

# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLII Nº 166 4º TRIMESTRE DE 2005 6€ (IVA INCLUIDO)



DOCUMENTACIÓN



## Consejo de Administración

### Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

### Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

### Vocales

María de las Mercedes Díez Sánchez,

Luis Herrero Juan,

María del Carmen Iglesias Cano,

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía,

Julián Martínez García,

Félix Montes Jort,

Francisco Muñoz Ramírez,

Luis Reverter Gelabert,

José Manuel Romero Moreno,

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

### Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

## Revista Reales Sitios

### Directora

Rosario Díez del Corral Garnica

### Consejo de Redacción

Fernando Bouza Álvarez,

Carmen García-Frias Checa,

Lourdes de Luis Sierra,

Juan Carlos de la Mata González,

Pedro Moleón Gavilanes,

Delfín Rodríguez Ruiz,

José Luis Sancho Gaspar

### Jefe de Departamento

de Programas Culturales

Carmen Cabeza Gil-Casares

### Gestión y Producción Editorial

Julia López de la Torre

Tel.: 91 547 53 50. Exts. 57250-57251-57252

Fax: 91 454 88 69

### Redacción

Consuelo Santos Fernández

Begoña Mardones Gómez

### Suscripciones y Publicidad

Santiago Gil Castro

Tel.: 91 454 87 00. Ext. 57256

Fax: 91 454 88 75

### Fotografías

Patrimonio Nacional

### Editor

Patrimonio Nacional

Palacio Real de Madrid

C/Bailén, s/n - 28071 Madrid

[www.patrimonionacional.es](http://www.patrimonionacional.es)

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos.

DISEÑO: Grupo SVB. FOTOMECÁNICA: Lucam. IMPRESIÓN: Brizzolis.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros - Extranjero, 12 euros. PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros - Extranjero, 38 euros.

NIPO: 006-05-001-2. DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64. ISSN: 0486-0993.

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista, por cualquier medio, salvo autorización por escrito del editor.

Crónica de un nacimiento esperado: teatro y fiestas en Valladolid para el futuro Felipe IV (1605)

Por María Luisa Lobato

Universidad de Burgos

En este trabajo se diseña un panorama de conjunto sobre la microhistoria cortesana de principios del siglo XVII, centrada en las diversas celebraciones que tuvieron lugar en Valladolid con motivo del nacimiento del futuro Rey Felipe IV. Ocupan un lugar preferente las fiestas vinculadas con el teatro, tanto en lo que se refiere a espacios, como a patrocinadores, comediantes, obras representadas y géneros dramáticos, ya sea en su vertiente seria como en la burlesca.

Las fiestas del matrimonio del Rey Alfonso VI de Braganza y María Francisca de Saboya (Lisboa, 1666)

Por Ángela Barreto Xavier, ISCTE-Lisboa, y Pedro Cardim, Universidade Nova de Lisboa.

Se estudian las festividades que tuvieron lugar en Lisboa, en agosto de 1666, para celebrar la boda del Rey Alfonso VI de Portugal y María Francisca de Saboya. Mediante un análisis en profundidad del programa alegórico organizado para la celebración, se pone de manifiesto la importancia política de este tipo de ceremonias festivas.

El Carnaval de 1700 en la Corte de Luis XIV

Por Margarita Torrión

Université de Savoie

El Carnaval de 1700 inauguró el Siglo de las Luces en la Corte de Francia, precediendo a los tristes eventos que marcarían el final del reinado de Luis XIV, fue uno de los festejos más espléndidos desde las grandes fiestas versallescas de 1668 y 1674, que celebraron sus conquistas militares en Flandes y la toma del Franco Condado. A partir de diversas fuentes y testimonios, estas páginas reconstruyen una crónica detallada de aquellas *carnevolendas*, de sus bailes de disfraces y mascaradas musicales que tuvieron por escenario los palacios de Marly y Versailles, y entre cuyos actores figura el Duque de Anjou, pronto Felipe V de España.

