ciertos naturalistas y geólogos, siendo muy notables los casos de Charlotte Murchison (1788-1869) y Mary Buckland (1797-1857). La primera, de soltera Charlotte Hugonin, amiga de Mary Anning, fue la esposa del que llegó a ser director del Servicio Geológico Británico, Roderick Impey Murchison y lo acompañó en numerosas campañas de exploración (así como al propio Charles Lyell). En realidad, estuvo detrás de muchas de sus publicaciones y de hecho

---

bería comenzar con el clásico de Londa Schiebinger, *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991).

<sup>27</sup> Sobre mujeres en paleontología: Patrick N. Wyse Jackson y Mary E. Spencer Jones, “The quiet workforce: the various roles of women in geological and natural history museums during the early to mid-1900s”, en *The role of women in the History of Geology*, eds. Cynthia V. Burek y Bettie Higgs (Londres: Geological Society, Special Publications n.º 281, 2007), 97-113, <https://doi.org/10.1144/SP281.6>. Elsa Panciroli, Patrick N. Wyse Jackson y Peter Crowther, “Scientists, collectors and illustrators: the roles of women in the Palaeontographical Society”, en *Celebrating 100 years of female fellowship of the Geological Society: discovering forgotten histories*, eds. Cynthia V. Burek y Bettie Higgs (Londres: Geological Society, London, Special Publications n.º 506, 2021), 97-116, <https://doi.org/10.1144/SP506-2020-98>.

fue ella quien lo reclutó para la ciencia, haciéndole ver que las conchas y los fósiles eran más interesantes que las batallas. El reverendo Buckland también fue otro precursor subido en brazos de otra gigante (por parafrasear el lema de la Revolución Científica), Mary Morland. Se conocieron cuando ambos paseaban por las costas de Dorset con un libro de Cuvier bajo el brazo. Morland fue una gran experta e ilustradora de fósiles, y se sabe por las memorias de uno de sus hijos que pulió e incluso redactó algunos de los trabajos que firmó su muy honorable y reverendo marido. El propio Cuvier tuvo en su hijastra Sophie Duvaucel (1789-1867) a una extraordinaria colaboradora e ilustradora de su *Histoire Naturelle des Poissons* (1828-1849), alguien que trabajaba en “el otro lado del muro” del Jardin des Plantes, donde Cuvier tenía su propio domicilio<sup>28</sup>. No fue la única mujer que le ayudó: Sarah Wallis (1791-1856), la mujer y viuda de Thomas Bowdich, zoóloga, ilustradora, botánica y viajera, fue otra de sus importantes corresponsales<sup>29</sup>.

Al otro lado del Atlántico encontramos biografías paralelas. Orra White Hitchcock (1796-1863), la mujer de Edward Hitchcock, miembro del Servicio Geológico de Massachussets, fue la autora de cientos de dibujos geológicos que ilustraron las publicaciones de su marido. Sara Hall (Aikin, de soltera, †1895), esposa de James Hall, tenido por uno de los padres de la paleontología norteamericana, realizó también muchas de sus ilustraciones. En fin, de la misma generación que Madasú fue una de las pioneras de la geología en los Estados Unidos, Mary Emilie Holmes (1850-1906), la primera mujer que obtuvo un doctorado en ciencias geológicas. Algo más jóvenes fueron la otra pionera norteamericana, Florence Bascom (1862-1945) y la escocesa May Ogilvie Gordon (1864-1939), la primera mujer que obtuvo un doctorado en las universidades de Londres y Múnich. De la generación posterior a nuestra dibujante fueron ya las británicas Ethel Wood (1871-1946) y Gertrude Elles (1872-1960), las mejores conocedoras de los graptolitos, ilustradoras y las primeras en ser admitidas en la Sociedad Geológica de Londres<sup>30</sup>. También está la geóloga y paleontóloga alemana Emma Richter (1888-1956), mujer de Rudolf Richter, con quien realizó investigaciones pioneras sobre trilobites cámbricos a pérmicos. La lista sería interminable<sup>31</sup>.

En España Teresa Madasú fue la primera mujer que participó en los proyectos de la geología y la paleontología peninsulares que arrancaron en el Sexenio Democrático. Como dijimos, su primer contacto con el dibujo de fósiles se produjo en Linares a partir de 1865, cuando conoció a los ingenieros de minas Luis Fernández Sedeño, director del establecimiento minero, y Luis Mariano Vidal, quien se encontraba realizando sus prácticas tras finalizar sus estudios. Su primer encargo fue las mencionadas siete láminas que se publicaron en el trabajo de Vidal sobre los materiales “garumnenses” de Cataluña en el primer *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España* (1874). Se conservan algunos dibujos preliminares de estas láminas, tesoros documentales que reflejan el talento de la joven artista. Detengamos la vista, por ejemplo, en estos *Hippurites castroi*, dibujados en la imagen de la izquierda y litografiados en la estampa de la derecha (fig. 7). Del grupo biológico de los rudistas, se trata de unos moluscos bivalvos extintos, muy abundantes en el Cretácico, constructores de los arrecifes que un día poblaron el Mar de Tetis, un océano que separaba los supercontinentes de Laurasia y Gondwana. Eran animales cuyas conchas tenían dos capas gruesas, una

<sup>28</sup> Mary Orr, “Keeping in the family: the extraordinary case of Cuvier’s daughters”, en *The role of women in the History of Geology*, eds. Cynthia V. Burek y Bettie Higgs (Londres: Geological Society, London, Special Publications n° 281, 2007), 277-86, <https://doi.org/10.1144/SP281.17>.

<sup>29</sup> Mary Orr, “Women peers in the scientific realm: Sarah Bowdich (Lee)’s expert collaborations with Georges Cuvier”, *Notes and Records* 69 (2015): 37-51, <https://doi.org/10.1098/rsnr.2014.0059>.

<sup>30</sup> Gertrude Elles y Ethel Wood, *Monograph of British Graptolites. Parts 1-11* (Londres: Palaeontographical Society, 1901-1918); Jane Tubb y Cynthia V. Burek, “Gertrude Elles: the pioneering graptolite geologist in a woolly hat. Her career, achievements and personal reflections from her family and colleagues”, en *Celebrating 100 years of female fellowship of the Geological Society: discovering forgotten histories*, eds. Cynthia V. Burek y Bettie Higgs (Londres: Geological Society, Special Publications, n.º 506, 2021), 157-70, <https://doi.org/10.1144/SP506-2019-203>.

<sup>31</sup> Una buena síntesis en castellano: María Dolores Fernández, Aaritz Uskola y Teresa Nuño, “Mujeres en la historia de la geología (I) y (II)”, *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra* 14, n.º 2 (2006): 118-30 y 14, n.º 3 (2006): 222-30. Más allá de la geología, María Jesús Santesmases, Montserrat Cabré i Pairet y Teresa Ortiz Gómez, “Feminismos biográficos: aportaciones desde la historia de la ciencia”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 24, n.º 2 (2017): 379-404, <https://doi.org/10.30827/arenal.v24i2.6303>.

exterior de calcita y otra interior aragonítica. Se requiere mucha técnica y capacidad de observación para trazar esas líneas, las porosidades de sus superficies, las estructuras radiales de su interior.

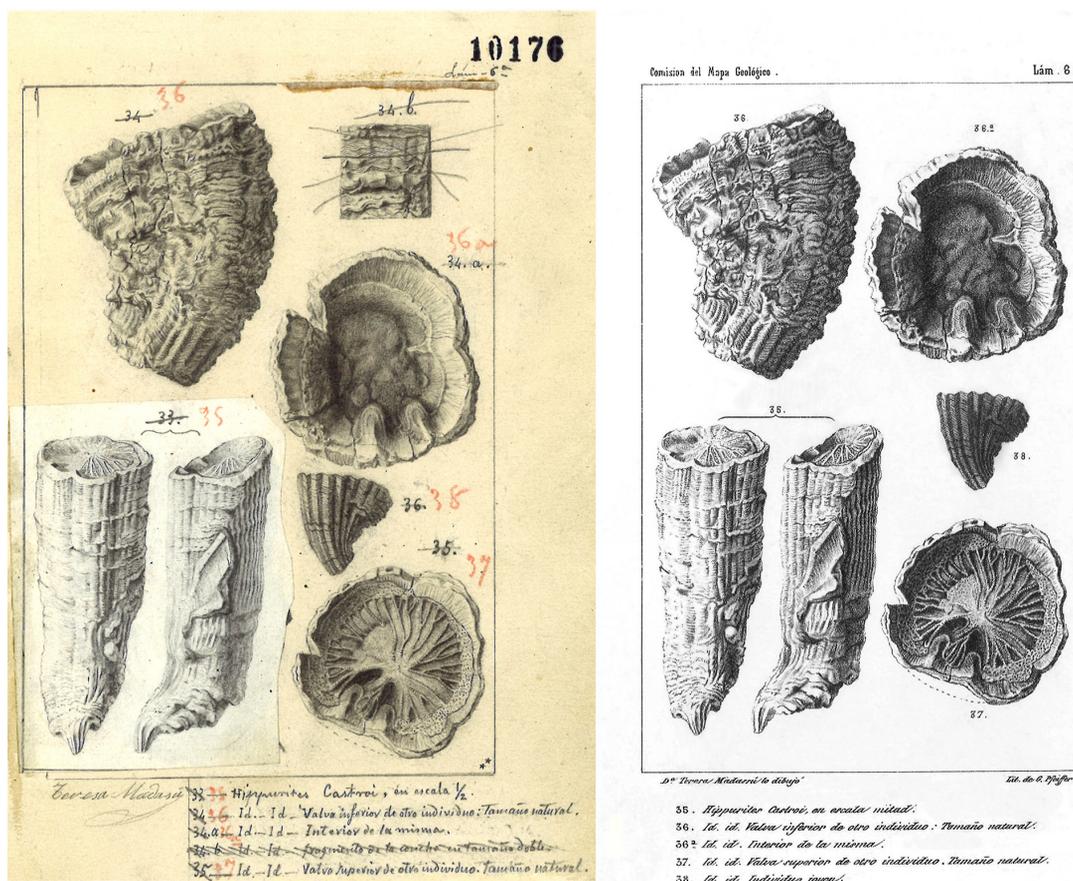


Fig. 7. Izquierda, dibujos originales de Teresa Madasú para la obra de Luis Mariano Vidal “Datos para el conocimiento del terreno garumnense de Cataluña”, publicada en el *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España* (tomo 1, 1874), que compusieron la lámina 8, litografiada por Gustavo Pfeiffer (derecha). Biblioteca del Instituto Geológico y Minero de España [nº cat. 49472].

Con mucha probabilidad debió ser Vidal quien le presentó a su colega y cercano amigo Lucas Mallada, la figura dominante en la paleontología española del momento y que no tardó mucho en reclutarla para los dos proyectos que encabezaba en esos años: la propia Comisión del Mapa Geológico, la antigua empresa isabelina refundada en 1873, y la *Sinopsis de las especies fósiles que se han encontrado en España* (1875-1892), el *tour de force* interminable, publicado en entregas en el Boletín de la Comisión<sup>32</sup>.

Madasú realizó bastantes trabajos vinculados a la Comisión del Mapa. Así, algunos dibujos suyos ilustraron artículos paleontológicos y geológicos de Vidal, Yarza o Gonzalo y Tarín. Igualmente, realizó cinco

<sup>32</sup> Rábano, *Los Cimientos de la Geología*; Isabel Rábano y Juan Carlos Gutiérrez-Marco, “La *Sinopsis* paleontológica de Lucas Mallada: fechas de publicación y otros aspectos editoriales”, *Temas Geológico-Mineros ITGE* 26 (1999): 103-10. Mallada transmitió su entusiasmo a su amigo Vidal por los magníficos dibujos de Madasú: “Seguramente encontrarás tus fósiles mejor representados o por lo menos tan bien como los de la Paleontología francesa. Mi paisana es una gran artista a quien tú ya conociste en Linares”. Carta de Lucas Mallada a Luis Mariano Vidal, 06/01/1874. Archivo del Museo Geológico del Seminario de Barcelona.

litografías para otro de Almera y Bofill sobre los moluscos fósiles de los terrenos “terciarios” de Cataluña. Son en total 27 ilustraciones publicadas entre 1874 y 1888: bivalvos, gasterópodos, goniatítidos, coprolitos y equinodermos dibujados con gran detalle y calidad de ejecución<sup>33</sup>.

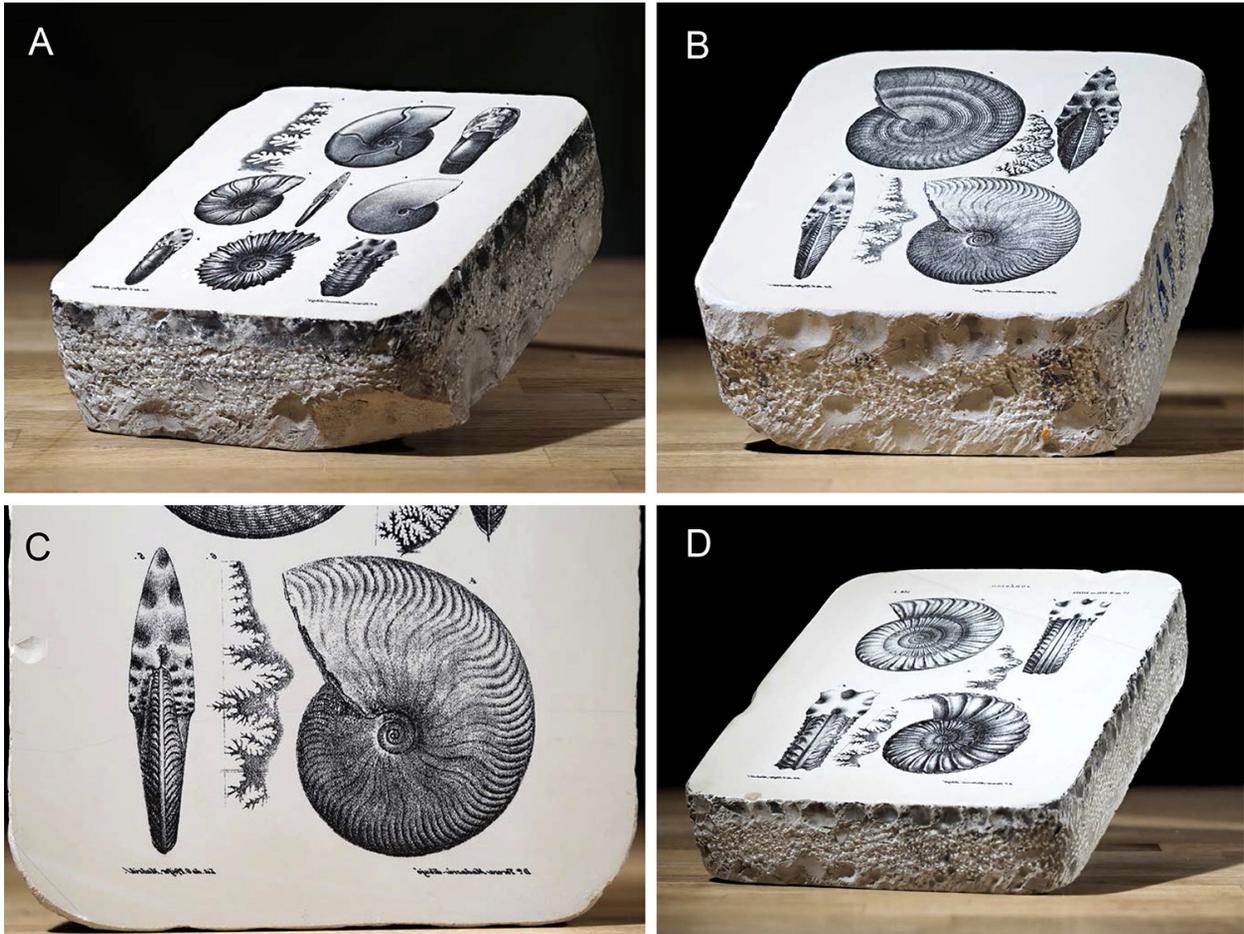


Fig. 8. Piedras litográficas originales de tres de las láminas con dibujos paleontológicos realizados por Teresa Madasú para la *Sinopsis de las especies fósiles que se han encontrado en España*, de Lucas Mallada. A, Lámina 7 (ammonites cretácicos, *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España* 9, 1882); B y D, Láminas 17 y 5, respectivamente (ammonites jurásicos, *Boletín...* 5, 1878), C, detalle de la placa en B. Litografías de Gustavo Pfeiffer. Fotos cortesía de Michael Plichta (*Cephalopoda Lithographica*, <https://www.facebook.com/Cephalopoda-Lithographica-1810728632570864>).

<sup>33</sup> La relación pormenorizada es: Luis Mariano Vidal, “Datos para el conocimiento del terreno garumnense de Cataluña”, *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España* 1 (1874) (7 láms.); Ramón de Ingunza, “Algunas indicaciones sobre la extraña naturaleza de los coprolitos de Terret”, *Boletín...*, 1 (1874) (1 lám.); Luis Mariano Vidal, “Nota acerca del sistema Cretáceo de los Pirineos de Cataluña”, *Boletín...*, 4 (1877) (2 láms.); Daniel de Cortázar, “Descripción de un nuevo equinodermo de la isla de Cuba (Encope Ciae)”, *Boletín...*, 7 (1880) (2 láms.); Charles Barrois, “El mármol amigdaloides de los Pirineos...”, *Boletín...*, 8 (1881) (2 láms.); Jaime Almera y Arturo Bofill, “Moluscos fósiles de los terrenos terciarios superiores de Cataluña”, *Boletín...*, 11 (1884) (5 láms.); en este caso Madasú preparó las litografías, el dibujante fue Vicente Genovart Alsina); Pedro Palacios y Rafael Sánchez, “La formación wealdense en las provincias de Soria y Logroño”, *Boletín...*, 12 (1885) (1 lám.); Luis Mariano Vidal, “Reseña geológica y minera de la provincia de Gerona”, *Boletín...*, 13 (1886) (1 lám.); Henry Hermitte, “Estudios geológicos de las islas Mallorca y Menorca”, *Boletín...*, 15 (1888) (2 láms.); Adán de Yarza, “Descripción física y geológica de la provincia de Guipúzcoa”, *Memorias de la Comisión del Mapa Geológico de España*, 12 (1884) (1 lám.); Joaquín Gonzalo y Tarín, “Descripción física, geológica y minera de la provincia de Huelva”, *Memorias...*, 14, nº 1 (1887) (3 láms.).

Pero sus mayores contribuciones tuvieron lugar en la *Sinopsis* (fig. 8), esa obra “titánica”, como la calificó Alastrué<sup>34</sup>, un tratado que se quería exhaustivo y acompañado por un atlas paleontográfico completo, uno de esos trabajos desproporcionados en los que algunos gigantes de las ciencias se embarcan sin poder jamás ni abandonarlos ni concluirlos. Han sido comentados ya los desvelos que le causaron a Mallada las vicisitudes de la penosa publicación de la *Sinopsis*, prolongada durante 18 años y repartida en 17 entregas<sup>35</sup>. Parte de los problemas vinieron precisamente por las ilustraciones. Dificiles de realizar, lentas y costosas de producir, fueron apareciendo de manera aleatoria, no siempre correspondiendo con las descripciones de los taxones. Pues bien, Madasú fue la principal autora de estas ilustraciones. De las 250 láminas que incluye la *Sinopsis*, 206 se hicieron sobre dibujos suyos (tabla 1), esto es, un 83%, muy por encima de las realizadas por Fernando de los Villares Amor y José Cebrián, dos nombres destacados en el mundo de las minas y las ilustraciones naturalistas, con 21 y 22 láminas respectivamente<sup>36</sup>. Especialmente numerosas son las imágenes de Madasú en los volúmenes del Carbonífero, el Jurásico, el Cretácico y el Paleógeno, realizadas al natural a partir de especímenes de las colecciones madrileñas. Pero muchas otras fueron copiadas directamente de las ilustraciones contenidas en obras de algunos autores consagrados. Este fue, por ejemplo, el caso de los dibujos de invertebrados ordovícicos y devónicos, tomados (y en parte modificados) del trabajo de Verneuil y Barrande sobre Almadén y la Cordillera Cantábrica, respectivamente; o los muchos cefalópodos jurásicos y cretácicos reproducidos de la monumental obra sobre la paleontología francesa de Alcide d’Orbigny<sup>37</sup>.

Fijémonos en algunas de estas ilustraciones: los primitivos trilobites y braquiópodos, los elegantes ammonites o los sofisticados equinodermos (figs. 9 y 10). Los magníficos dibujos de Madasú recogen las infinitas líneas, las gradaciones del sombreado para lograr la curvatura y el volumen de esos cuerpos petrificados, auténticas *figuras* primordiales del territorio peninsular<sup>38</sup>. Durante los veinte años que van de 1872 a 1892, por tanto,

|         | K | O | D | C | T | J  | Cr | P |
|---------|---|---|---|---|---|----|----|---|
| 2/1875  | 1 | 5 |   | 8 |   |    |    |   |
| 3/1876  |   |   | 1 | 9 |   |    |    |   |
| 4/1877  |   |   | 3 | 6 |   |    |    |   |
| 5/1878  |   |   |   |   |   | 10 |    |   |
| 6/1879  |   |   |   |   |   | 2  |    | 7 |
| 7/1880  |   |   |   |   | 3 | 13 |    |   |
| 8/1881  |   |   |   |   |   | 14 |    |   |
| 9/1882  |   |   |   |   |   | 3  | 10 | 2 |
| 10/1883 |   |   |   |   |   | 2  |    | 6 |
| 11/1884 |   |   |   |   |   | 3  | 7  | 4 |
| 12/1885 |   |   |   |   |   | 1  | 7  | 2 |
| 13/1886 |   |   |   |   |   |    | 16 |   |
| 14/1887 |   |   |   |   |   |    | 20 |   |
| 15/1888 |   |   |   |   |   |    | 16 |   |
| 16/1890 |   |   |   |   |   |    | 12 |   |
| 17/1891 |   |   |   |   |   |    | 5  |   |
| 18/1892 |   |   |   |   |   |    | 8  |   |

Tabla 1. Número de láminas dibujadas y/o litografiadas por Teresa Madasú para la *Sinopsis de las especies fósiles que se han encontrado en España*, de Lucas Mallada, distribuidas por nº/año de publicación en el *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España* y por periodo geológico: K, Cámbrico; O, Ordovícico; D, Devónico; C, Carbonífero; T, Triásico; J, Jurásico; Cr, Cretácico; P, Paleógeno. Fuente: Elaboración propia.

<sup>34</sup> Eduardo Alastrué, *La vida fecunda de Don Lucas Mallada* (Madrid: Asociación Nacional de Ingenieros de Minas, 1983), 39.

<sup>35</sup> Rábano y Gutiérrez-Marco, “La *Sinopsis* paleontológica”, 107.

<sup>36</sup> Fernando de los Villares Amor (1843-1924) fue un ingeniero de minas y extraordinario dibujante, de la misma promoción que Lucas Mallada. Ver Juan Miguel Teijeiro de la Rosa, “Un ilustrador madrileño del siglo XIX: Fernando de los Villares Amor”, *Torre de los Lujanes* 71 (2017): 225-38. A su vez, José Cebrián (1839-1904) fue uno de los mejores ilustradores científicos de la época, también ligado al Museo Arqueológico y el dibujo de piezas, ruinas y esculturas, reclutado por Jiménez de la Espada para la Comisión del Pacífico. Ver Leoncio López-Ocón y Carmen María Pérez Montes, eds., *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898). Tras la senda de un explorador* (Madrid: CSIC, 2000), 150.

<sup>37</sup> Édouard de Verneuil y Joachim Barrande, “Description des fossiles trouvés dans les terrains silurien et dévonien d’Almadén, d’une partie de la Sierra Morena et des Montagnes de Tolède”, *Bulletin de la Société Géologique de France* [2] 12 (1855): 964-1025. Alcide d’Orbigny, *Paléontologie française* (Paris: Masson, 1842-1860).

<sup>38</sup> Para la visión de los fósiles como *figuras* en la acepción que Auerbach, el teórico de la literatura, le daba al término como acontecimiento admonitorio o profecía, ver Pimentel, *Fantasmas de la ciencia española*, 185.

Madasú compaginó las clases en la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, los encargos del Museo Arqueológico, algunos dibujos para la prensa, participaciones en exposiciones de Bellas Artes y, sobre todo, su trabajo para la *Sinopsis* y otros artículos de geología y paleontología que aparecieron en las publicaciones de la Comisión del Mapa Geológico.

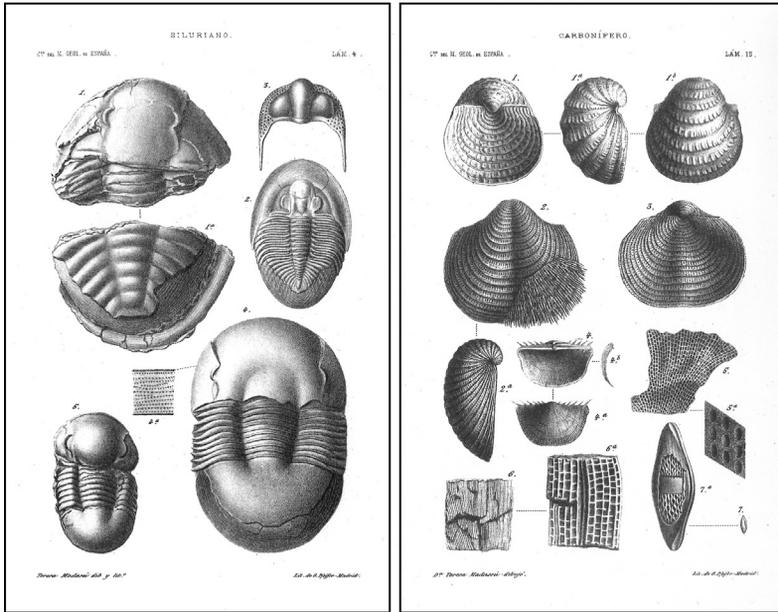


Fig. 9. Láminas 4 (izquierda: trilobites ordovícicos) y 16 (derecha: braquiópodos carboníferos) de la *Sinopsis de las especies fósiles que se han encontrado en España*, de Lucas Mallada. Fueron dibujadas por Teresa Madasú y litografiadas en el establecimiento de Gustavo Pfeiffer, la primera por ella misma. Ambas láminas se publicaron en el *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España*, tomos 2 (1875) y 3 (1876), respectivamente.

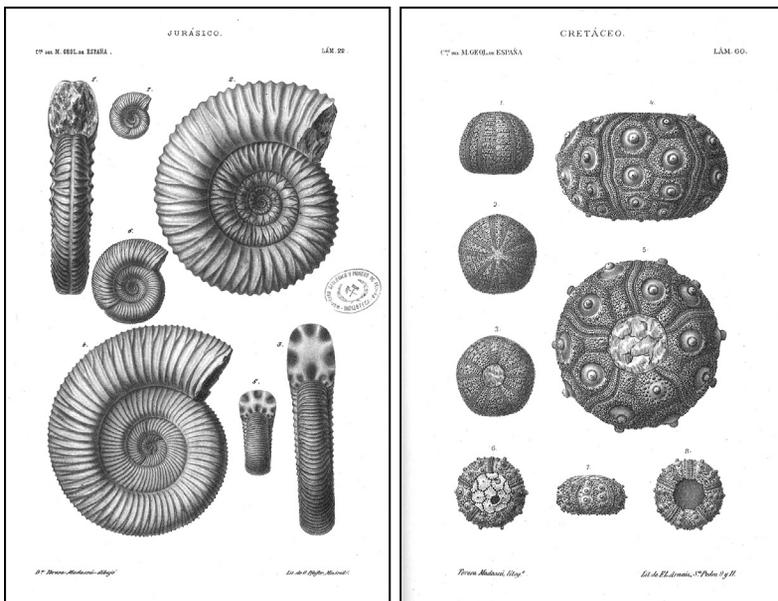


Fig. 10. Láminas 22 (izquierda: ammonites jurásicos) y 60 (derecha: equinodermos cretácicos) de la *Sinopsis de las especies fósiles que se han encontrado en España*, de Lucas Mallada. Fueron dibujadas por Teresa Madasú y litografiadas en el establecimiento de Gustavo Pfeiffer la primera, y en el de F.L. Arnaiz la segunda (había fallecido Pfeiffer), de nuevo por la propia Madasú. Ambas láminas se publicaron en el *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España*, tomos 4 (1877) y 16 (1889), respectivamente.

Desde finales de la década de 1880, sin embargo, le oímos quejarse a Mallada sobre su falta de compromiso con el proyecto. En una de sus cartas a Vidal, fechada en 1890, le dice: “La Madasú hace un mes que no hace nada. Tiene pendiente una lámina de fósiles de Andalucía, pero va tardando demasia-

do en despacharla”<sup>39</sup>. Ese mismo año la ilustradora reconocía conflictos económicos con la Comisión, que debió retrasarse en los pagos por sus trabajos<sup>40</sup>. Dos años más tarde Mallada se vuelve a quejar de ella en términos muy despectivos:

Por tres causas no los he despachado [unos fósiles que le había enviado Vidal para estudiar]: 1ª Mis ocupaciones extra-geológicas y mi cansancio. 2ª El desbarajuste, el embrollo, el caos, de las asquerosas colecciones de la Comisión. 3ª ¡La Madasú! ¡La imbécil y mal educada Teresa Madasú! ¡La ingrata Madasú! Hará cosa de un año que dicha mujer sin sustancia ni formalidad desapareció sin decir nada<sup>41</sup>.

## Conclusiones

Con este lenguaje, que refleja el hartazgo comprensible de los trabajos interminables, pero quizás también algo del despotismo característico de las relaciones laborales severamente jerarquizadas, se expresaba el autor de *Los males de la patria y la futura revolución española*, cuya primera versión aparecía precisamente en 1890. La frase es elocuente: “desapareció sin decir nada”. Se extinguió o se esfumó en silencio, podría haber dicho, como los habitantes primordiales de la Península, como tantas mujeres. La que había sido la principal ilustradora de la monumental *Sinopsis* debió perder el interés por seguir dibujando fósiles. Quizás la docencia en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer le gustaba o le interesaba más, por el motivo que fuese. Tal vez estaba tan cansada de la *Sinopsis* como el propio Mallada. Lo cierto es que sus dibujos ilustran el mayor esfuerzo para representar los fósiles ibéricos, esos otros monumentos de la patria, las ruinas de la naturaleza que, al igual que los puentes y los palacios, las iglesias y los castillos, comenzaban a ser vistos como parte de un patrimonio natural peninsular. Eran los restos de los habitantes más antiguos del territorio nacional, merecedores por tanto de ser recordados, representados, monumentalizados.

Dibujante y grabadora de fósiles, artista de un género situado no lejos de otros géneros “menores”, así el bodegón, la miniatura, la copia o el paisaje, la trayectoria de Teresa Madasú registra huellas calladas y permanentes, como las de los fósiles, precisamente, indicios de lentas revoluciones cuyos sedimentos se aprecian en la España del Sexenio y la Restauración. Primera mujer matriculada en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (en el curso 1873-1874), dibujante de antigüedades para el Museo Arqueológico, profesora en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer y principal ilustradora del primer repertorio paleontológico de la península ibérica, la *Sinopsis de las especies fósiles que se han encontrado en España* (1875-1892), la obra ligada a la Comisión del Mapa Geológico, su nombre debe figurar en el panteón oculto de las ilustradoras científicas, triplemente postergadas, podría decirse, puesto que sería difícil comprobar qué ha resultado más invisible en nuestra tradición cultural, si el trabajo de las mujeres, la propia actividad científica o la importancia de las ilustraciones en las publicaciones científicas.

<sup>39</sup> Carta de Lucas Mallada a Luis Mariano Vidal, 28/02/1890. Archivo del Museo Geológico del Seminario de Barcelona.

<sup>40</sup> Carta de Lucas Mallada a Luis Mariano Vidal, 11/06/1890. Archivo del Museo Geológico del Seminario de Barcelona.

<sup>41</sup> Carta de Lucas Mallada a Luis Mariano Vidal, 02/05/1892. Archivo del Museo Geológico del Seminario de Barcelona.

**ISABEL RÁBANO** es Científica Titular en el Instituto Geológico y Minero de España (IGME, CSIC). Entre 1993 y 2017 dirigió su Museo Geominero y entre 2017 y 2019 fue directora del Departamento de Infraestructura Geocientífica del IGME. Sus líneas de trabajo están relacionadas con la paleontología, la historia de la geología y con los estudios de género en la geología española. Desde su responsabilidad como gestora de importantes colecciones geológicas históricas, una de sus líneas de investigación se encuentra orientada a la historia de su institución. En ese sentido, es autora del libro *Los Cimientos de la Geología. La Comisión del Mapa Geológico de España (1849-1910)* (2015). Ha sido comisaria, entre otras, de las exposiciones *Guillermo Schulz, un inquieto innovador en la España del XIX* (2005-2006), *Hispaniae Geologica Chartographia: la representación geológica de España a través de la Historia* (2015-2016) y *La Real Sociedad Española de Historia Natural: 150 años haciendo historia* (2021). Coordina el Grupo de Historia de la Geología de la Sociedad Geológica de España y, desde 2006, es miembro de la Comisión Internacional de Historia de la Geología de la Unión Internacional de Ciencias Geológicas.

Email: [i.rabano@igme.es](mailto:i.rabano@igme.es)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0540-2733>

**JUAN PIMENTEL** es Investigador Científico en el Departamento de Historia de la Ciencia (CCHS, CSIC). Ha sido *visiting scholar* en la Universidad de Cambridge y profesor invitado en el Centro Alexandre Koyré (EHES, París). Sus temas de investigación son la historia cultural de la ciencia, las dimensiones visuales, literarias y políticas de las prácticas científicas, la circulación del conocimiento y la geografía de los saberes. Entre sus libros figuran *La física de la Monarquía. Alejandro Malaspina 1754-1810* (Doce Calles, 1998), *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración* (Marcial Pons, 2003), *El Rinoceronte y el Megaterio* (Abada, 2010, traducido y publicado en inglés por Harvard University Press, 2017) y *Fantasmas de la ciencia española* (Marcial Pons, 2020). Ha sido comisario de las exposiciones *Cartografías de lo desconocido* (BNE, 2017, con Sandra Sáenz-López) y *Una vuelta al mundo en la BNE* (BNE, 2020). Junto a Paco Pimentel, cineasta y hermano suyo, han realizado una serie documental de cinco episodios titulada *Tesoros y fantasmas de la ciencia española* (2021), disponible en la plataforma Filmin. Actualmente codirige un proyecto de investigación con José Pardo Tomás, *Saberes de las dos indias. La materia médica en el mundo colonial ibérico*, ss. XVI-XVII (MICINN, PID2019-106449GB-I00).