Arquitectura efímera y diplomacia. Los Acquaviva y la imagen celebrativa de la Monarquía española ante la Santa Sede (1721-1746)

Por Sara Muniain Ederra

Universidad Europea de Madrid

Se plantea una panorámica de las principales decoraciones efímeras llevadas a cabo por las diplomacias extranjeras en Roma siguiendo las pautas otorgadas por la Academia de la Arcadia, desde la perspectiva del carácter de modelo que ofrecieron a los Cardenales Francesco y Troiano Acquaviva para devolver a la Monarquía borbónica el protagonismo perdido durante la Guerra de Sucesión, y de la atención a una profunda crisis que anunciaba el fin de una época.

Crónica Cultural

Resumen en inglés



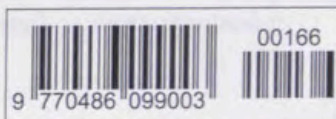
18

42

62

78

80



# Crónica de un nacimiento esperado: teatro y fiestas en Valladolid para el futuro Felipe IV (1605)<sup>1</sup>

Por María Luisa Lobato  
*Universidad de Burgos*

“Floresta de aventuras” llamó un visitante extranjero a lo que ocurría en Valladolid en el año 1605<sup>2</sup>. En estrecho maridaje con la actividad política, la Corte allí instalada recibió al nuevo Príncipe, el futuro Felipe IV, con todo tipo de demostraciones festivas, entre las que no faltaron las teatrales. La mirada a la Corte vallisoletana en esta ocasión tratará de establecer un panorama de conjunto sobre esa microhistoria cortesana de principios del siglo XVII<sup>3</sup>.

Nada se dejó a la improvisación para celebrar al recién nacido y las compañías de comediantes que pululaban por la Valladolid convertida en Corte tuvieron ocasión de mostrar sus habilidades. Pero al decir de los espectadores de la época algo, o más que algo, tuvo el nacimiento del Príncipe de ocasión política. Su bautizo, por ejemplo, se retrasó hasta la llegada del Embajador inglés, que venía rodeado de séquito a firmar las paces<sup>4</sup>. Si su entrada fue

el 26 de mayo, tres días después se celebró en el convento de San Pablo el sacramento de quien había nacido el 8 de abril, que para las costumbres de la época era ya mucho retraso. O quizá esa razón eran solo habladurías y lo que se esperaba era la coincidencia con la festividad de la Pascua del Espíritu Santo. Siempre nos quedará la duda.

Además del Embajador, el día citado entró también en tierras castellanas el Cardenal Arzobispo Don Bernardo de Sandoval y Rojas, tío carnal del Duque de Lerma, que sería ministro de la ceremonia. Su sobrino le recibió en la finca de caza que tenía en La Ventosilla. El Duque se encargó de situar en lugares estratégicos a varios miembros de su familia, de modo que en la fecha que aquí interesa, 1605, además de su tío, otras personas de su entorno ocupaban lugares muy cercanos a la Familia Real. La Infanta Ana Mauricia, primogénita de los Reyes, llegó al



Retrato de Felipe IV, grabado reproducido en la obra *Theatrum principum*, Real Biblioteca, Sign., GRAB/346, hoja 17, Madrid, Patrimonio Nacional.

convento de San Pablo el día del bautizo de su hermano en brazos de su ama, que era precisamente la Condesa viuda de Lemos, hermana del Duque de Lerma <sup>5</sup>, y el mismo Duque llevó en sus brazos a la pila bautismal al que recibiría los nombres de Felipe Dominico Victor <sup>6</sup>. Su segundo hijo, Don Diego de Sandoval, era en 1605 el Corregidor de Valladolid. El poder del Valido se extendía, desde luego, más allá de las fronteras castellanas. Su hermano, Don Juan de Sandoval y Rojas, era Virrey en Valencia cuando se celebraron fiestas por el natalicio del Príncipe aquel año, y debía ser también amigo de comediantes, pues se conserva noticia de que les prestó su coche para que dieran un paseo por la ciudad y representaran después en la plaza de la Seu <sup>7</sup>.