Email: [juan.pimentel@cchs.csic.es](mailto:juan.pimentel@cchs.csic.es)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3340-4637>



# Poética de la firmeza en la obra verbal de Isidoro Valcárcel Medina

## A poetics of firmness in Isidoro Valcárcel Medina's verbal work

Diego Zorita Arroyo  
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2021  
Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2022

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 34, 2022, pp. 135-148  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2022.34.07>

### RESUMEN

Los Encuentros de Pamplona de 1972 supusieron tanto la consumación efímera de algunos de los ideales utópicos que animaban las propuestas artísticas experimentales de los 60 como el eclipse de aquella aventura colectiva. Para Isidoro Valcárcel Medina, sin embargo, no tuvieron un carácter crepuscular sino iniciático en tanto que, tras su experiencia en la ciudad navarra, comenzará una trayectoria basada en una concepción del arte como actividad cotidiana. Este artículo ofrece una explicación del carácter aparentemente intempestivo que la obra de Valcárcel Medina tiene con respecto al fin de fiesta del arte experimental. Dicha explicación se construye a partir del análisis comparativo de algunas obras verbales de Valcárcel Medina con piezas de la poesía concreta española: *La chuleta* será interpretada a la luz de los contrastes gráficos, discursivos y pragmáticos que presenta con los manifiestos concretos, las *Conversaciones telefónicas* se entenderán en su distancia con la fantasía concreta de una lengua supranacional y los *Hombres-anuncio* se estudiarán en sus diferencias con los poemas públicos de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

### PALABRAS CLAVE

Isidoro Valcárcel Medina. Poesía concreta española. Arte-vida. Vanguardia. Encuentros de Pamplona de 1972.

### ABSTRACT

The Pamplona Encounters of 1972 meant both the ephemeral culmination of the utopian ideals of experimental art practices and its eclipse as a collective adventure. For Isidoro Valcárcel Medina, however, they were not a dead end, but the beginning of an artistic career based on a conception of art as an everyday activity. This article aims to explain the supposedly paradoxical character of Valcárcel Medina's work in relation to the "end of the party" for experimental arts, analyzing the transition from a utopian art to an ethically compromised one. This is explained through the comparative analysis of some of Valcárcel Medina's verbal works with some works of Spanish concrete poetry. *La chuleta* (1991) is interpreted in relation to concrete manifestos, contrasting its graphic, discursive, and pragmatic differences, *Conversaciones telefónicas* (1973) is read against the specific phantasy of a supranational language, and, finally, *Hombres-anuncio* (1976) is studied in relation to the public poems produced by the Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

### KEY WORDS

Isidoro Valcárcel Medina. Spanish concrete poetry. Art-life. Avant-garde. Pamplona Encounters of 1972.

## Introducción

La obra conceptual de Isidoro Valcárcel Medina se fragua en su experiencia en los Encuentros de Pamplona. De hecho, los Encuentros de Pamplona constituyen el principio de una andadura que definirá su concepción del arte hasta nuestros días. Antes de su experiencia en Pamplona, Valcárcel Medina era un habitual en los círculos constructivistas y concretos del Madrid de los años 60<sup>1</sup>. Su obra de aquellos años muestra un claro componente centrípeto<sup>2</sup>, es decir, constituye una “re-presentación de todo aquello que separa a la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otros objetos”<sup>3</sup>. De hecho, la obra que Isidoro Valcárcel Medina expuso en el Paseo Sarasate de la ciudad de Pamplona todavía está comprometida con esta concepción del arte “plenamente racional y constructivo”<sup>4</sup> que requiere de una atención primordialmente contemplativa y cuya principal preocupación son los problemas sintácticos de articulación de las partes de la obra. Sin embargo, el uso que los paseantes y ciudadanos dieron a su obra, transitándola, interviniéndola y recolocándola animó un cambio de perspectiva radical en la concepción que Isidoro Valcárcel Medina tenía del arte. En una entrevista del año 1994 mencionaba el artista murciano:

Sobre el otro trabajo, el gran montaje del centro de la ciudad, puedo decir que yo era demasiado ignorante como para haber previsto lo que podía pasar. Así que yo presenté una obra que podría llamarse “plástica” y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social... Me di cuenta allí. Esa fue la repercusión y el aprendizaje. Como podéis ver por lo que digo, definitivo para dar lugar a una concienciación. Pero el sentido de esta toma de conciencia no es el de que, a partir de entonces yo haya dado un papel al espectador, no. El sentido es que yo me di cuenta de que, no el espectador, sino el hombre, tiene una función básica, ineludible, en el territorio artístico. En las llamadas obras de participación que han podido venir después, el público (que no es público, sino coautor) no hace sino ejercer su derecho creativo: no es que se le conceda o se le ceda nada, sino que se le advierte de para qué está allí. Y al público siempre le queda la posibilidad de no “participar”... Pero, generalmente, el público participa<sup>5</sup>.

Que para Valcárcel Medina los Encuentros de Pamplona resultaran una experiencia iniciática podría ser paradójico por cuanto tuvieron, como mencionaba el catálogo de la exposición comisariada por José Díaz Cuyás en el MNCARS, el carácter de un “fin de fiesta del arte experimental”. En la ciudad de Pamplona se congregaron todos los artistas, colectivos y obras –nacionales e internacionales– que, durante la década de 1960, ensayaron una transformación utópica de las prácticas artísticas mediante la crítica de la institución arte y la insistencia en su función social. En efecto, los Encuentros de Pamplona pueden ser considerados como la momentánea consumación de la pulsión utópica que daba vida a las prácticas experimentales de los sesenta, por cuanto transmutaron la ciudad de Pamplona en un gigantesco acontecimiento estético que hacía brotar las grietas y conflictos que tensionaban la sociedad española tardofranquista y permitía vislumbrar una forma de organización social y comunitaria alternativa. Sin embargo, tan efímera fue su consumación como abrupto su cierre que marca, en muchos sentidos, el principio del fin de la fase utópica del arte experimental: los grupos y colectivos de creación poética y artística se disolvieron, las publicaciones colectivas asociadas dejaron de editarse, algunos de los poetas

<sup>1</sup> La obra de Isidoro Valcárcel Medina fue seleccionada por Ángel Crespo –el autor de *Situación de la poesía concreta* junto a Pilar Gómez Bedate y uno de los principales promotores del arte concreto– para el Primer Salón de Arte Constructivista de 1967. Una revisión más exhaustiva de esta etapa se puede consultar en el texto de Carolina Parra Pérez, “Arte contra el sistema”, *Imafrontera* no. 15 (2000): 225-36.

<sup>2</sup> Utilizo aquí este término –que generó vivos debates en la crítica de arte de los sesenta a raíz del procedimiento de la retícula– ampliando su referencia a todas aquellas obras que se presentan como objetos cerrados en sí mismos que marcan su diferencia con respecto al mundo o la naturaleza.

<sup>3</sup> Rosalind E. Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza, 1985), 33.

<sup>4</sup> Isidoro Valcárcel Medina, “La memoria propia, es la mejor fuente de documentación”, *Sin Título* no. 1 (1994): 31.

<sup>5</sup> Valcárcel Medina, “La memoria propia”, 36.

y artistas abandonaron España para continuar su labor en el exterior, como en el caso de ZAJ... En ese sentido, los Encuentros de Pamplona constituyen el fin –simbólico que no cronológico– de las prácticas experimentales.

Para Valcárcel Medina, sin embargo, los Encuentros de Pamplona supusieron el principio de una andadura artística que, sin renunciar a la integración del arte en la sociedad, abandona cualquier esperanza utópica en su poder de transformación global. Su obra estará socialmente integrada y será una más entre otros oficios<sup>6</sup>, ganando su legitimidad de la imbricación con situaciones cotidianas. Sin embargo, nada queda en ella de las expectativas utópicas que definieron las prácticas experimentales de finales del franquismo. El propio Valcárcel Medina escribía:

Y es que no se presta atención al declarado carácter negativista de la utopía; aunque no fuera más que porque, antes que visión del futuro, solo es una interpretación del presente: es porque el presente no me cuadra por lo que planifico el futuro. En realidad, lo que hace el utopista es retrasar la batalla de hoy. [...] Cobardía de la utopía, su carácter evasivo, su empeño por situarse en dimensiones diferentes de las que comportan el riesgo, su pretensión de anular el espacio y disolver el tiempo, en suma, de no estar presente<sup>7</sup>.

### De las pretensiones utópicas al arte como menester ético

En lugar de hacer del arte un vehículo de transformación social total, la obra de Valcárcel Medina se definirá por su compromiso moral, haciendo de arte y vida dos realidades necesariamente imbricadas en las que una y otra hacen lo que dicen y dicen lo que hacen. En 1977, invitado a la muestra de arte constructivista *Forma y medida*, Valcárcel Medina presentará una obra que ha abandonado cualquier preocupación sintáctica o constructiva y que consistió en las permutaciones orales del siguiente leitmotiv: “El arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener valor ejemplar”<sup>8</sup>. La propuesta artística que Isidoro Valcárcel Medina iniciará tras su experiencia en los Encuentros de Pamplona conservará una de las constantes que definió esos encuentros –que el arte es una actividad práctica que ha de integrarse en el núcleo de los intercambios sociales cotidianos– pero renunciará al impulso utópico que animaba muchas de las obras reunidas en la ciudad navarra –nada queda en la obra de Valcárcel Medina de las altas pretensiones transformadoras asignadas al arte y la poesía que evidenciaban, por ejemplo, algunos manifiestos concretos–.

La integración en la vida cotidiana que la obra de Valcárcel Medina ensaya adquiere, en este sentido, un cariz ético cuyo valor primordial será la firmeza o –un término que aquí utilizaremos, de forma libre, como sinónimo– la *parrhesia*. En este artículo analizaré cómo esta virtud, a priori de carácter moral o ético, queda encarnada en algunas de las obras verbales de Valcárcel Medina. Para ello, recurriré al trabajo que Michel Foucault dedicó, al final de su carrera, a las filosofías helenísticas y, más en concreto, a la ética del cuidado de sí. Es en una de las clases que Michel Foucault le dedicó a la ética del cuidado de sí que encontramos una definición de la virtud de la *parrhesia*, una noción central para esta filosofía práctica:

El término *parrhesia* se refiere a la vez, según creo, a la calidad moral, a la actitud moral, al *ethos*, si lo prefieren, y por otra parte al procedimiento técnico, a la *tekhne*, que son necesarios, indispensables para transmitir el discurso de verdad a quien lo necesita. Como les recordaba la vez pasada, etimológicamente la *parrhesia* es el “decir todo”.

<sup>6</sup> Un fragmento del texto *La situación*, recogido en José Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir de Valcárcel Medina* (Fundació Antoni Tàpies – Comunidad Autónoma de la Región de Murcia – Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002), 64-66 dice: “No olvidar nunca que vivir y ejercer oficios que se le parecen tanto son cuestiones morales”.

<sup>7</sup> Isidoro Valcárcel Medina, *3 ó 4 conferencias* (León: Universidad de León, 2002), 15.

<sup>8</sup> José Díaz Cuyás, “El arte de figurar el tiempo”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, ed. José Díaz Cuyás (Fundació Antoni Tàpies – Comunidad Autónoma de la Región de Murcia – Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002), 26.

La *parrhesia* dice todo. En rigor, no se trata tanto de “decir todo”. La cuestión fundamental en la *parrhesia* es lo que podríamos llamar, de una manera un poco impresionista, la franqueza, la libertad, la apertura, que hacen que digamos lo que tenemos que decir, como nos da la gana decirlo, cuando tenemos ganas de decirlo y en la forma como creemos necesaria<sup>9</sup>.

Vemos que para Foucault la *parrhesia* es una virtud moral que consiste en la adecuación técnica del discurso a la ocasión concreta en que queremos que tenga efecto. La aplicación de este concepto –que refiere a los intercambios orales entre maestros y discípulos de ciertas escuelas filosóficas helenísticas– a la obra de Isidoro Valcárcel Medina puede resultar inadecuada o forzada, por cuanto supone la trasposición de un valor ético a una esfera artística. De hecho, podría sorprender que se hable de una poética de la firmeza para una obra que se ha caracterizado por su extraordinaria ductilidad, su abigarrado polimorfismo. No obstante, como sugiere la cita de Foucault, no se trata tanto de una forma de decir sino de una actitud ante aquello que se dice. La poética de la firmeza que define la obra de Valcárcel Medina no refiere al rigor, la rigidez o la insistencia con que se ha trabajado una forma artística sino, más bien, a la actitud de compromiso que su multiforme obra tiene con el arte como una acción vital férreamente circunscrita a un momento concreto.

El empleo de este campo semántico moral creo que está plenamente justificado y que el propio Valcárcel Medina apunta en esta dirección en uno de los epígrafes de *La chuleta*, una obra de 1991, titulado “El arte, menester ético por naturaleza”. La técnica o los procedimientos técnicos referían, en la interpretación de Foucault, a las estrategias retóricas para lograr decirlo todo y que ese decir se compadeciera con lo que uno hace. En el caso de Valcárcel Medina, cuya obra ha sido calificada de multimedial<sup>10</sup> –por la profusión de materiales que le han servido de soporte–, los procedimientos técnicos serán todos aquellos saberes artesanales a través de los que Valcárcel Medina da forma a sus materiales para que se compadezcan con su concepción del arte. Asimismo, dichos procedimientos técnicos no estarán al servicio del virtuosismo o la belleza sino en función de su adecuación al contexto u ocasión en que su concepción del arte ha de realizarse. Es en virtud de la firme adecuación que la obra de Valcárcel Medina presenta entre los medios técnicos, los valores artísticos y éticos y la ocasión en que se producen que resulta significativo analizar su obra desde este valor de origen ético.

Quizá el ejemplo más significativo a este respecto sea la experiencia con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que en 1994 propuso al artista murciano realizar una exposición en sus salas. Dada su convicción de que el arte es una práctica vital cotidiana, crítico con los espacios museísticos y reacio a una experiencia contemplativa de la obra, Valcárcel Medina consideró que lo más acertado era que su exposición consistiera en realizar una petición al museo donde se detallara el coste de exposiciones anteriores, con el objetivo de poner de manifiesto “el papel central de esta institución en relación con la cotización relativa de las obras contemporáneas”<sup>11</sup>. Ante la ilegal negativa del museo a hacer públicos dichos datos, Valcárcel Medina decidió adecuar la obra a este nuevo contexto para que se mantuviera plenamente la firmeza de su propósito. De modo que lo que habían de ser unos documentos que testimoniaran las cifras solicitadas se convirtieron en una rueda de prensa donde el artista exponía la negativa de la institución a ofrecer la información por él requerida. Este caso no solo demuestra la disposición abierta a las contingencias que define la obra de Valcárcel Medina sino también su valentía a la hora de exponer públicamente unos datos que podían comportar un riesgo para su figura pública y que, ciertamente, cuestionaban la función mercantil

<sup>9</sup> Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*, trad. Horacio Pons (México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 354.

<sup>10</sup> Se pueden consultar a este respecto los artículos de Esteban Pujals Gesalí, “La medida de lo posible”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, ed. José Díaz Cuyás (Fundació Antoni Tàpies – Comunidad Autónoma de la Región de Murcia – Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002), 41 y el texto de Marcos Canteli, “La forma de no estar: resistencias de Isidoro Valcárcel Medina”, en *Poesía Española en el Mundo: Procesos de Filtrado, Selección y Canonización*, eds. Jorge J. Locane y Gesine Müller (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017), 273, <https://doi.org/10.31819/9783964563255-018>.

<sup>11</sup> Pujals Gesalí, “La medida de lo posible”, 44.

de los museos. Sirva este ejemplo para dar cuenta del carácter necesariamente circunstancial de la obra de Valcárcel Medina, que no duda en transformar su forma de presentación técnica para mantener la firmeza de su concepción del arte que, en este artículo, analizaré a partir de algunas de sus obras verbales.

El criterio de selección de las obras responde a dos motivaciones: por una parte, ilustrar la poética de la firmeza en la obra verbal de Valcárcel Medina y, por otra, mostrar su contraste con algunas de las obras de las prácticas poéticas experimentales de los 60 y su marcado utopismo. Se trata de explicar por qué la obra de Valcárcel Medina, aun arrancando en el eclipse de la fase utópica de las prácticas experimentales, consigue preservar algunos de sus postulados, especialmente aquel que hace del arte una actividad vital cotidiana.

En primer lugar, analizaré una obra del año 1991 titulada *La chuleta*, un fragmento de texto manuscrito contenido en un minúsculo trozo de papel que, enrollado sobre sí mismo al modo de un pergamino, permite su extensión con una única mano para maximizar la discreción necesaria con que se ha de echar un vistazo a este tipo de *aide-mémoire* clandestina. *La chuleta* no condensa, sin embargo, la información que uno habría de copiar en un examen, sino el ideario artístico que define la obra de Valcárcel Medina. Interpretaré esta obra en comparación con la retórica encendida y grandilocuente de los manifiestos concretos.

*Conversaciones telefónicas* (1973) será la segunda obra a la que dedicaré mi atención. En ella Isidoro Valcárcel Medina, guía telefónica en mano, contacta con desconocidos a través del teléfono para ofrecerles el número de la nueva línea que acaban de instalar en su domicilio. El propósito aparentemente inane y fútil –hacerles sabedores a los desconocidos de un número de teléfono que, en principio, nunca tendrán necesidad o intención de usar– desata interesantes reacciones ante la absurda situación pragmática en la que se encuentran. Interpretaré esta obra en contraste con el sueño cibernético de una comunicación puramente informativa entre humanos y máquinas por cuanto esta obra de Valcárcel Medina parece querer poner de manifiesto la naturaleza necesariamente pragmática del significado en las lenguas humanas.