### El alojamiento de los Reyes en la nueva Corte y la construcción del salón de saraos

Y es que, Lerma arriba, Lerma abajo, la actuación del Valido fue determinante en la estancia de la Corte en Valladolid y, en especial, en aquellos días en que todo se convertía en propaganda política. Regidor en Valladolid desde agosto de 1600, un mes más tarde el Duque compró el mejor palacio de la ciudad, el cual había pertenecido al segundo Marqués de Camarasa, Don Francisco de los Cobos y Luna. Todo estaba preparado para que el 10 de enero de 1601 se proclamase la decisión del traslado de la Corte a Valladolid <sup>8</sup>.

Cuando la Familia Real arribó al nuevo escenario del poder, ni siquiera tenía palacio propio y se alojó en las casas del Conde de Benavente, conocidas con el nombre de *palacio viejo*. Fue una maniobra del Valido el reformar unas casas frente a la iglesia de San Pablo, de las que algunas eran parte de la que perteneció a Don Álvaro de Luna. Hombre hábil, el Duque vendió buena parte de ellas al Rey el 11 de mayo y se quedó con otras en la parte de atrás, que limitaban con una plaza de buenas dimensiones. Fue en este conjunto arquitectónico en el que se trazaron pasadizos elevados para ir desde ellas hasta la iglesia de San Pablo, según nos cuenta la documentación de la época <sup>9</sup>. Cuando el 21 de septiembre de 1601 nació la Infanta Ana Mauricia, los Reyes ya tenían, pues, casa propia en Valladolid, aunque no completa, porque hasta 1605 no se construyó uno de los espacios que más interesa en relación con el tema que nos ocupa.

En efecto, todavía en mayo de 1605 se pagaba a los diversos artistas y trabajadores que levantaban en aquel palacio una sala de saraos, por orden y a costa del Duque de Lerma. Intervino en él el Trazador Mayor del Rey, Francisco de Mora <sup>10</sup>, el cual se había ocupado desde 1602 de la ampliación del palacio destinado a los Reyes en estilo postherreriano. Se conservan testimonios de los pagos

realizados a varios de los artistas que intervinieron en la construcción de la sala citada. Gregorio Hernández, por ejemplo, recibió de Diego de Sandoval el 11 de mayo doscientos reales como parte del pago por haber esculpido las figuras que hacían de frontispicio del templete de aquel salón dedicado a fiestas y saraos. El 28 de aquel mes se le pagaron otros doscientos setenta reales como fin del pago, esta vez por haber ayudado a Millán Vilmercado a hacer nueve figuras para el ornato del mismo espacio <sup>11</sup>. Intervinieron también en las pinturas de aquel espacio Bartolomé Carducho, "uno de los más famosos pintores que su majestad tiene" <sup>12</sup>, Patricio Caxes, Fabricio Castelo y Juan de Torres. Además de ellos hubo doradores, como Estacio Gutiérrez, arquitectos como Cristóbal Velázquez y artistas que contribuyeron a preparar elementos que protagonizarían las fiestas. Es el caso del carro que ideó el Secretario Tomás Gracián <sup>13</sup>, cuya construcción se encargó al capitán Camilio Camiliano el 10 de abril, con la petición de que fuese: "un carro triunfal muy suntuosísimo de invención y música para que vaya por remate de la dicha máscara" <sup>14</sup>.