Por último, abordaré una acción urbana del año 1976 que conecta directamente con los poemas públicos realizados por Ignacio Gónez de Liaño y la Cooperativa de Producción Artística y Artesana. Se trata de los *Hombres anuncio*, una acción en la que, a través de una breve nota, se invitaba a desconocidos a presentarse en las calles de Madrid portando sobre sus hombros carteles anunciadores donde podrían comunicar la información que ellos quisieran transmitir. Algunos de los participantes hicieron de los anuncios testimonios del momento histórico en que se encontraba España y en ellos se podían leer palabras como “Amnistía”, un clamor popular frecuente en la Transición y otros, en un giro lúdico y autorreferencial, rezaban “¿Qué piensa de los hombres-anuncio? ¿¡Nada!? ¿No piensa nada? Por favor, piense”<sup>12</sup>. El propio Valcárcel Medina portó un anuncio sobre sus hombros que decía “si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida. Si es que seguimos necesitando el arte, ha llegado el momento de asimilarlo a la vida”. Parece más que evidente que esta obra hace algo más que superponer unos signos lingüísticos sobre determinados elementos de la ciudad, como ocurría en *A Madrid* de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, que interpela a los ciudadanos de forma más honesta y curiosa y que conecta con la preocupación por arrebatar a la publicidad el ejercicio de fijar carteles, que encontrábamos en la obra de otros poetas de la época como Justo Alejo. Veamos cómo.

### Una chuleta frente a los manifiestos poéticos

La forma discursiva del manifiesto está siempre comprometida con la proclamación de una cesura en la historia, un punto de inflexión que marca un antes y un después. Entre los múltiples manifiestos concretos

<sup>12</sup> Se puede consultar una descripción de esta obra en Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 148.

publicados en la España tardofranquista<sup>13</sup>, merece la pena recordar aquí el escrito por Ignacio Gómez de Liaño en 1969 cuyo imperativo título anuncia ya su carácter contestatario, irreverente y oposicional: “Abandonar la escritura”. Como señala Mary Ann Caws, el manifiesto: “is often noisy in its appearance, like a typographical alarm or an implicit rebel yell. It calls for capital letters, loves bigness, demands attention”<sup>14</sup>. “Abandonar la escritura” cumple con estas características: asume la disposición gráfica y la tipografía de los carteles publicitarios<sup>15</sup> reclamando atención visual para un mensaje que lanza un grito de rebeldía frente a la escritura, aquel dominio donde la cultura se vegetaliza y sacraliza. No ocurre únicamente con este manifiesto de Gómez de Liaño; los manifiestos publicados por Fernando Millán, tanto durante su etapa en el grupo N.O. como a lo largo de toda su carrera, también participan de la proclamación rebelde de un nuevo inicio y tienen el tono oracular de las revelaciones irreversibles. Es en este sentido como se ha de concebir el rechazo de la poesía discursiva o de la escritura pobre que, según Millán, habría sido superada por la poesía experimental.

Cabría preguntarse, en un momento ya postutópico como aquel en que se desarrolla la obra conceptual de Valcárcel Medina, cuál es el género más apropiado para exponer un ideario artístico. Si tras los Encuentros de Pamplona, las pretensiones utópicas de los manifiestos solo podían verse como ejercicios paródicos o cínicos, ¿qué forma encontraría Valcárcel Medina para eludir tanto la distancia irónica como el cinismo posmoderno?

Una chuleta presenta rasgos, tanto discursivos como gráficos, radicalmente distintos a los de los manifiestos. No tiene como objetivo ser grandilocuente ni llamar la atención por la disposición gráfica de sus términos ni por la tipografía soberbia de sus letras. Tampoco parece que el cometido de sus frases sea el de lanzar un grito de alarma o un clamor de rebeldía. La chuleta pretende, más bien, susurrar discretamente unos contenidos de contrabando que se tienen que adecuar a los requerimientos de una situación concreta: el examen. La chuleta ha de ser silenciosa y clandestina. Debe regirse por un principio de economía en virtud del cual se ha de encajar el mayor número de información en el menor espacio posible sin que la reducción del tamaño de las letras obstaculice la correcta comprensión del mensaje. En este sentido, mientras que los manifiestos concretos se servían de diseños tipográficos industriales que dotaban de mayor expresividad visual al texto, la chuleta requiere de una minuciosa habilidad de escriba que permita la miniaturización de las palabras y la paciente comprensión de un mensaje largo en un espacio reducido.

Este dedicado trabajo caligráfico de síntesis, comprensión y claridad es coherente con la entrega artesanal que Valcárcel Medina dedica a cada uno de los múltiples medios que han servido de soporte a su obra<sup>16</sup>. La dedicación técnica que Valcárcel Medina demuestra en *La chuleta* (1991) consiste en una minuciosa labor de caligrafía, motivada por la constricción espacial que impone este medio, pero exenta de cualquier connotación virtuosa o excelsa, quizá debido a la consiguiente falta de virtuosidad moral que a esta práctica se le tiende a atribuir. El juego con la situación pragmática de la chuleta se torna más sutil y complejo cuando conocemos el contenido de lo que en ella se escribió. Se trata de una larga reflexión sobre la concepción del arte que ha guiado la obra de Valcárcel Medina desde los Encuentros de Pamplona. De modo que estamos ante la exposición de una idea del arte, como podía ocurrir en cualquiera de los manifiestos, presentada, sin embargo, en el formato plebeyo y mínimo de una chuleta.

Dado que, para Valcárcel Medina, el arte es una actividad cotidiana inscrita en las vicisitudes de la vida, la chuleta es el formato más adecuado para ejercer como un *aide-mémoire* consultable cuando algún acontecimiento prosaico requiera de una intervención artística consciente, pues únicamente a través de una intervención consciente –examinada, si queremos hacer resonar de nuevo la ética helenística– podemos considerar una

<sup>13</sup> Para una revisión exhaustiva de los manifiestos concretos se puede consultar el texto de Diego Zorita Arroyo, “Los manifiestos de la poesía concreta”, *Philobiblion. Revista de Literaturas Hispánicas* no. 13 (2021): 79-96. <https://doi.org/10.15366/philobiblion2021.13.004>.

<sup>14</sup> Mary Ann Caws, *Manifiesto. A Century of Isms* (Nebraska: University of Nebraska Press, 2001), XX.

<sup>15</sup> Se puede ver una reproducción del manifiesto original publicada en la revista francesa *OU* en los diarios personales de Ignacio Gómez de Liaño, *En la red del tiempo 1972, 1977. Diario personal* (Madrid: Siruela, 2013), 347.

<sup>16</sup> Pujals Gesalí, “La medida de lo posible”, 41.

actividad como artística: “Porque ni el arte repetitivo –de formas o actitudes– es vida consciente, ni la vida mecánica puede estimarse como comportamiento consciente”<sup>17</sup>. Como ha señalado Rosa Benítez, “se pide como requisito de la obra de arte que sea un acto consciente y responsable”<sup>18</sup>. *La chuleta* es, quizá, una de las obras que de modo más sutil y humilde cumple con la concepción del arte de Valcárcel Medina pues recoge, en un formato fuertemente adecuado, los requerimientos para hacer de cualquier situación vital una situación artística.

En ese sentido, *La chuleta* conecta, tanto en su función –como soporte de la memoria para el recuerdo de unas máximas artísticas y vitales– como en su formato portable –fácilmente consultable y materialmente mínimo– con un género discursivo fundamental para las éticas del cuidado de sí que, según Michel Foucault, caracterizaron a las escuelas de pensamiento helenísticas. Se trata de los *hypomnemata*, notas para uno mismo –aunque también podrán servir para otros– que se tomaban tras lecturas y conversaciones para recordar aquellas verdades necesarias para el ejercicio de una vida buena. En la descripción que Foucault realiza de las anotaciones que Arriano tomó de los cursos de Epicteto se puede leer esta descripción de los *hypomnemata*:

Y redacta *hypomnemata*, una suerte de anotaciones de las cosas dichas. Los redacta *emauto* (para sí mismo), *eis hysteron* (con vistas al futuro), es decir, con vistas a constituir, precisamente, una *paraskeue* (un equipamiento) que le permita utilizar todo eso cuando tenga oportunidad: acontecimientos diversos, peligros, infortunios, etcétera<sup>19</sup>.

Se perciben las similitudes con *La chuleta*, cuyo formato minúsculo parece predisponer una lectura privada o clandestina, en todo caso una lectura para uno mismo, que permita recordar en el futuro las máximas artísticas y éticas en él contenidas –recordamos que, para Foucault la *parrhesía* es “a la vez, una técnica y una ética, que es a la vez un arte y una moral”<sup>20</sup>– y aplicarlas en la ocasión apropiada. *La chuleta* puede ser interpretada como un soporte de la memoria del artista que le permite tornar artística y, por tanto, consciente, una situación cotidiana.

Después de esta larga introducción sobre los aspectos materiales y discursivos de esta obra de Valcárcel Medina, cabe preguntarse qué información guarda *La chuleta*, cuáles son esas máximas que contiene. Dicen algunas de ellas:

Sin duda, el material de un artista es su momento histórico. La fidelidad a ese momento se plasma en la elección de sus temas (llamémoslo así), porque el arte da testimonio de la realidad inmediata. Pero la novedad en esta hora es que el arte no sea ya la idea tradicional que lo presentaba como testimonio de la realidad, sino que se haya convertido en la realidad del testimonio. [...]

Lo que se pretende hacer postulando la realidad del testimonio es potencial el carácter convivencial del arte [...] Como si de una cuestión moral se tratara, ¡y bien sabe Dios que se trata de eso! La obra de arte ha de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo. Después de su manipulación, el autor no ha de poder ser calificado de manipulador<sup>21</sup>.

Las máximas contenidas en *La Chuleta* condensan las constantes estéticas que definirán la obra de Valcárcel Medina: el compromiso por hacer del arte un momento vital que, en muchos casos, no trasciende, en forma de objeto coleccionable, el marco temporal en que tiene lugar la acción artística, la fidelidad a la ocasión en que dicha acción ocurre, estando así la acción fuertemente anclada a su contexto de producción, el propósito de hacer del arte una oportunidad para la convivencia y la interacción con los ciudadanos, la apuesta decidida por un arte pobre y mínimo, exento de cualquier manipulación y vacío de todo barroquis-

<sup>17</sup> Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 149.

<sup>18</sup> Rosa María Benítez Andrés, “La experiencia estética de Isidoro Valcárcel Medina: discurso vital y producción artística en el último cuarto del siglo XX”, *Artígrama* no. 26 (2011): 777.

<sup>19</sup> Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, 350.

<sup>20</sup> Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, 351.

<sup>21</sup> Se pueden consultar algunos fragmentos de *La Chuleta* en Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 27.

mo y la firme convicción en que el comportamiento artístico radica no tanto en una aptitud técnica como en una actitud de examen y consciencia que nos permita dar realidad al testimonio de la vida.

### ***Conversaciones telefónicas (1973) o la perogrullesca refutación del sueño cibernético***

En 1971 publicaba Antonio Fernández Molina, un poeta vinculado a los círculos madrileños de poesía concreta, su *Resumen cifrado de la segunda guerra* (fig. 1). El poema de Antonio Fernández Molina disponía sobre la página, convertida en el agente estructural de la organización del poema, un conjunto de símbolos entre los que se pueden identificar letras del alfabeto, signos de puntuación, números, paréntesis y rayas. Estas últimas parecen dividir y seccionar el espacio de la página, disponiéndose algunos de los signos en los espacios generados por ellas y, otros, superponiéndose a las mismas líneas. Entre los signos, distribuidos por la página en conjuntos, no parece haber una relación significativa y, en algunos de los casos, se concatenan siguiendo el orden del código al que pertenecen –alfabético o numérico– o se repiten a sí mismos en serie. Es únicamente a través del título que se puede plantear una hipótesis de interpretación según la cual el poema sería una trasposición cifrada de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el poema no ofrece la clave de la cifra y, como muchos otros poemas de raíz concreta, se resiste a la legibilidad, bien sea por la ausencia de articulación léxica o simbólica de sus elementos, bien por la diversidad de los códigos simbólicos empleados. En todo caso, si seguimos la propuesta interpretativa del título, el poema puede entenderse como la asimilación de un código cifrado tecnológicamente por una metodología puramente matemática o combinatoria.

Este poema de Antonio Fernández Molina quizá sea uno de los que mejor representa la influencia –metafórica– que tuvo la comprensión cibernética del lenguaje como un código informativo carente de valor semántico en la poesía concreta. Con el objeto de hacer compatible y conmensurable el conocimiento de

las máquinas y el de los humanos, la cibernética sacrificó el valor semántico de las lenguas naturales para privilegiar la transmisión de información. “Resumen cifrado de la segunda guerra” hacía un uso metafórico de esta máxima cibernética para convertir el poema en el espacio de disposición de un mensaje encriptado donde convivían símbolos alfabéticos, numéricos y ortotipográficos organizados en torno a líneas que segmentaban el espacio de la página. El poema era ilegible para un lector humano; al menos, era semánticamente ilegible y parecía requerir del descubrimiento de la clave que permitiría el desciframiento de su código.

Los poemas cibernéticos y concretos heredaron esta concepción del lenguaje que abolía cualquier importancia del uso y del contexto en la construcción del significado, como si las lenguas humanas pudieran adquirir su significado única-

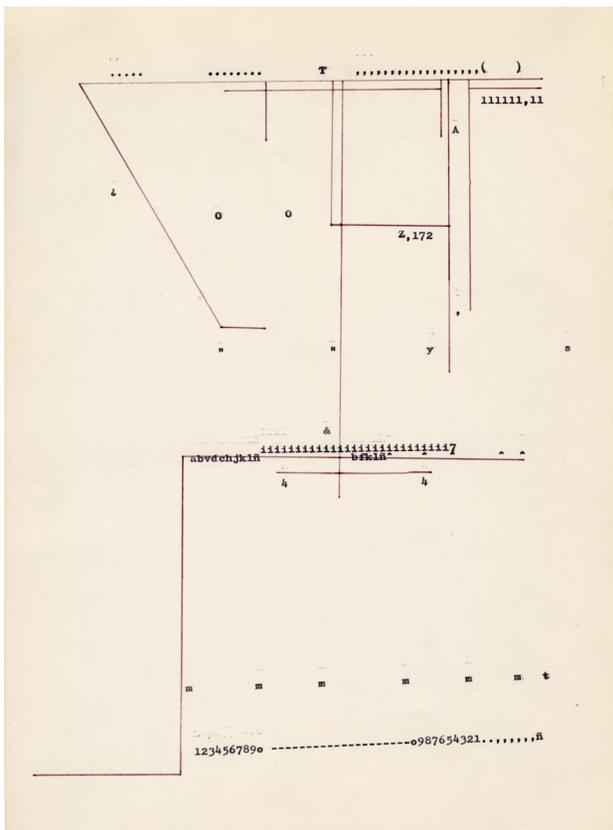


Fig. 1. Antonio Fernández Molina, *Resumen cifrado de la segunda guerra*, 1971. Foto: Fernando Millán, ed., *Escrito está. Poesía experimental en España 1963-1984* (Vitoria-Gasteiz: ARTIUM – Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2009), 140.

mente por referencia a sí mismas, sin determinación de las situaciones pragmáticas en que son empleadas. La utopía de un lenguaje no referencial a través del que construir un poema-objeto autosuficiente<sup>22</sup> fue, quizá, el rasgo distintivo de la poesía concreta y cibernética.

Como ha señalado María Fernández Salgado, la concepción del lenguaje que articula la obra de Isidoro Valcárcel Medina es radicalmente distinta. Para Valcárcel Medina “el significado es el uso y, por lo tanto, solo puede ser dado en el juego intersubjetivo y, por lo tanto, no está fijo nominalísticamente”<sup>23</sup>. El significado es, entonces, el resultado del uso que los participantes en el juego lingüístico hacen de los términos. Quizá la obra que, de forma más lúdica y lúcidamente encarna esta concepción del lenguaje en la carrera de Valcárcel Medina sea sus *Conversaciones telefónicas* (1973), una pieza que un vicio clasificatorio nos podría llevar a inscribir en los límites del arte sonoro pero que, como todas las piezas de Valcárcel Medina, transita por los intersticios de varios dominios artísticos.

En un sentido puramente testimonial, *Conversaciones telefónicas* (1973) da cuenta de la definitiva extensión de un artefacto tecnológico en la España tardofranquista. Si bien es cierto que la introducción de la tecnología telefónica se produjo a principios del siglo XX, no fue sino en la España tardofranquista cuando se logró su penetración en amplios sectores de la sociedad española. *Conversaciones telefónicas* (1973) emerge así en un contexto en el que el uso de esta tecnología no estaba tan automatizado como pueda estarlo hoy. En este contexto de novedad e incertidumbre ante una tecnología que todavía no ha sido plenamente incorporada a nuestras prácticas cotidianas, realiza Valcárcel Medina sus *Conversaciones telefónicas* (1973). Es precisamente en los momentos donde una tecnología no ha sido todavía naturalizada que todas sus posibilidades de uso siguen abiertas<sup>24</sup>.

El uso que Valcárcel Medina hace del teléfono es tan absurdo como perogrullesco<sup>25</sup>. En 1973 decide Valcárcel Medina ofrecer su número a ochenta desconocidos con el único objeto de ponerse en contacto con ellos y posibilitar futuras llamadas, sin proporcionarles ninguna información adicional que justifique el contacto. La repetición de la fórmula lingüística con la que Valcárcel Medina ofrece su número –“Óyeme. Mire usted, tengo un teléfono nuevo y quisiera decirselo a usted por si le interesa”<sup>26</sup>– contrasta con las múltiples y diversas reacciones que una misma enunciación lingüística desata en sus interlocutores. Algunos aceptan y apuntan el número de teléfono, aunque, una vez apuntado, demuestran haber dotado de un significado alternativo a la emisión de Valcárcel Medina; así una de las interpeladas pregunta a Valcárcel Medina “usted es el gestor, ¿verdad?” lo que le obliga a presentarse como un artista que hace muchas cosas diversas. En otras ocasiones, algún interlocutor le pregunta directamente quién llama para después constatar su estupefacción pues no conoce de nada a ningún Valcárcel Medina, a lo que el artista responde sobriamente “yo a usted tampoco en absoluto”. Sin embargo, en ninguno de los casos cuelgan los llamados al descubrir que al otro

<sup>22</sup> La autosuficiencia de los poemas concretos no pretendía obtenerse por referencia a las propiedades esenciales al medio poético, como ocurría en las propuestas modernistas de Greenberg o Alfred Barr, sino que era adquirida a través de la asimilación de los procedimientos científicos y técnicos tomados de la cibernética y la estética teórico-informacional.