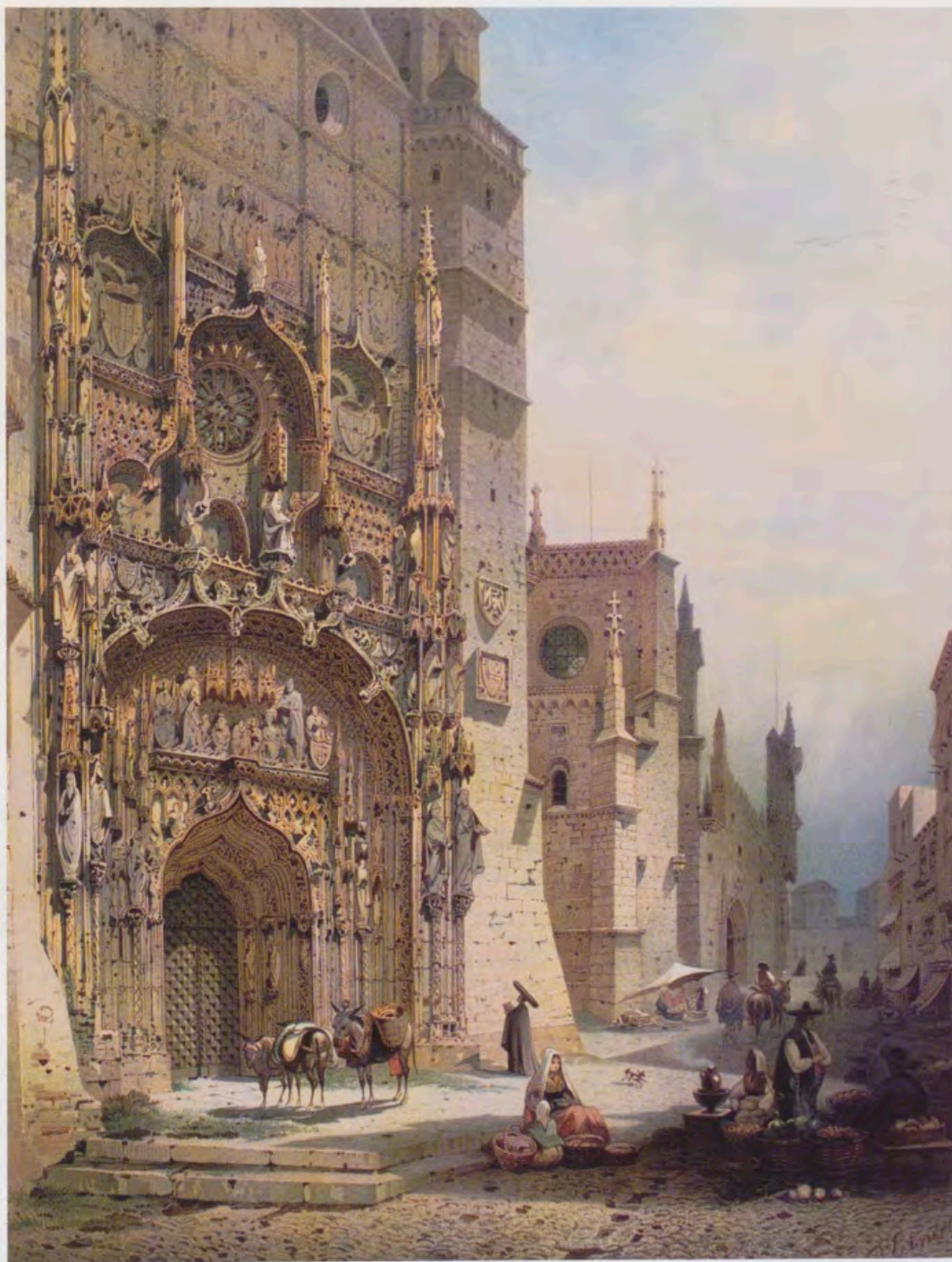
Este carro tuvo un papel determinante en la máscara o encamisada que organizó el Ayuntamiento algunos días después, en la que participaron todos los nobles y regidores de Valladolid. Se conservan noticias de los preparativos para esa fiesta, como la de que el Conde de Gondomar escribió a Juan de Tassis, Conde de Villamediana, Gentilhombre de Cámara del Rey y su Correo Mayor, y le anunció que la máscara sería a las dos, después de mediodía, y que le esperaría en la plaza de la Trinidad, adonde le solicitaba que fuese con su cuadrilla a esa hora "sin perder punto pues ve lo que va en ello" <sup>15</sup>. Otros nobles, también escritores, estuvieron implicados en diversas actividades de aquel día. Pedro Liñán de Rianza, en concreto, escribía al mismo Diego Sarmiento, mostrando la disposición del portador, teniente Paulo Auger, de servirlo con su experiencia en fiestas de fuego y le recordaba que el Rey había admirado su habilidad en hacerlas <sup>16</sup>.

Aquel lunes, 18 de abril, recomenzó la actividad para-teatral con la máscara o encamisada ya citada. Los nobles y regidores de Valladolid iban precedidos por cuarenta tambores, a los que seguía el citado carro triunfal alegórico, y que por fin sirvió para remate de la dicha máscara, tal como era el propósito inicial de su construcción.

Este carro iba

muy adornado de pinturas y debajo de él secretamente sin que se echa de ver tiraban de él más de ciento veinte hombres y por de fuera tiraban del carro ocho mulas de dos en dos <sup>17</sup>.

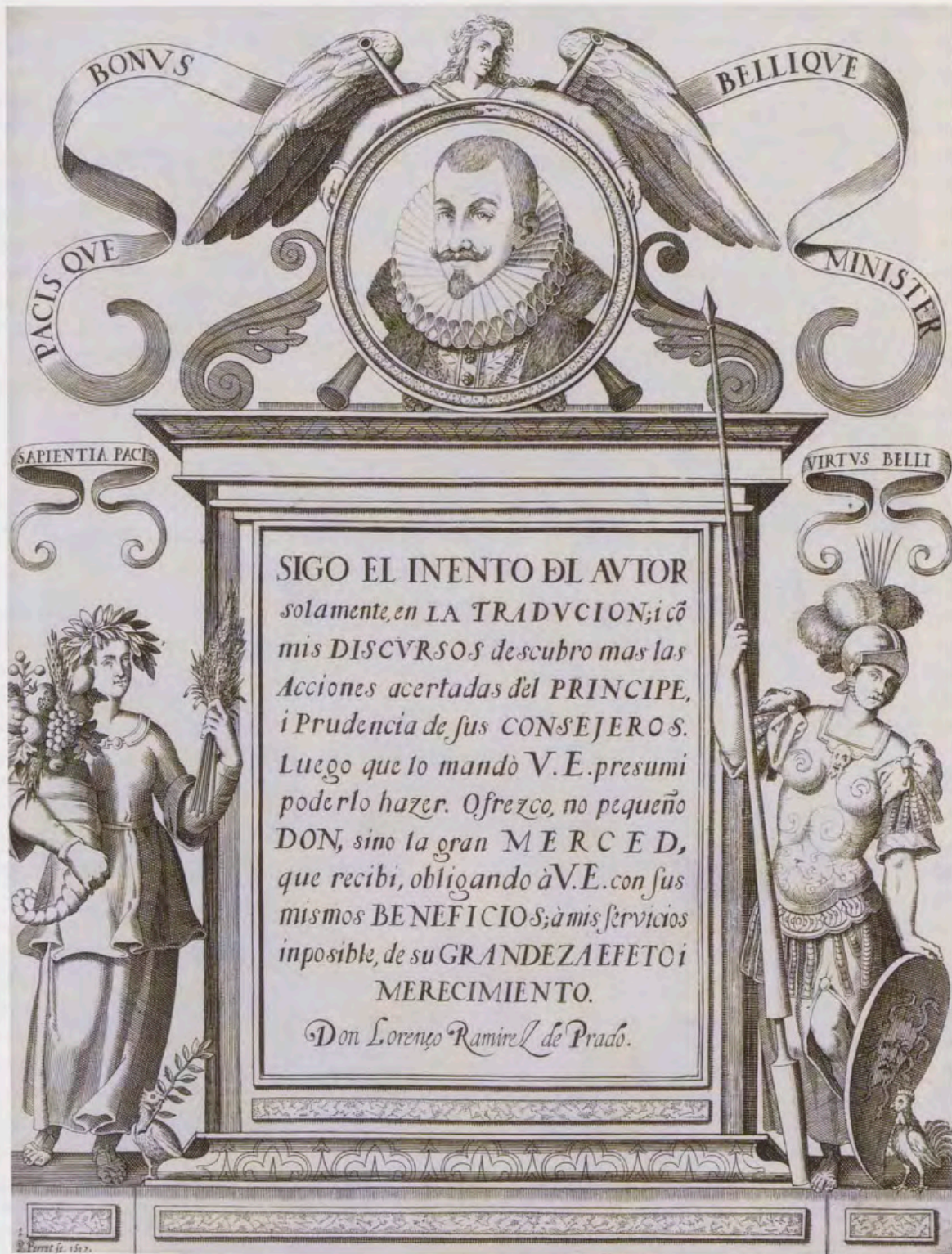
Sobre él se podía ver a Mercurio y, frente al dios, estaba Luçina abogada de las paridas vestida como Reina y con su cetro. Respondía a Mercurio *et genitori et gnato. euge beata damus*, y alrededor del rodapiés iba la Fortuna sentada <sup>18</sup>.