<sup>23</sup> María Fernández Salgado, “El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964” (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2014), 231.

<sup>24</sup> Un caso excepcional para comprender este proceso de normativización del uso de una tecnología es el cine que, de una primera fase embrionaria y experimental, en la que se inscribirían los proyectos metacineamatográficos de Vertov o Eisenstein, se pasaría a una fase donde ya se han consolidado e institucionalizado las normas de composición que lo convierten en un arte figurativo donde sonido e imagen están armónicamente sincronizadas para contribuir al desenvolvimiento de la narración.

<sup>25</sup> La obra presenta algunos parecidos con otra de Lugán que Valcárcel Medina tuvo la oportunidad de ver en los Encuentros de Pamplona: *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios*. En ella, Lugán colocó teléfonos en postes y árboles a lo largo del paseo Sarasate, algunos de ellos intercomunicados, otros en los que se podía escuchar música y los menos conectados con colegios, bares o casas de alterne. Esta obra de Lugán pone de manifiesto los usos experimentales que el teléfono asumió antes de la naturalización de su uso.

<sup>26</sup> Se puede consultar un audio parcial de la pieza en el CD que acompaña al catálogo de la exposición *Ir y venir de Valcárcel Medina* (Fundació Antoni Tàpies – Comunidad Autónoma de la Región de Murcia – Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002).

lado de la línea se halla un desconocido e incluso muchos de ellos continúan la conversación para conseguir dotar de un sentido pragmático a unas emisiones lingüísticas que, pese al significado que les otorga su estabilidad morfosintáctica, están desubicadas y, por tanto, esperando ser dotadas de sentido.

El propósito de una obra tan sencilla y menesterosa<sup>27</sup> es introducir, en un intercambio social institucionalizado –aquel consistente en notificar un cambio de número a tus allegados– un factor de extrañeza por cuanto se trata de una conversación entre desconocidos. El sentido de las conversaciones telefónicas que Valcárcel Medina mantiene no es otro que el hacerles constar su nuevo teléfono. Sin embargo, los interpelados no pueden dejar de buscar una información adicional que devuelva el intercambio a una situación donde se respeten las normas institucionalizadas que lo rigen. Con esta descripción de la pieza, es más que manifiesto que uno de sus efectos inmediatos es revelar los automatismos pragmáticos que median nuestra comprensión de los intercambios lingüísticos. El extrañamiento introducido por el literalismo de la intención que subyace a las llamadas de Valcárcel Medina –que varios desconocidos conozcan y agenden su número– revela la docilidad con que aceptan los interpelados dicha situación pragmática deformada, como si fuera un intercambio habitual.

Sin embargo, si consideramos esta pieza con el telón de fondo del sueño concreto por una lengua y una poesía no referenciales, su significación se torna más ancha. Tanto la poesía cibernética como la poesía concreta empleaban la tecnología como una herramienta a través de la cual liberar al artista de tareas técnicas y artesanales y dotar a las obras de un mayor grado de objetividad y precisión. Por ejemplo, en una obra proyectada que Enrique Uribe realizó al amparo del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, la computadora era empleada para el conteo del número de sílabas que componían las palabras seleccionadas. A partir de este conteo realizado por la computadora se realizaban listas de términos agrupados según sus similitudes sonoras<sup>28</sup>. La tecnología asistía mecánicamente la creación de una obra basada en las relaciones materiales entre términos lingüísticos. No demuestra esta obra ningún interés por indagar en los condicionamientos mediales que la tecnología impone a nuestros intercambios comunicativos, sino que era simplemente empleada como un sostén técnico para realizar una tarea cognitivamente costosa.

En la obra de Valcárcel Medina, la tecnología –el teléfono– es más bien la oportunidad de poner de manifiesto los automatismos que median su utilización y que condicionan el sentido de la información que a través de ella se ofrece. Se trata, por tanto, de un proyecto radicalmente distinto que insiste precisamente en el carácter pragmático del sentido en las lenguas humanas y que incide en las posibilidades de uso que subyacen a los artefactos técnicos. La literalidad de los enunciados lingüísticos emitidos por Valcárcel Medina –claros y sencillos si atendemos al plano puramente morfosintáctico– se torna carente de sentido al aparecer descontextualizados. *Conversaciones telefónicas* es así una obra clave en la poética de la firmeza de Valcárcel Medina: mediante unos medios pobres y mínimos, operando una variación “infrave” en una situación cotidiana, pone de manifiesto los automatismos que median nuestras relaciones sociales y nuestro uso de la tecnología para que podamos examinarlos detenidamente, para que llevemos una vida no mecánica. Esta obra de Valcárcel Medina marca así la transición de la aspiración utópica por una lengua supranacional a la intervención mínima en una situación vulgar que desvele los automatismos que determinan nuestros comportamientos cotidianos.

---

<sup>27</sup> En la entrevista del año 1994 que Valcárcel Medina concedió a Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo titulada “La memoria propia, es la mejor fuente de documentación” describía así la idea que motivó la obra: “Como comprenderéis, llamar a un desconocido por teléfono para darle mi número no es el summum de la genialidad ... el porqué de esta idea está, sencillamente, en que, siendo algo impecablemente coherente, nadie lo hace. Pero si tú vas y lo haces, te encuentras con que muchos de los llamados apuntan tu número, aunque no sepan muy bien por qué”. Valcárcel Medina, “La memoria propia”, 36.

<sup>28</sup> Se puede consultar una descripción de la obra, que nunca llegó a adquirir una forma cerrada, en las actas del Seminario de Generación Automática de Artes Plásticas publicadas en el Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid: Enrique Uribe, “Seminario de generación automática de formas plásticas. Enrique Uribe Valdivielso”, *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid* no. 16 (1971): 59.

## Los hombres-anuncio en la corta tradición de la poesía pública

La noticia que Ignacio Gómez de Liaño y Alain Arias-Misson tuvieron del situacionismo y de la obra de Henri Lefebvre motivó que a finales de los 60 y principios de los 70 se realizaran en España algunos de los primeros poemas públicos. Uno de los primeros poemas que realizaron fue *A Madrid* que, pese a ocurrir en el espacio público, limitaba determinadamente la participación del público. La obra consistía en la superposición, en algunos de los enclaves populares de la ciudad de Madrid, de palabras compuestas a partir de las letras del título de la obra. El poema resignificaba así algunos de los contenidos convencionales de los enclaves a los que superponían las letras o revelaba sus sentidos ocultos, siendo quizá la recombinação más controvertida aquella que ensayaron frente al Congreso de los Diputados y en la que se podía leer la palabra “arma”<sup>29</sup>. Si bien es cierto que, en este caso, el poema critica el origen violento y militar del orden político que regía la España franquista, en los otros ejemplos los términos compuestos a partir de las letras del título no sirven sino para señalar los enclaves de la ciudad, como si el poema fuera un sustitutorio de las indicaciones para localizar un lugar. En todo caso, el poema presupone que los posibles espectadores no han reparado en la conversión de las ciudades en mapas de signos y que, dado su desconocimiento, precisan de señales suplementarias que los hagan tomar consciencia. El poema, más que incitar la participación del público, presupone que este está incapacitado para leer la ciudad y le proporciona carteles que desvelen sus implicaciones ideológicas.

Nada más lejos de la propuesta de Valcárcel Medina en sus *Hombres-anuncio* que interpela directamente a los ciudadanos para que produzcan sus propios signos con los que intervenir en la ciudad. La relación intrínseca entre el arte y la ciudad que se da en la obra de Valcárcel Medina ha sido ya señalada<sup>30</sup> y constituye para el artista murciano una convicción firmemente defendida. En un texto titulado *Estado de sitio*, del año 1994, dice Valcárcel Medina: “El público del arte es el ciudadano, en su más noble sentido; es decir, el que está en la ciudad”<sup>31</sup>. Y poco más adelante, precisa, para que no quede ninguna duda de que no interpela a un público contemplativo: “Me siento en la imperiosa necesidad de establecer una ligazón entre el público y el espacio por él ocupado [...] que se convierte así en espacio público”<sup>32</sup>.

*Hombres-anuncio* es una obra de 1976 que se adecúa perfectamente a estos presupuestos y que establece un contraste marcado con el poema público de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, pero también con otros como el realizado por Carlo Ginzburg en los Encuentros de Pamplona titulado *Estoy señalizando una ciudad*. La obra de Valcárcel Medina “ofrecía la sugerencia”, según dictaba uno de sus cartones, de presentarse en una calle de Madrid portando una pizarra sobre los hombros donde el ciudadano podría escribir el mensaje que él deseara. Además de portar su propio cartel, el cartón de presentación señalaba que Valcárcel Medina se reservaba el derecho de documentar gráficamente los anuncios que los ciudadanos decidieran pasear por la ciudad y los incitaba a compartir con él las experiencias que tuvieran durante el mismo. En su propio cartel, se podía leer la siguiente frase: “si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida. Si es que seguimos necesitando el arte, ha llegado el momento de asimilarlo a la vida”<sup>33</sup>.

Los contrastes con *A Madrid* son más que evidentes. En la obra de Valcárcel Medina nada resta de la pretensión grandilocuente a la que apunta Gómez de Liaño en su comentario de *A Madrid* cuando dice en sus diarios: “el poema, emulando los tiempos del dadaísmo, se apoderaba de las calles”<sup>34</sup>. No se trata en la obra de Valcárcel Medina de apoderarse de las calles sino, más bien, de integrar el arte en su espacio propio:

<sup>29</sup> Gómez de Liaño, *En la red del tiempo*, 366.

<sup>30</sup> Díaz Cuyás, “El arte de figurar el tiempo”, 22.

<sup>31</sup> Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 68.

<sup>32</sup> Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 68.

<sup>33</sup> Se pueden consultar algunos registros fotográficos de la obra en Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 148-149.

<sup>34</sup> Gómez de Liaño, *En la red del tiempo*, 364.

la ciudad. Para Valcárcel Medina, el autor no es el responsable de la elaboración de un mensaje que se impone a la ciudad, no es quien coordina a los portadores de unas grandes letras para que formen las palabras deseadas, sino que es, más bien, quien genera una situación a través de la cual propiciar la participación libre de los ciudadanos.

En este sentido, la obra denota una preocupación similar a la que podíamos observar en obras como *Anunciamos* del Grup de Treball o *MonuMENTALES REBAJAS* de Justo Alejo<sup>35</sup>. Conscientes de que la publicidad estaba adquiriendo una función preponderante en la configuración del imaginario de los ciudadanos y de que, al menos desde la década de los sesenta, estaba apropiándose de muros y fachadas de las ciudades para incitar al consumo de mercancías, la obra de estos tres autores –cuya nexa no va más allá de un diagnóstico sobre los cambios en la sociedad española de finales del franquismo– se apropia de los espacios, medios y estrategias retóricas de la publicidad para desactivar sus cantos de sirena, en el caso de Alejo, o introducir extrañeza en una experiencia hoy plenamente naturalizada: que nuestras relaciones sociales estén siempre mediadas por el mercado, en el caso del Grup de Treball y Valcárcel Medina.

Como ocurría en aquella obra de 1973 del Grup de Treball, basada en la ocupación táctica de la sección de anuncios de *La Vanguardia Española*, Valcárcel Medina decide utilizar un medio normalmente empleado para animar intercambios comerciales –el caso más paradigmático quizá sean los vendedores de oro que portan grandes cartelas colgadas a lo largo de su torso– como espacio para la expresión de un intercambio social artístico no motivado por el interés comercial. Una vez más no se puede sino destacar la aguda capacidad de Valcárcel Medina para adecuar su propuesta artística a una ocasión vital concreta por cuanto la obra denota tanto una clara consciencia de la importancia preponderante de la publicidad en la constitución de los imaginarios sociales, como la ebullición política en que se encontraba la sociedad española tras la muerte de Franco, un periodo de la historia española donde se estaba jugando la configuración de un nueva sociedad democrática y donde las anticipaciones utópicas de la misma que se dieron durante los últimos años de vida del dictador clamaban por ser materializados. Como respuesta ante ambos diagnósticos hemos de interpretar sus *Hombres-anuncio*.

Uno de los mensajes que alguno de los participantes en la obra de Valcárcel Medina ofreció en su pizarra fue la palabra “Amnistía”. Como es conocido, en el año 1976 el grito de amnistía recorría las calles de las ciudades españolas reclamando la liberación de los presos políticos que abarrotaron las cárceles franquistas. Con este mensaje *Hombres-anuncio* queda así fuertemente anclada al momento histórico en que tuvo lugar y demuestra la adecuación de la obra a la ocasión en que se realizó pues ofrecía una plataforma para la expresión de los conflictos políticos que marcaron la época. Sin embargo, se podría decir que la obra de Valcárcel Medina no es, en ese sentido, sino una más de las manifestaciones políticas que tuvieron lugar en la época y que nada resta en ella de artístico.

Otro de los mensajes que uno de los participantes en la obra escribió en la pizarra puede servir para demarcar la diferencia de esta obra con un acto político. En una especie de confirmación del ideario artístico que definió la obra de Valcárcel Medina tras los Encuentros de Pamplona, escribía otro de los participantes: “¿Qué piensa de los hombres-anuncio? ¿¡Nada!?! ¿No piensa nada? Por favor, piense” como si a través de este señalamiento se describiera el elemento consciente o examinado de que requiere toda intervención artística. En un giro autorreferencial, este segundo mensaje pretende insistir y ahondar en el extrañamiento que produciría que una persona portara una especie de pizarra a sus espaldas con un mensaje individual, ya no reunida en manifestación con otros ciudadanos, ya no vendiendo individualmente cualquier producto. Se trataba de un arte ambulante e individual por cuanto el mensaje que se paseaba era invención del portador

---

<sup>35</sup> Nótese, no obstante, que la particularidad medial de las obras es muy distinta. Mientras que el Grup de Treball desvió el sentido recto de los anuncios publicados en la sección destinada a tal efecto del periódico *La Vanguardia Española*, Justo Alejo se apropió de la tipografía y el arsenal retórico de la publicidad para plantear nuevas formas de estructuración del poema sobre la página.

de la pizarra. El hecho de que dicho mensaje –que, en algunas de las ocasiones, tenía un carácter político y en otros un carácter autorreferencial– subvirtiera las normas y contextos que rigen tanto la aparición de anuncios publicitarios como la expresión de reivindicaciones políticas generaba un extrañamiento ineludible. En las fotografías que testimonian la acción se observa ese extrañamiento en el rostro de algunos de los paseantes por cuanto se ha producido una descontextualización que ha asimilado el arte a la vida y que ha intensificado la experiencia de esta última.

### La poética de la firmeza en un horizonte postutópico

Aunque podrían haber sido otras las obras seleccionadas para analizar la poética de la firmeza que rige la obra de Valcárcel Medina he escogido estas tres por la importancia de su componente verbal y porque sirven para lanzar una mirada descreída y lúdica ante las pretensiones utópicas que tenían las prácticas experimentales de la poesía tardofranquista. No han sido pocos quienes han defendido la figura de Valcárcel Medina como poeta<sup>36</sup> y, de hecho, Marcos Canteli ha puesto de manifiesto las resistencias del espacio poético para identificar a Valcárcel Medina como tal. Dice Canteli:

Su resistencia frente al espacio poético es doble: resiste el diseño de sí mismo en cuanto que no interpela la institución poética, rompiendo con un entendimiento disciplinar (casi estoy tentado a decir que también disciplinante) de la poesía, pero resiste también el llamado al consenso en torno a la idea de la poesía como expresión de una subjetividad que, como se ha visto, parece constituir un verdadero techo de cristal en cuanto a qué es y no es aceptable a nivel de una oficialidad poética no solo española, sino también mundial<sup>37</sup>.

No es el propósito de este texto hacer una defensa explícita de la obra verbal de Valcárcel Medina como una obra poética, aunque las múltiples concomitancias y similitudes que presenta con otras obras poéticas y el diálogo –que espero haber reconstruido con la claridad suficiente– que establece con algunas de ellas no hace sino posicionarme implícitamente en favor de la postura defendida tanto por Pujals Gesalí como por Salgado y Canteli.

Este diálogo se hace patente en el contraste de *La Chuleta* con los manifiestos concretos o a través de las diferencias entre un poema público como *A Madrid* y los *Hombres-anuncio*. La obra verbal de Valcárcel Medina preserva el impulso de integrar la poesía en la vida sin esperar, sin embargo, que dicha integración suponga una transformación radical de la sociedad, sino únicamente una intensificación de la experiencia que queda iluminada a través de las intervenciones del artista. Y este impulso por hacer del arte y la poesía una experiencia vital, necesariamente arraigada en un contexto concreto y, en muchos casos, indisoluble de la ocasión que la motiva –como es bien sabido, de muchas de las obras de Valcárcel Medina no queda registro más allá del recuerdo del autor– se torna doblemente valioso en el contexto de una España democrática donde el arte se convierte en un bien especulativo de primer orden. En ese sentido, Alberto López Cuenca destaca el importante papel que ha jugado una feria como ARCO:

Es crucial reparar en el ámbito de influencia de ARCO porque su importancia se halla en que, a pesar de que el modelo que ha promovido, aquel que presenta el arte como un bien de consumo, no acaba de arraigar en España (algo que reitera la propia directora de la feria, y que la lleva a “importar” coleccionistas extranjeros), sí lo ha hecho su visión mercantilista y espectacular del arte. La preeminencia que los medios de comunicación españoles han dado a ARCO (y la habilidad de la feria para lograr dicha preeminencia) es, en parte, responsable de que la actitud

<sup>36</sup> En este sentido, se pueden considerar los trabajos ya mencionados de Pujals Gesalí, “La medida de lo posible”, 41; Fernández Salgado, “El momento analítico”, 229-51 y de Marcos Canteli, “La forma de no estar”, 273.