Friedrich Eibner, fachada del Convento de San Pablo de Valladolid, Real Biblioteca, Sign. VIII/6500, dibujo 23, Madrid, Patrimonio Nacional.

La música que acompañó a este sarao ha merecido un magnífico estudio de Stein en fechas recientes<sup>19</sup>. Participó en ella la Capilla Real como cuerpo institucional de la Corona, además de que algunos de sus músicos tocaron también de forma anónima. Parece que la música fue creación de Juan de Namur, cantor y Teniente de Maestro de la Capilla, pues se conserva el pago que se le dio por este trabajo. Baste recordar aquí que en varias plataformas del carro citado se ubicaron tres grupos de músicos con instrumentos de sonido homogéneo en cada uno de ellos, según la tradición renacentista: instrumentos de cuerda, voces masculinas e instrumentos de viento.

Los primeros tocaban laudes, arpas, cítaras y vihuelas de arco en la parte llana del carro triunfal, y Stein apunta que es posible que pertenecieran a la Capilla Real, si bien la mención a guitarras permite pensar que colaboraban con ellos otro tipo de músicos. Los cuatro cantantes que exaltaban el nacimiento del Príncipe con romances en tono polifónico ocupaban la parte alta del carro, mientras que en el testero postrero del carro se situaron ocho ministriles con clarines, chirimías y sacabuches. Había, por tanto, música elevada, de la que habitualmente participaba la Corte, y música de sonido popular, como los romances citados, de modo que todos los que presenciaron



Retrato del Duque de Lerma, grabado reproducido en la obra de Don Lorenzo Ramírez de Prado, Consejo i consejero de principes, Madrid, 1617, Real Biblioteca, Sign. VII/1285, hoja 2, Madrid, Patrimonio Nacional.

esta fiesta que discurrió por las calles de Valladolid pudieron encontrar en ella algo propio.

En cuanto al salón, se levantaba sobre una estructura inferior de columnas de madera, altas y gruesas, que elevaban el suelo de su planta principal a la altura del pasadizo por el que se comunicaba con el Palacio. El recinto interior del salón medía 44,10 m. de largo, por 15,75 m.

de ancho y 10,50 m. de alto por la pared del cerramiento, mientras que la longitud interior era de 42 m. y el ancho de 14 m. Su altura se estimaba proporcionada y se creaba así un corredor entre ambos espacios<sup>20</sup>.

El perímetro interior tenía un corredor con dos alturas. En la inferior se distribuían aposentos con escaleras secretas y puertas en lugares que permitían el acceso al piso supe-

rior, que tenía forma de "hermosa galería" y se separaba del piso inferior a través de una cornisa ancha que rodeaba la sala y por la que podía transitar un hombre.

El techo estaba cubierto por un cielo raso repartido en artesones cuadrados adornados con rosas o bacinetes, follajes y grutescos, entre los que se disimulaban algunos espacios que dieran salida al humo de las antorchas con las que se iluminaba la sala en los saraos nocturnos. Cerca de este cielo raso, en la parte superior de los muros, se pintó, dorado y al óleo, una perspectiva de columnas y arcos, de modo que parecía que sustentaban el techo en un efecto óptico de *trompe d'oeil*.

El volumen total del teatro se divisaba desde el exterior. La factura del salón es comparable a la de algunos otros espacios renacentistas italianos, como el Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585) o la Sala di Manto del Palazzo Ducale de Mantua (1572).

La sala de saraos vallisoletana se inauguró la tarde del 9 de junio de 1605, fiesta del Corpus Christi, en la que Felipe III juró las paces con Inglaterra. La decoración del interior se hizo con la construcción de una arquitectura efímera en forma de templo dorado dedicado a la Virtud con doce columnas, entre las que se colocaron cuatro figuras muy altas que evocaban a la Justicia (Júpiter), la Religión (Mercurio), la Prudencia y la Victoria. Una cúpula cerraba el conjunto y en ella estaba la Fama, con un mecanismo que le permitía llevar la trompeta a la boca. Todo ello se iluminaba con velas blancas que jugaban con las alturas y daban luz al templo fingido, en cuyo interior se encontraban los asientos de los Reyes y uno más pequeño para la Infanta Ana Mauricia.

Unos días más tarde, el 16 de junio, a las nueve de la noche comenzó el sarao para celebrar el nacimiento del Príncipe, que se prolongaría hasta las tres de la mañana. Intervino también en él el carro triunfal construido por Camiliano ya descrito, que discurrió por el salón de baile, el cual contaba con la decoración de tapices que representaban la conquista de Túnez por Carlos V (1535), vinculados con la representación de la Dinastía de los Austrias<sup>21</sup>.

La relación de aquella fiesta se publicó no hace mucho,<sup>22</sup> por lo que excusamos comentarla en detalle. Recopiló las noticias para ella Juan de Cisneros y Tagle en 1620, cuando era Corregidor de la villa de Fromista y regidor perpetuo de la de Carrión, donde se firmó. La fiesta comenzó con el toque de la trompeta por parte de la Fama. El carro, según indica la relación, tenía forma de navío, muy adornado y con fantasías poéticas escritas, e iba tirado por dos jacas pequeñas. En sus seis gradas venía la Infanta Ana Mauricia de encarnado -con máscara- y a sus pies estaban dos meninas con antorchas. Más abajo se podía ver a la Felicidad y al ave Fénix.

Delante se situaban otras seis meninas de la Infanta vestidas de seis virtudes: Magnanimidad, Liberalidad, Seguridad, Prudencia, Esperanza y Paz. Esta estructura móvil se desplazó para trasladar a la Infanta desde el Palacio hasta el templo de la Virtud, situado en el otro extremo del gran salón.

La fiesta se prolongó entre bailes de cuclín, turdión, máscara y danza de hacha, y no faltaron como danzantes los miembros de la Familia Real, hasta que el sarao se dio por terminado a altas horas de la madrugada, tal como ya se indicó.

Con motivo de este regocijo, se propiciaron burlas de personajes de la nobleza, habituales en este tipo de festejos. Parece que en esta ocasión le tocó al Duque de Sessa, Mayordomo Mayor de la Reina, que entonces era ya anciano, gordo y gotoso, al que una menina hizo salir y correr tras ella en el baile, suscitando las risas de todos<sup>23</sup>. La burla no se trataba de una excepción, como después se dirá al hablar de las parodias tan queridas en Palacio.

Al día siguiente la Corte entera acudió a conocer el salón, en el que se hicieron entremeses y representaciones. Tras la marcha de la Corte a Madrid, este espacio festivo sólo recuperó su esplendor en 1660 para representar una comedia ante Felipe IV en uno de sus viajes a la antigua Corte<sup>24</sup>.

No sabemos cuál fue el espacio que alojó otras celebraciones, como la que se publicó con el título de *Altissimo Hispaniarum principi novello, Philippo Dominico Victori*, firmada por M. *Philippo Biffio, Sougnesiensi, Regia sua Maiestatis Capellano, Lutosano Canonico*, que Luis Sánchez imprimió en Valladolid aquel año de 1605<sup>25</sup>.