<sup>37</sup> Canteli, “La forma de no estar”, 280.

generalizada ante el arte sea la de tratarlo como un objeto de consumo, bien como un producto de coleccionismo, bien como parte de la industria del ocio<sup>38</sup>.

La obra de Valcárcel Medina posterior a los Encuentros de Pamplona echa sus raíces en un contexto político radicalmente distinto al que vio nacer las prácticas poéticas y artísticas experimentales del tardofranquismo, pero también se inscribe en un contexto institucional que se ha transformado radicalmente. Si durante el tardofranquismo, las instituciones protagonistas eran organismos internacionales –como el Instituto Alemán o las Juventudes Musicales– que se acogían a su protección diplomática para organizar encuentros artísticos altamente cargados de una significación política, tras la muerte de Franco la imagen social del arte se irá asociando progresivamente al coleccionismo y a la industria del ocio. La clara significación política que las prácticas poéticas experimentales tenían estaba, en ese sentido, motivada por un contexto político e institucional concreto. La desaparición de dicho contexto institucional reviste a la obra de Valcárcel Medina de un mayor valor por cuanto siempre se mantuvo firme en la crítica y desactivación de aquella actitud que terminó por hacer del arte un producto de coleccionismo y ocio. La obra de Valcárcel Medina es un caso ejemplar de integración sin pretensiones, aunque dicha integración siempre estuvo firmemente anclada en la resistencia a hacer de sus obras bienes coleccionables.

**DIEGO ZORITA ARROYO** es doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Realizó un Máster en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad de Wisconsin-Madison y es graduado en Filología Hispánica por la UCM. Ha sido investigador visitante en la UC-Berkeley y en la Universidade de Coimbra. En su tesis doctoral sobre la poesía experimental española en los últimos años del franquismo analizó un conjunto de manifestaciones poéticas que, heredando la tradición de las vanguardias, trataron de integrar la poesía en la vida práctica. Entre sus intereses de investigación se encuentran el arte y la poesía de vanguardia, los enfoques naturalistas en el estudio del arte y la literatura y la obra de Jean-Marie Schaeffer.

Email: [diego.zorita@uam.es](mailto:diego.zorita@uam.es)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0611-0254>

---

<sup>38</sup> Alberto López Cuenca, “Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta”, *Desacuerdos I. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español* (Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, 2004), 101.

## **RECENSIONES**



**Fernández-González, Laura. *Philip II of Spain and the Architecture of Empire*. University Park, PA: Penn State University Press, 2021, 240 págs.**

Trained as a specialist in royal architecture and *propaganda*<sup>1</sup>, and well read on the history of the Habsburg empire, Laura Fernández-González (LFG) brings attentions to sixteenth-century Spanish architecture overlooked in the literature produced before and after the centenary commemorations of Philip II and Charles V<sup>2</sup>. This new study focuses on domestic and administrative space, urban planning, and landscaping.

In the book's introduction, LFG provides a theoretical framework for the project, justifying the sequence of chapters within the context of her main argument: namely that the royal architecture and artistic program pursued in the age of Philip II was not established by the king alone<sup>3</sup>, nor was it the pure expression of celebrated classicizing architects such as Juan Bautista de Toledo and Juan de Herrera<sup>4</sup>.

According to LFG, the visual and architectural production of Philip II's empire resulted from a long and painstaking process of circulation, adaptation, and hybridization of an envisioned ideal of the capital-city, adapted to the multiple practicalities of the Empire. Philip II was an interested, albeit distant, promoter of architecture. Therefore, the real protagonists of these interchanges were the agents of his vast, multiple, and hyper-organized building bureaucracy – royal inspectors (*visitadores*), foremen (*al-arifes*), architects and architectural agents of different kinds – who themselves circulated between the East and West shores of the Atlantic Sea.

Acknowledging but side-stepping the thorny debates regarding the circulation of architectural treatises and libraries in the Iberian world<sup>5</sup>, LFG focuses on material issues of architectural practice rather than theory and form. Her book draws our attention to the reality of building *in time and site* across the pan-Iberian world, implicitly drawing upon Trachtenberg's definitive *Building-in-time* (2010)<sup>6</sup>, and focusing on some examples only.

In recent years, historians of early modern architecture have embraced epistemology and anthropology in their study of the built environment, calling attention to topics/questions of facture and materiality, as

---

<sup>1</sup> Laura Fernández González, *Philip II of Spain & Monarchia Universalis: architecture, urbanism, & imperial display in Habsburg Iberia, 1561-1598* (Ph.D. dissertation, Edinburgh College of Art, 2012).

<sup>2</sup> From 1998 onwards-, see Javier Portús, "Exposiciones conmemorativas del centenario de Felipe II", *Cuadernos de Historia Moderna* XXII (1999): 238-42.

<sup>3</sup> Rosemarie Mulcahy, *The decoration of the Royal Basilica of El Escorial* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994) and, previously, her dissertation.

<sup>4</sup> Agustín Bustamante García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983); Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983); José Javier Rivera Blanco, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II: la implantación del clasicismo en España* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1984); Catherine Wilkinson-Zerner, *Juan de Herrera: architect to Philip II of Spain* (New Haven: Yale University Press, 1993).

<sup>5</sup> Fernando Marías, "Diego de Sagredo y sus 'Medidas del romano' (1526), entre España y Francia", in *A constituição da tradição clássica*, ed. Luiz Marquez (São Paulo: Editora Hedra, 2004), 89-104; Fernando Marías, "La familia Mendoza y la introducción del Renacimiento entre Italia y España", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* n.s. LX/LXII (2013-2014): 51-60; Fernando Marías, "Entre modernos y el antiguo romano Vitruvio: lectores y escritores de arquitectura en la España del siglo XVI", in *Teoría y literatura artística en España*, eds. Nuria Rodríguez Ortega and Miguel Taín Guzmán (Madrid: RABASF, 2015), 199-233. See also Nuria Rodríguez Ortega and Miguel Taín Guzmán, eds., *Teoría y literatura artística en España* (Madrid: RABASF, 2015); Rafael Moreira, ed., *Tratados de arte em Portugal* (Lisboa: Scribe, 2011); Rafael Moreira, "L'impact de l'humanisme bolonais sur la péninsule ibérique en fin du XV<sup>e</sup> et début du XVI<sup>e</sup> siècles", in *Arte e umanesimo in Bologna*, eds. Daniele Benati and Giacomo Alberto Calogro (Bologna: Bologna University Pres, 2019), 359-66; Antonio Nunes Pereira, "A relevância do *De Re Aedificatoria* na herança disciplinar da Arquitectura Clássica em Portugal", in *Na Génesis das Racionalidades Modernas*, vol. II, *Em torno de Alberti e do Humanismo*, ed. Mário Júlio Teixeira Krüger (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015), 474-93.

<sup>6</sup> Marvin Trachtenberg, *Building-in-time from Giotto to Alberti and modern oblivion* (New Haven: Yale University Press, 2010).

well as concepts like failure, flexibility, site-specificity, and casualty<sup>7</sup>. LFG provides her own contribution to this body of scholarship, profiting from a comparative analysis of Latin American and Spanish architecture, drawing upon the canonical model established by Kubler and Soria<sup>8</sup>.

Chapter 1 dwells with the foundation of Iberian capitals explaining why, in her opinion, the idealized project Philip's capital did not manage to shape Spanish cities nor contain their growth out of the allowed perimeter. Censuring the limits of town planning was a major issue in early modern statecraft and urban planning. LFG argues that if ever there was a royal plan envisioned for the central capitals of the empire (Valladolid, Madrid), it failed due to pluralism and entrenched, local building & living practices<sup>9</sup>.

Chapter 2 focuses on the structuring of the Empire through information and timely communication. The author here focuses on Philip's obsession with bureaucracy and documentation, which brought to the construction of the most impressive control-machine of early modern Europe: the fortress and archive of Simancas. Still today, the Simancas General Archive, conveys a perfect diagram of Philip's imperial organization, being the best repository of his political and economic thought. This surprising and convincing chapter invites the reader to consider the relation between form, content and meaning in early modern architecture, outside the usual frames of residential, religious, and military architecture.

Chapter 3 and 4 enter the great debate on the visual representation of the King/Emperor in the global Iberian empire: a well-developed theme in Iberian studies worldwide. LFG's narrative considers pageantry, ephemeral festivals, and painted cycles<sup>10</sup>. Among all these topics, LFG results stronger in chapter 1 and 2.

Overall, LFG succeeds in by-passing the biographical model of studies on the relations between patrons and architects<sup>11</sup>. She also, and quite intelligently manages to examine sixteenth-century Iberian architecture through a comparative study of construction practices and building legislation, leaving aside the vexed and complex debate on the meaning and the regional and courtly variants of the "Spanish Renaissance"<sup>12</sup>. On this regard, the reader should know that literature on local classicisms and hybridization is increasing these days<sup>13</sup>. LFG also remarks on the long-lasting influences of *morisco* architecture in Andalusia and Castille, only to compare it with colonial architecture, which is a new idea.

By not mentioning the term "Renaissance", and using the term Iberian rather than Spanish, LFG detaches Spanish trans-regional architecture and building practices from Italian and even European archi-

<sup>7</sup> Hermann Schlimme, *Practice and Science in Early Modern Italian Building: Towards an Epistemic History of Architecture* (Milan: Mondadori, 2006); Alina Alexandra Payne, "Materiality, crafting, and scale in Renaissance architecture", *The Oxford Art Journal* XXXII, no. 3 (2009): 365-86; Matthew Mindrup, ed., *The Material Imagination: Reveries on Architecture and Matter* (Farnham: Ashgate, 2015); Sandra Karina Löschke, ed., *Materiality and Architecture* (London-New York: Routledge, 2016).

<sup>8</sup> George Kubler and Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800* (New York: Pelikan Books, 1959, part 1).

<sup>9</sup> See also Sabina de Cavi, *Architecture and Royal Presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009) on a failed urban project for Naples in ca. 1600 (conclusions, pp. 246-262).

<sup>10</sup> See also Laura Fernández González and Fernando Checa Cremades, *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs* (Farnham: Ashgate, 2015).

<sup>11</sup> Established with Wilkinson-Zerner, *Juan de Herrera*.

<sup>12</sup> Víctor Manuel Nieto Alcaide, Alfredo J. Morales and Fernando Checa Cremades, *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599* (Madrid: Cátedra, 1989); Fernando Marias, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989); Fernando Marias, *El siglo XVI: gótico y renacimiento* (Madrid: Silex, 1992); Fernando Marias, "Geografías de la arquitectura del Renacimiento", *Artigrama* XXIII (2008): 1-17; Marias, "La familia Mendoza".

<sup>13</sup> Katheleen Christian and Bianca De Divitiis, *Local antiquities, local identities: art, literature and antiquarianism in Europe, c. 1400-1700* (Manchester: Manchester University Press, 2019); Dora Catalano, ed., *Rinascimento visto dal Sud: Matera, l'Italia Meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500* (Naples: Artè'm, 2019); Ida Mauro, "Il foro provinciale di Tarraco e l'architettura tarragoniana negli anni dell'episcopato di Antonio Agustín", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LX, no. 1 (2018): 148-69; Ida Mauro, "Vivir en el palacio: los discursos cívicos y anticuarios de la élite de Tarragona (siglo XVI)", in *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*, eds. Luis Sazatornil Ruiz and Antonio Urquizar Herrera (Madrid: CSIC, 2019), 28-41.

texture (except for Flanders), debating it in a global perspective. In this regard, one might object to her single focus on Latin America (especially for the period 1580-1640), and to the absence of Portugal in her discourse<sup>14</sup>.

LFG is well acquainted with Latin American architecture and well versed in colonial studies and post-colonial theory, which she intelligently uses to address longstanding debates regarding Spanish architecture, such as the discourse on the *estilo herreriano* or on the *clasicismo a lo romano*. As Jesús Escobar, LFG sees a certain undeniable uniformity in building style from ca 1560 to the mid-1650s, which she calls into terms as *estilo Austriaco*: a theme at the core of Escobar's recent work<sup>15</sup>.

A most interesting chapter is n. 1, timely anticipated by an essay<sup>16</sup>. Here, the author casts light on the relevance of domestic, non-palatial architecture. This is an interesting chapter, and one certainly admires her ability to return to well-known sources and read them again, aloud, and anew, finding new readings and impacting evidence for her ideas: city building laws (*ordenanzas*), reports (*visitas*) on the right to avoid the *aposeno* tax, and the most famous *relaciones geográficas*. All these sources are known, but LFG reads them anew to discuss building practices across the Empire in ca. 1500-1600 (and beyond).

LFG also casts here and there some very interesting ideas. For instance, she reminds that colonial architecture pre-dated the urban planning of Madrid and Valladolid. She argues in favor of the contextual growth of Iberian capitals on both sides of the Atlantic in the late 16<sup>th</sup> century. She vindicates the importance of local building practices and materials – including the recycling of ancient cultures' *spolia* – across the globe as differentiating factors within the continuity of a pan-Iberian pluri-cultural architectural lexicon.

One remains hesitant on her unwillingness to include military architecture within her discourse as yet another mean of pan-Iberian architecture and a prime vehicle for the diffusion of Italian and central-European models. This theme is absent probably because already well established as a field on its own<sup>17</sup>. Readers may also be surprised by the absence of references to contextual urban planning in Italy or Central Europe and by LFG's bibliographical preferences. Beatriz Blasco Esquivias, for instance, is mostly credited for her studies on *ornato y policía* even though she deals with urban planning in 18<sup>th</sup> century Madrid, while Jesús Escobar Escobar and María José del Río Barredo have provided equally if not more relevant studies of the very themes that interest the author for an earlier period but are not equally praised<sup>18</sup>.

The reading of this book is sometimes difficult: chapters are specialized cut through the international literature. Some materials discussed in the text – such as urban and building legislation (*reales cédulas*, *visitas* etc.) – by nature unfriendly –make it difficult to sustain truly captivating writing. The quality of early modern Spanish architectural drawing is also a bit dry with respect to the generous impulse of Italian

<sup>14</sup> Especially when considering the most recent stand of Fernando Bouza, Pedro Cardim, and Antonio Feros, eds., *The Iberian world: 1450-1820* (London-New York: Routledge, 2020).

<sup>15</sup> Jesús Escobar, *The Plaza Mayor and the Shaping of Baroque Madrid* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) and Jesús Escobar, "Architecture in the age of the Spanish Habsburgs", *Journal of the Society of Architectural Historians* LXXV, no. 3 (2016): 258-62.

<sup>16</sup> Laura Fernández González, "Architectural Hybrids? Building, Law, and Architectural Design in the Early Modern Iberian World", *Renaissance Studies* XXXIV (2019): 550-71.

<sup>17</sup> Alicia Cámara Muñoz, *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Villverde, 2005); Alicia Cámara Muñoz, "Dibujo y secreto en el gobierno de la Monarquía Hispánica: la profesión de ingeniero en los siglos XVI-XVII", in *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, eds. Begoña Alonso Ruiz et al. (Santander: Universidad de Cantabria, 2018, vol. I), 43-55; Pedro Cruz Freire, *Estrategia y propaganda: arquitectura militar en el Caribe (1689-1748)* (Rome-Bristol: L'Erma di Bretschneider, 2020).

<sup>18</sup> Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas: el triunfo del Barroco en la corte de los Austrias* (Madrid: CEEH, 2013); Escobar, *The Plaza Mayor*; María José del Río Barredo, *Madrid, Urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía Católica* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2000).

architectural design<sup>19</sup>. Nevertheless, it is a pleasure to see the de Mora architectural family revealed to the great public<sup>20</sup>, and we would love to hear more about non-Italian architectural drawing and practice<sup>21</sup>.

With this book LFG has pointed to some important critical points in the debate which deserve future research. For instance, her book calls for the need for more integrated research between art history, architectural design, and urban studies in early modern global Spain (and Europe). The framework of municipal/guild/and royal collaboration in city-founding and city-building is equally underdeveloped in current studies on Spanish (and Portuguese) cities. Her book is the first attempt to discuss them comparatively.

Her useful reckoning and new reading of wonderful bureaucratic sources and archives offers an example to follow, especially nowadays. We might hope that in the twenty-first century students will still be able and willing to return to archives and enjoy discovering new sources that re-frame many questions of European early modern architecture. Indeed, a comparative study of building practices and knowledge in Iberia in ca. 1400-1700 has yet to be written.

In the end, one leaves this reading with the impression that LFG voluntarily drifted away from the traditional writing on the architecture of Philip II, to write a book on less known chapters of Philippine architecture worldwide, sustaining her discourse through a generous opening to (and knowledge of) recent scholarship on colonial culture and architecture in Latin America. The frame of imperial & global Iberia, as much as her engagement with the discourse on multiculturalism and hybridity in art and architectural circulations provide a much sought-off shelter for new approaches to old material<sup>22</sup>.

We may conclude by saying that the author went very far away to eventually return home. LFG's work will – in fact – definitively impact on the state of the arts of architectural and urban studies in Spain (and Europe), where the influence of colonial and post-colonial theory and studies is yet far from defining the mainstream of university education.

Sabina de Cavi d'Inzillo Carranza\*  
Universidade Nova de Lisboa

---

<sup>19</sup> See Elisabeth Kieven, ed., *Von Bernini bis Piranesi: römische Architekturzeichnungen des Barock*, exh. cat. (Stuttgart: Hatje, 1993); Golo Maurer, *Michelangelo – die Architekturzeichnungen: Entwurfsprozess und Planungspraxis* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2004); Cammy Brothers, *Michelangelo, drawing and the invention of architecture* (New Haven: Yale University Press, 2008); Alexander von Kienlin, ed., *Entwurf, Planung und Baupraxis im Zeitalter Michelangelos* (Petersberg, Kr Fulda: Michael Imhof Verlag, 2020).

<sup>20</sup> Long after Agustín Bustamante García and Fernando Marías, eds., *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional [Tomo I] Siglo XVI y XVII*, exh. cat. (Madrid: Biblioteca Nacional de España, Publicaciones COAM, 1991).

<sup>21</sup> On architectural drawing in Spain: Fernando Marías, “Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico”, in *Juan de Herrera y su influencia* (Santander: Universidad de Cantabria, 1993), 351-9; Delfin Rodríguez Ruiz, *Dibujos de arquitectura y ornamentación del siglo XVIII* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2009); Sabina de Cavi, ed., *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre* (Córdoba-Rome: Diputación de Córdoba-De Luca Editori d'Arte, 2015). On architectural drawing in Germany: Sigrid Kleihues, *Deutsche Architekturzeichnungen des 18-19 Jahrhunderts* (Berlin: Susanne-Gropp-KG, 1992); Sebastian Fitzner, *Architekturzeichnungen der deutschen Renaissance: Funktion und Bildlichkeit zeichnerischer Produktion 1500-1650* (Cologne: MAP, 2015). On architectural drawing in Sicily: Marco Rosario Nobile, ed., *Ecclesia triumphans: architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto; XVII - XVIII secolo* (Palermo: Edizioni Caracol, 2009) and Sabina de Cavi, “Giacomo Amato, Pietro Aquila e Antonino Grano: Collaborazione grafica in uno studio/bottega del Barocco Siciliano”, in *Giacomo Amato (1643-1732): I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, ed. Sabina de Cavi (Rome: De Luca Editori d'Arte, 2017), 504-32.

<sup>22</sup> Must refer to Peter Burke, *Hybrid Renaissance: culture, language, architecture* (Budapest-New York: Central European University Press, 2016).

\* I want to thank Elizabeth Merrill and Fernando Marías for their edits and commentaries to my text in summer 2021.

# **CRÍTICA DE EXPOSICIONES**



***Tota Italia. Alle origini di una nazione. Scuderie del Quirinale, Roma. Comisarios Massimo Ossana y Stéphane Verger. Del 14 mayo al 25 de julio de 2021.***

La exposición temporal *Tota Italia. Alle origini di una nazione* tuvo lugar del 14 de mayo al 25 de julio de 2021 en las Escuderas del Quirinal, edificio que, concebido en el siglo XVIII como las nuevas caballerizas del *palazzo* renacentista homónimo, viene siendo elegida sede de diversos eventos culturales y exposiciones desde hace más de dos décadas. Un emplazamiento mítico, el Quirinal, vinculado a los orígenes de Roma al ser una de las siete colinas primigenias en torno a las cuales se configuraría y desarrollaría progresivamente el núcleo poblacional de “la ciudad eterna”. El comisariado de la exposición corrió a cargo de Massimo Ossana, director general de los museos italianos, perteneciente al Ministerio de la Cultura, y Stéphane Verger, director del Museo Nazionale Romano. Una labor conjunta a la que se sumaron los esfuerzos de la Scuola Superiore Meridionale, institución colaboradora, y las 35 instituciones museísticas prestadoras. El resultado fue una muestra de un sobresaliente valor histórico-cultural constituida por unos casi 400 objetos datados entre los siglos IV a.C.– I d.C., provenientes de colecciones de toda Italia, los cuales se constituyen como insignes representantes de la rica cultura material de las diversas comunidades itálicas así como la del pueblo romano.

El tema principal de *Tota Italia* vino reflejado en la fórmula latina del título y pretendió ilustrar el complejo proceso de unificación de territorios llevado a cabo por parte de Augusto y, con ello, la génesis de la identidad cultural de la nación italiana. El nombre de la muestra se inspiró en las palabras *Iuravit in mea verba tota Italia sponte sua*, recogidas en el relato autobiográfico de las *Res gestae Divi Augusti*, que hacían referencia al apoyo político y militar que le juraron todos los pueblos itálicos a Octaviano en la guerra civil contra Marco Antonio (32-30 a.C.), cuya victoria supondría el fin de la época republicana. *Tota Italia* supuso además un recuerdo-homenaje al ilustre arqueólogo e historiador italiano Mario Torelli, fallecido apenas unos meses antes de la inauguración, al cual vino dedicado el catálogo de la exposición y quien hace más de dos décadas ya profundizaba en torno a la construcción y homogeneización de esta nueva realidad cultural itálica en su destacada obra *Tota Italia. Essays in the Cultural Formation of Roman Italy*<sup>1</sup>. No obstante, el relato expositivo rehuyó el discurso “romano-centrista” –en el cual no habría sido difícil caer– optando por dar un notable protagonismo a las dinámicas de contacto entre culturas y, sobre todo, a la heterogeneidad de pueblos y grupos sociales que han habitado la península itálica, los cuales cobraban voz propia a través de los extraordinarios artefactos expuestos.

A pesar de la dificultad de sintetizar en pocas palabras una exposición tan completa, el concepto predominante que imperó y contribuyó a esbozar una definición crítica de la misma es el de narración. Más allá del evidente fin didáctico, el fuerte sentido narrativo se cuidó desde el principio hasta el final de la exposición, el cual era reconocible tan pronto como en la elección del nombre para la misma, pasando por su ubicación y articulación en el espacio museístico en el que se presentó, hasta la estudiada selección de las obras (cada una de las cuales “cuenta una historia en sí misma”, como apuntaba el propio M. Osanna en el vídeo-inauguración). La exposición se estructuró así en dos grandes bloques narrativos y espaciales en donde las primeras cinco salas (*primo piano*) iban destinadas a acercarse a esa pluralidad de identidades culturales prerromanas, mientras que las últimas cinco (*secondo piano*) ilustraban el posterior contacto de estas y su progresiva integración en el marco político-cultural romano.

El discurso museográfico vino concebido para potenciar este carácter narrativo y simbólico de la muestra que, mientras se presentaba al público a través de los diferentes títulos de las salas –funcionaban a modo de “capítulos”–, se manifestaba con mayor fuerza por medio de algunas obras que fueron destacadas del resto y acabaría por cobrar sentido al finalizar el recorrido. Las cartelas descriptivas de cada objeto, los

---

<sup>1</sup> Mario Torelli, *Tota Italia: Essays in the cultural formation of Roman Italy* (Oxford: Clarendon Press, 1999).

textos expositivos, paneles, mapas y demás recursos didácticos que acompañaban las vitrinas y recorrían las paredes estaban escritos únicamente en italiano (tan solo el nombre de cada obra fue traducido al inglés) y se caracterizaban por la sencillez y austeridad; la tenue iluminación de ambiente junto con los colores empleados –un verdadero acierto– jugaba en torno a las gamas cromáticas negras, grises y blancas, lo que permitía resaltar la materialidad de cada obra en particular favoreciendo que ninguna pasara desapercibida, beneficiando la experiencia visiva del visitante. Todo ello llevó a configurar una atmósfera oscura cromáticamente, pero de una alta claridad expositiva en la que el espectador se sumergía y en la que emergían especialmente el verde de la pátina bronceína, el blanco pétreo y el color tierra-rojizo de la arcilla para invitarlo a conocer la historia de cada obra.

La exposición daba comienzo en el vestíbulo del *piano terra* con una gran base arquitectónica de lo que sería un monumento funerario romano de colosales dimensiones, fechado a mediados del I a.C. y perteneciente a los fondos del Museo Nazionale Romano, de donde procedían algunas de las obras más representativas. A espaldas del observador, la gran escalera de mármol llevaba al primer nivel en el que una antesala precedía al inicio del relato expositivo en sí mismo y donde la única obra –dispuesta en el centro– funcionaba como un verdadero prelude. Al subir el último escalón, lo primero que se encontraba el público era un altar del siglo I d.C. en cuyos cuatro lados están representadas escenas míticas ligadas al origen de Roma, siendo el conocido episodio de la loba amamantando a Rómulo y Remo el único iluminado cenitalmente por el foco central de la estancia.

Una vez inmerso en el movimiento y tiempo mítico de la exposición, la primera sala ofrecía al visitante una introducción histórica al argumento principal y a lo que pretendía representar *Tota Italia*. Para este fin se emplearon mapas y ejes cronológicos que, junto con las reconstrucciones de los objetos (y puntualmente las proyecciones animadas), fueron muy recurrentes a lo largo de la exposición para contribuir a la contextualización geográfica e histórica de los subtemas a narrar.

Los siguientes tres espacios constituían el auténtico núcleo temático de la primera parte y fueron, a mi juicio, la piedra angular de la exposición. Bajo el epígrafe de “un mosaico di popoli”, las salas 2, 3 y 4 profundizaban en las costumbres y forma de vida de cada pueblo (o de las distintas comunidades de cada área geográfica), a través de lo que podemos definir como tres de los pilares que sustentan y sobre los que se configura toda identidad cultural antigua, respectivamente: los ritos funerarios, la lengua y los cultos. Fueron de particular interés las tumbas (sala 2) como escenario para la perpetuación de la memoria individual, concepto que vino exaltado por la narración museográfica al presentar algunos ajuares funerarios de notable riqueza material (joyas, armas, cerámica), focalizándose en el tema iconográfico del guerrero. En esa consolidación del sentimiento de pertenencia del individuo a las diferentes comunidades jugaron un rol capital asimismo los cultos, algunos de los cuales fueron asimilados e identificados posteriormente bajo el panteón romano. En este sentido, la organización espacial de la cuarta sala consiguió acercar al visitante a esa relación que el devoto inicia con la divinidad al disponer frontalmente, sobre una plataforma y al fondo de la sala, tres imágenes de culto itálicas, las cuales eran visualizadas inmediatamente al travesar el umbral de la estancia, pero a las que se llegaba no sin antes entrar en contacto con los objetos votivos custodiados en los laterales (Fig. 1).

Para el último espacio de la primera sección, dedicado a los contactos de los pueblos itálicos y de Roma con el Mediterráneo, no se podría haber elegido una escultura con un mayor poder narrativo: el Púgil en Reposo. Reformulando las palabras de Osanna, más que “contar una historia en sí misma” como el resto de obras, podríamos afirmar que el boxeador –ubicado en el centro del espacio– buscaba el diálogo, interactuando con todo aquel atento observador que se mostrase dispuesto a mirar fijamente la expresión exhausta y el cuerpo malherido del experimentado combatiente. Una de las más célebres esculturas del arte helenístico, familiar incluso al público no tan iniciado pues, convertido en la imagen promocional de la exposición, su rostro había sido plasmado en diversos soportes y transportes del entramado urbano de Roma durante los meses previos; un rostro sufriente que, en pleno periodo de clausura y desierto cultural causado por la situación sanitaria de la Covid-19, predecía un anhelado y sufrido regreso a los museos.



Fig. 1: Grupo de visitantes ante las tres estatuas de culto, sala 4. Fotografía: Pelayo Huerta Segovia.

Tras haber ofrecido un cercano acercamiento a las múltiples teselas que conforman este rico mosaico cultural, en el *secondo piano* las salas venían a ilustrar algunos de los aspectos inherentes y las medidas socio-políticas necesarias en esa progresiva y lenta homogeneización del “marco musivario”. Si bien todo contacto entre pueblos supone un fructífero intercambio y sincretismo cultural, la exposición nos recordaba que también, a menudo, suele derivar en guerras sociales y grandes conflictos militares (sala 6), que en el caso de Roma se dieron contra comunidades no solo de la órbita itálica sino del área mediterránea. Las conquistas trajeron consigo una organización del territorio en colonias y municipios (sala 7) con la que poder gestionar eficazmente la relación –no siempre favorable– con esas nuevas realidades étnicas y culturales que se adherían al cuerpo geográfico-político romano. Desde el punto de vista histórico-artístico, los objetos expuestos en la octava sala eran de especial valor, testimonios de esta enorme hibridación cultural y del contacto itálico con el arte y las creencias griegas y egipcias, como las obras pompeyanas del Apolo Lampadóforo o el fresco de Isis-Fortuna datadas, respectivamente, en los siglos I a.C. y I d.C.

Si destacamos uno de los principales éxitos de *Tota Italia*, sin duda este residió en hacer al visitante no académico conocedor de la multiplicidad de factores, la pluralidad cultural y las convergencias sociales que subyacen en la romanización de Italia –enfatisando sutilmente la no monocausalidad y unidireccionalidad de este tipo de procesos históricos– bajo el nombre del emperador, cuya figura no entraría en juego hasta la última sala, como colofón y *riassunto* de la narración museográfica.

Como era de esperar, el décimo espacio ensalzaba la imagen de Augusto, máximo responsable de esta compleja unificación y promotor de una serie de reformas administrativas, políticas y religiosas con las que hacer frente a la nueva realidad social y cultural inaugurada con la era imperial; los artefactos aquí expuestos –pocos, pero estratégicamente seleccionados– operaban como manifestaciones materiales de este elogio augusteo. Junto con el magnífico grupo de retratos imperiales (Fig. 2), presidía la estancia el ala derecha perteneciente a una Victoria broncea, imagen recurrente en el espacio público imperial asociada a los triunfos militares, mientras que, al otro lado del ingreso, se expuso una meridiana con la representación de los doce signos zodiacales. El emperador era consciente de que la nueva era bien merecía no solo una reestructuración espacial sino temporal, en la que la reorganización de las festividades y del culto vendría de la mano de su reforma del calendario y la adición de los meses de *Iulius* y de *Augustus*.



Fig. 2: Retratos de la familia imperial; al centro, la efigie de Augusto iluminada. A la derecha, fragmento de relieve con la representación de un templo. Fotografía: Pelayo Huerta Segovia.

Con un simbolismo digno de su ubicación, al igual que Augusto, la exposición *Tota Italia* articuló sobresalientemente tanto los doce espacios de los que disponía para exhibir sus obras como los diferentes tiempos de la génesis de la identidad cultural italiana. En este sentido, el último objeto, un relieve con la representación de un templo, más que el punto final se constituyó como un potente recurso mnemotécnico-visual al representar en su frontón, junto con otras figuras, a los míticos gemelos siendo amamantados por Luperca; una inesperada continuidad narrativa que sorprendía al visitante quien, tras cruzar una enorme cristalera desde la que admirar gran parte del centro histórico de Roma y al descender las escaleras para proceder a la salida, enlazaba de nuevo con el altar de la antesala del primer piso, invitando a una segunda visita. De este modo, lo que parecía un itinerario museográfico lineal, con una primera y última sala, se transformaba en un recorrido circular, sin principio ni final, envuelto por las narrativas míticas que –como nos transmiten los antiguos– se imaginan a partir del concepto generador de lo cíclico y perpetuador de lo eterno.

Pelayo Huerta Segovia  
Universidad Autónoma de Madrid

# **SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN***



# ***En Construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM. Memoria del curso 2021-2022***

El Seminario de Posgrado *En Construcción* se celebró otro año más durante el curso 2021-2022. Este evento fue el duodécimo en su historia y constó de dos sesiones en las que se reflexionó sobre una problemática común: los enfoques metodológicos aplicados en la investigación doctoral en el campo de la Historia del Arte y la cultura audiovisual. Con este propósito, tanto profesores como estudiantes de doctorado se reunieron en el Departamento de Historia y Teoría del Arte para debatir sobre los asuntos horizontales que atañen a todas las investigaciones.

Después de varios años obligados a realizar, total o parcialmente, este seminario de manera virtual, en esta ocasión se pudo volver a la presencialidad total. La presentación de pósteres fue precedida por las intervenciones de Elena Alcalá, como profesora *senior*, y de Kostis Kornetis, como profesor *junior*. Ambos se encargaron de ofrecer procedimientos y herramientas metodológicas útiles para la investigación en la disciplina. Sobre la presentación de pósteres, la sesión tuvo el objetivo principal de crear un diálogo distendido entre los asistentes. Para conseguirlo, se colgaron los pósteres en las paredes de un aula y cada participante tuvo un breve espacio de tiempo para presentar su póster, lo que fomentó el acercamiento con los investigadores para preguntar dudas o aportar distintos puntos de vista.

Con relación a la segunda sesión del seminario, se dispusieron diversas mesas de trabajo donde los participantes fueron agrupados según sus afinidades metodológicas o temáticas. Como siempre, las mesas contaron con la moderación de un profesor del Departamento, quien aportó sus reflexiones críticas sobre la metodología empleada y abrió el debate para las posteriores intervenciones. El resto de los participantes de la mesa y el público sumaron sus aportaciones y puntos de vista a los distintos asuntos expuestos. Todo ello permitió crear un ambiente fructífero para el intercambio de ideas, donde los investigadores sacaron provecho para sus trabajos bien en las maneras de acercarse a su objeto de estudio, principal misión de este evento, bien en la adquisición de información para enriquecerlos.

Además del seminario anual, el equipo de *En Construcción* se ha encargado de organizar dos sesiones de *Encuentros En Construcción*. Esta línea del grupo consiste en dar un espacio a los investigadores e investigadoras predoctorales que se encuentran de estancia en el Departamento para que muestren su investigación, o parte de ella, y poder recibir un *feedback* de los asistentes al evento. Este año han presentado sus trabajos en curso Melina Serber (Universidad de Buenos Aires) y Nora Guggenbühler (Universidad de Zúrich).

**Página web y redes sociales:** [seminarioenconstruccion.blogspot.com](http://seminarioenconstruccion.blogspot.com), *Seminario\_En.Construcción* (Instagram) y *En Construcción, Seminario de posgrado* (Facebook).

**Coordinación:** Jorge González, Pelayo Huerta, Pedro Merchán, Blanca Molina, Inés Molina, Eduardo M. Baudot, José Antonio Roch, Lucía Rodríguez, Mónica Salcedo y Mario Zamora.

**Coordinación académica:** Elena Alcalá.

## **Sesión de pósteres (fecha de celebración: 25 de noviembre de 2021)**

### **I. Ponencias metodológicas**

Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid): *Colaboración y el reto de la globalización*.

Kostis Kornetis (Universidad Autónoma de Madrid): *Memorias generacionales de las transiciones democráticas en España, Portugal y Grecia. Cuestiones metodológicas de la historia oral*.

## II. Presentación de pósteres

Alberto Fernández Rojas: “Figurar a América Latina: la escritura sobre arte de Marta Traba” (Universidad Autónoma de Madrid).

Almudena Alegre Díez: “El belén napolitano en el Palacio Real de Madrid, religiosidad y coleccionismo en la corte de los Borbones” (Universidad Autónoma de Madrid).

Aluminé Rosso: “#YOMUSEO Un estudio de la promesa experiencial configurada por la arquitectura de los museos de arte moderno: Los casos del Centre George Pompidou (París), MALBA (Buenos Aires), Moma (NYC) Reina Sofía (Madrid) y Tate Modern (Londres)” (Universidad Autónoma de Madrid).

Beatriz Sánchez Santidrián: “Identidades en exhibición. Los escaparates comerciales: de los Pasajes a la omnipresencia del escaparate en la cultura postfordista” (Universidad Autónoma de Madrid – Université Paris Nanterre).

Blanca Molina: “La danza contemporánea en el circuito artístico español (1993-2020). Institucionalización, comisariado y recepción en museos y centros de arte” (Universidad Autónoma de Madrid).

Carlos Fernández Castro: “El cine de Claire Denis como creador de un espectador activo” (Universidad Autónoma de Madrid).

Carmen Álvarez Hernández: “El discurso de recepción: la crítica de cine contemporánea como dispositivo de dominación en la industria cultural española. Una perspectiva de género” (Universidad Autónoma de Madrid).

Christian Sánchez San Segundo: “Objetos, Obsolescencias y Hauntologías” (Universidad Autónoma de Madrid).

Elba Tejero Cox: “El conjunto religioso de Santo Domingo de Lima: arte, imagen e identidad (ss. XVI-XVIII)” (Universidad Autónoma de Madrid).

Francesca Renda: “Las prácticas artísticas socialmente comprometidas del siglo XXI: estética y desarrollo a partir del Archivo de Arte Útil” (Universidad Autónoma de Madrid).

Lucía Rodríguez Navarro: “Las imágenes del Antiguo Testamento en el edificio románico hispano: presencias, usos y contextos” (Universidad Autónoma de Madrid).

María Teresa Sánchez Barahona: “Élites, poder y patrimonio. El gran expolio de los harinócratas de Castilla” (Universidad de Cantabria).

Mónica Salcedo: “Referencias de la historia del arte y la cultura visual: usos y discursos en el videoclip español actual” (Universidad Autónoma de Madrid).

Niccoló Dimasi: “«Come mandare un’astronave nello spazio». The presence of science fiction in Italian cinema between the Economic Boom and the Space Age (1958-1975)” (Universidad Autónoma de Madrid – Queen’s University).

### **Sesión de mesas de trabajo (fechas de celebración: 7 y 8 de abril de 2022)**

#### **Jueves 7 de abril**

**Bienvenida:** Mario Zamora

#### **Mesa 1. Nuevos objetos de estudio en la Historia del Arte.**

**Profesor invitado:** Jesús Carrillo.

**Modera:** Pedro Merchán.

**Participantes:**

Blanca Molina: “La danza contemporánea en el circuito artístico español (1993-2020). Institucionalización, comisariado y recepción en museos y centros de arte”.

Mónica Salcedo: “Discursos e identidades culturales en el contexto español a través del videoclip musical”.

Francesca Renda: “Las prácticas artísticas socialmente comprometidas del siglo XXI: estética y desarrollo a partir del Archivo de Arte Útil”.



Fig. 1. Mesa de trabajo 1 de la sesión celebrada los días 7 y 8 de abril de 2022.

**Mesa 2. Estéticas e imaginarios de la (pos)modernidad.**

**Profesor invitado:** David Moriente.

**Modera:** José Antonio Roch.

**Participantes:**

Christian Sánchez San Segundo: “Objetos, Obsolescencias y Hauntologías”.

Alberto Fernández Rojas: “Problemas de la perspectiva de género en la puesta en valor del legado intelectual de Marta Traba”.

Carlos Fernández Castro: “La construcción del espectador activo en el cine de Claire Denis”.



Fig. 2. Mesa de trabajo 2 de la sesión celebrada los días 7 y 8 de abril de 2022.

### **Mesa 3. Archivos y patrimonio: autoría, descontextualización y pérdida.**

**Profesora invitada:** Cloe Cavero.

**Modera:** Jorge González.

#### **Participantes:**

Elba Tejero Cox: “El conjunto religioso de Santo Domingo de Lima: arte, imagen e identidad (ss. XVI-XVIII)”.

Lucía Rodríguez Navarro: “Las imágenes del Antiguo Testamento en el edificio románico hispano: presencias, usos y contextos. Problemas metodológicos”.

Almudena Alegre Díez: “El belén napolitano en el Palacio Real de Madrid, religiosidad y coleccionismo en la corte de los borbones”.

María Teresa Sánchez Barahona: “Élites, poder y patrimonio. El gran expolio de los harinócratas de Castilla”.



Fig. 3. Mesa de trabajo 3 de la sesión celebrada los días 7 y 8 de abril de 2022.

**Viernes 8 de abril**

**Mesa 4. Usos y discursos públicos del arte y la cultura visual.**

**Profesor invitado:** Juan Albarrán.

**Modera:** Mónica Salcedo.

**Participantes:**

Beatriz Sánchez Santidrián: “Identidades en exhibición. Los escaparates comerciales: de los Pasajes a la omnipresencia del escaparate en la cultura postfordista”.

Aluminé Rosso: “#YOMUSEO Un estudio de la promesa experiencial configurada por la arquitectura de los museos de arte moderno: Los casos del Centre George Pompidou (París), MALBA (Buenos Aires), Moma (NYC) Reina Sofia (Madrid) y Tate Modern (Londres)”.

Niccoló Dimasi: “«Come lanciare un razzo nello spazio». Science fiction and Italian cinema, between the Miracolo Economico and the Years of Lead (1957-1979)”.

**Encuentros En Construcción (fechas de celebración: 16 de diciembre de 2021 y 12 de mayo de 2022)**

**Jueves 16 de diciembre de 2021:** Melina Serber, *¿Cómo pensar la movilidad humana en el documental del siglo XXI? Las formas de representación de la migración internacional en el cine documental contemporáneo argentino (2006-2018)*.

**Jueves 12 de mayo de 2022:** Nora Guggenbühler, *Propagating the Virgin's image: The role of Viceroy's and Carmelites in the Dissemination of the Madonna di Trapani from Sicily to the Iberian Peninsula*.



Fig. 4. Conferencias de Melina Serber (izquierda) y Nora Nora Guggenbühler (derecha) en los *Encuentros En Construcción* del curso 2021-2022.



# **NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES AL ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE**

## **Normas de publicación**

El *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* de la Universidad Autónoma de Madrid es una revista reconocida en el área de Historia del Arte entre la comunidad científica española, cuyo primer número se publicó en el año 1989. Con una periodicidad anual, cuenta con contribuciones de más de 200 autores y autoras dirigidas al ámbito universitario y científico.

El texto enviado, redactado en español, inglés, francés, italiano, alemán o portugués, deberá corresponder a una investigación original, no haber sido publicado con anterioridad y no estar sometido a consideración para su publicación ni en fase de evaluación de otras revistas o publicaciones. Los trabajos se enviarán en soporte digital a la dirección de correo electrónico [anuariodehistoriadelarte@gmail.com](mailto:anuariodehistoriadelarte@gmail.com). El envío comprenderá los siguientes archivos en formato Word, además de –en su caso– las ilustraciones:

- Documento con los datos personales de cada autor/a (nombre y apellidos, dirección, teléfono, correo electrónico, situación académica e institución a la que pertenece).
- Documento con el CV de cada autor/a en un párrafo redactado con una extensión de 150-200 palabras.
- Texto del artículo con una extensión de 8.000 a 12.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía, con letra de cuerpo 12 (Times New Roman) e interlineado 1,5. Las notas se situarán en pie de página, con letra de cuerpo 10 (Times New Roman) e interlineado sencillo. El artículo irá precedido del título en español e inglés, de un breve resumen del contenido del trabajo en español y su traducción al inglés, con una extensión máxima de 150 palabras, y de entre 5 y 7 palabras clave en ambos idiomas.
- Ilustraciones. Se enviarán 20 ilustraciones como máximo. Se presentarán en color o blanco y negro, con máxima resolución en formato JPG/TIFF, y deberán ir numeradas correlativamente. La llamada en el texto adoptará el siguiente formato: (fig. 1). Los autores y autoras son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Además de enviar las imágenes como archivos independientes, se presentarán incrustadas correlativamente en un único documento Word o PDF, acompañadas de sus respectivos pies de foto, para facilitar la labor de revisión.
- Índice de ilustraciones con su correspondiente numeración y pies de imágenes respetando el siguiente criterio: Autor/a, *Título de la obra*, fecha, técnica. Medidas, ciudad, institución [nº de inventario].
- Listado de bibliografía completa con las obras utilizadas para la elaboración del artículo ordenadas alfabéticamente por apellido de autor/a. Se ruega indicar en dicho listado el doi de todas las publicaciones que lo tengan. En ese caso no será necesario indicar en el listado que la publicación está en línea ni su fecha de consulta. El listado se limitará a reflejar los títulos de bibliografía citados en las notas del artículo y no se incluirán en él las referencias a documentación de archivo que aparezcan en las notas.

Los autores y autoras de los originales aceptan estas normas al presentar sus trabajos para su publicación. La revista se reserva el derecho a introducir cambios de estilo en los textos con el objetivo de adecuarlos a las normas de edición.

## **Cuestiones de estilo**

- En el caso de que el texto estuviese dividido en apartados, estos últimos se indicarán, sin numerar, en minúscula y en negrita.
- El uso de comillas se reservará, exclusivamente, para las citas literales de otros textos. Si la extensión de la cita es de cinco o más líneas, se diferenciará del cuerpo principal del texto en un párrafo aparte sangrado por su lado izquierdo, manteniendo el interlineado y con letra de cuerpo 11 (Times New Roman). En este caso, las citas no necesitarán la utilización de comillas. Cuando se quiera omitir parte del texto, se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes.
- La cursiva estará reservada para resaltar palabras o frases que se encuentren en otros idiomas, así como títulos de libros u obras.

- La primera nota del texto se destinará, en su caso, para agradecimientos, información sobre proyectos de investigación u otros medios de financiación y cualquier aclaración respecto al trabajo realizado. En estos casos, la llamada a nota se ubicará con un asterisco al final del título del artículo.
- Para garantizar el anonimato de los autores o autoras en el proceso de evaluación, se omitirá en el texto del artículo y en las notas cualquier referencia que pueda desvelar su identidad.

### **Notas y referencias bibliográficas**

Las referencias bibliográficas, al igual que aquellas notas reservadas para cualquier comentario o aclaración, irán situadas a pie de página, insertándose el número volado dentro de la frase del texto y nunca detrás de los signos de puntuación.

Las referencias seguirán el sistema nota-bibliografía del manual de estilo de Chicago, cuyos principales ejemplos pueden consultarse en [https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html). Cuando un mismo título se cite por segunda y sucesivas veces, se empleará la fórmula abreviada que aparece recogida en la misma guía.

En lugar de “and” se utilizará “y” cuando se nombre más de un autor/a. El mismo proceder se aplicará a otros elementos de indicación en inglés que pudieran aparecer, y que han de usarse en español (en lugar de “in” se utilizará “en”, “Traducido por” y no “Translated by”, nombres de los meses, etc.).

### **Normas específicas para reseñas de libros y crónicas de exposiciones**

Estas secciones de la revista tienen el objetivo de ofrecer al lector o lectora una información crítica de las exposiciones y novedades editoriales aparecidas en el campo de la Historia del Arte. Los textos serán encargados a especialistas en la materia que tendrán que conjugar una parte descriptiva sobre el contenido del libro o de la exposición con otra que evalúe críticamente las aportaciones planteadas en los mismos. El equipo editor solicita encarecidamente que los autores y autoras huyan de los excesos laudatorios y planteen sus críticas con corrección y espíritu constructivo.

Los textos tendrán una extensión mínima de 1.500 palabras y máxima de 2.000, pudiéndose incluir un total de dos imágenes que sean estrictamente necesarias para la comprensión de su contenido. Los derechos de estas últimas tendrán que ser gestionados por los autores y autoras. Los textos tendrán que estar sujetos a las normas de estilo de la revista descritas anteriormente. Se recomienda evitar el uso de notas al pie tanto en las reseñas de libros como en las crónicas de exposiciones. En el caso excepcional de requerirlas, estas se limitarán al mínimo imprescindible.

El equipo editor se reserva el derecho a publicar las reseñas y crónicas que no se ajusten a esta normativa.

### **Evaluación y corrección de pruebas**

Todos los artículos publicados están sujetos a un estricto control de calidad basado en la revisión por pares ciegos externos. Una vez evaluado, el equipo editor notificará el resultado a los autores o autoras. Al aceptar la publicación, los autores o autoras ceden al *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* los derechos de reproducción de las ilustraciones y los derechos sobre el trabajo en su totalidad para su edición digital en el Portal de revistas electrónicas de la Universidad Autónoma de Madrid. Las pruebas de imprenta serán enviadas a los autores y autoras para su corrección, limitándose exclusivamente a corregir errores de edición o cambios gramaticales con un plazo determinado.

### **Cuestiones éticas**

La revista *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* se adhiere y respeta el manual de buenas prácticas éticas redactado por el Servicio de Publicaciones de la UAM, basado en gran medida en los principios establecidos por el Committee on Publication Ethics-COPE.

## **Aviso de derechos de autor/a**

Los autores/as que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones:

1. Los autores/as conservan los derechos de autor.
2. Los autores/as ceden a la revista el derecho de la primera publicación. La revista también posee los derechos de edición.
3. Todos los contenidos publicados se regulan mediante una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. En virtud de ello, se permite a terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista. Puede consultar el texto legal de esta licencia en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.es>



4. Los autores/as pueden realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (p. ej., incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que indiquen claramente que el trabajo se publicó por primera vez en esta revista.

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de responsabilidad exclusiva de sus autores. El Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM) no se hace responsable de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. Los originales del Anuario, publicados en papel y en versión electrónica, son propiedad del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible for the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the Anuario are the property of the Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), and this source must be cited for its partial or full reproduction.

---

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*  
Departamento de Historia y Teoría del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma de Madrid  
C/ Francisco Tomás y Valiente, nº 1  
28049 Madrid  
[anuariodehistoriadelarte@gmail.com](mailto:anuariodehistoriadelarte@gmail.com)

## SUMARIO

### PRESENTACIÓN

#### FIESTA, ORDEN Y DISIDENCIA

##### CARMEN ABAD ZARDOYA

“Donde todos los sentidos hallan su objeto”. Materialidad, puesta en escena y comunicación política en los convites al almirante de Inglaterra (Valladolid, 1605) / *“Donde todos los sentidos hallan su objeto”. Materiality, staging and political communication at the banquets for the admiral of England (Valladolid, 1605)*

##### CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN

*Los sentidos en dilatado gozo*. Un análisis holístico en torno a una singular fiesta celebrada en Málaga (1635-1636) / Los sentidos en dilatado gozo. *A holistic analysis around a unique festival held in Malaga (1635-1636)*

##### MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ Y JUAN ESCORIAL ESGUEVA

Burgos, escenario de un nuevo tiempo. Las fiestas por la boda de Carlos II y María Luisa de Orleans (1679) / *Burgos, scene of a new time. The festivities for the wedding of Charles II and Marie Louise d'Orleans (1679)*

##### MARCOS NARRO ASENSIO

Fiestas para el “Rey romántico”: un análisis de las celebraciones urbanas con motivo del enlace de Alfonso XII con María de las Mercedes / *Festivities for the “romantic King”: an analysis of the urban celebrations on the occasion of the marriage of Alfonso XI and María de las Mercedes*

##### CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO

Cuando la ciudad es el escenario. El Paseo del Prado, un enclave de celebración permanente en Madrid / *When the city is the stage. The Paseo del Prado, an enclave of permanent celebration in Madrid*

### ESTUDIOS

##### ISABEL RÁBANO, JUAN PIMENTEL

Teresa Madasú (1848-1917): geología, género y dibujo / *Teresa Madasú (1848-1917): geology, gender and drawing*

##### DIEGO ZORITA ARROYO

Poética de la firmeza en la obra verbal de Isidoro Valcárcel Medina / *A poetics of firmness in Isidoro Valcárcel Medina's verbal work*

### RECENSIONES

##### LAURA FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ

*Philip II of Spain and the Architecture of Empire*. University Park, PA: Penn State University Press, 2021 (Sabina de Cavi)

### CRÍTICA DE EXPOSICIONES

*Tota Italia. Alle origini di una nazione*, Scuderie del Quirinale, Roma, 14 de mayo - 25 de julio de 2021 (Pelayo Huerta Segovia)