Ese breve impreso, de catorce páginas, recoge el mismo número de poemas laudatorios al Príncipe y a cada miembro de su Familia, a los que siguen los puestos en boca de los personajes más relevantes del entorno hacia el recién nacido, escritos en hexámetros dactílicos, con la característica de que con la primera letra de cada verso se forma un acróstico que indica el destinatario o el personaje en cuya boca se pone el poema: Príncipes de Saboya, Don Bernardo de Rojas, el Duque de Lerma, el Conde de Miranda -Don Juan de Zúñiga-, el Condestable de Castilla y Duque de Frías -Juan Fernández de Velasco-, el Duque de Medina -Juan Alfonso Enriquez-, el Embajador inglés, el que se pone en boca de todos los próceres del reino, de la Capilla Real de Su Majestad y el autor en nombre de toda Bélgica. Todos ellos tienen un hilo de unión en su último verso: *hospite te, redeant Saturnia saecula mundo*, con pocas variantes en alguno de los poemas, que tiene como fuente la égloga IV de Virgilio, pero es en el poema puesto en boca del Duque de Lerma donde se refunde ese poema por completo.

La única excepción a la forma métrica que impera en el libro es la del poema en eco que canta la Capilla Regia de Su Majestad <sup>26</sup>.

Por la rareza de este documento nos permitimos transcribir el poema que se pone en boca del Duque de Lerma <sup>27</sup>:

*Dux ego Lermensis, Regni unus fidus Achates,  
(Vi fidei documenta meae tot stemmata norunt)  
Xisticus Hesperiiis dudum versatus arenis:  
Lecta, tibi (Princeps Mundi iubar) offero vitae  
Et famae monumenta meae. Dum tempora nolent,  
Rescindetque meas Atropos a corpore vires:  
Magna mihi sobolum vis restat; et ipsa parata  
Estque et erit vestro imperio. Dux Ceius unus,  
Notusque Ingenuis Lemos Comes Artibus: atque  
Sunt alii, quorum exoptant te vota beatum.  
Incipe Parue Puer, sceptra gaudere Paternis  
Sospite te, redeant Saturnia saecula mundo.*

Como es sabido, el poema de Virgilio que sirve de base a éste celebra el nacimiento de un niño ignoto y la crítica ha aventurado su tono profético respecto a la venida del Mesías al mundo. Nada mejor podía haberse encontrado para cantar el nacimiento del que en uno de los textos del impreso recibe el título de "vice-Dios" <sup>28</sup>.

## Las compañías teatrales en la Corte vallisoletana. Nicolás de los Ríos y otros autores

En manos del Duque de Lerma estuvo también buena parte de la actividad teatral del momento, tarea en la que colaboró estrechamente Diego Sarmiento de Acuña, futuro Conde de Gondomar, quien durante los momentos centrales a los que se refiere este trabajo era el Corregidor de Valladolid <sup>29</sup>. Ya en septiembre de 1601 recibió el memorial del que sería uno de los *autores* asiduos en la Corte: Nicolás de los Ríos. El hombre de teatro solicitaba poder actuar en Valladolid y daba como razón para apoyar su propuesta que "la ciudad le ha ynbiado a llamar por las grandes pérdidas que ha thenido". Al parecer, Ríos se vio forzado a salir de allí un año antes, porque molestó al Embajador de Francia con el contenido de una de sus comedias, tal como testimonia la información adicional a este memorial que escribió el comisario de las comedias del Consejo de Castilla, el licenciado Juan de Tejada. Todavía aquel año 1601 se negociaba el Tratado de Paz de Lyon para solucionar el conflicto de los límites de la frontera franco-saboyana, iniciado en 1598 en la Paz de Vervins. El Duque aceptó su petición porque "es hombre de bien y trae muy buena compañía con que resevirán gusto sus Magestades y beneficio los pobres y que se rregeçijará la Corte", y se refería de forma velada a la causa por la que Ríos faltaba desde hacía un año, al mismo tiempo que quitaba hierro al asunto: "ha padescido un año por causa muy ligera" <sup>30</sup>, a lo que seguía la aceptación de que pudiera volver con su compañía a Valladolid para continuar su oficio.

Ríos era un hombre de teatro bien conocido por aquel entonces. Cuando Agustín de Rojas escribió hacia 1602 su casi-crónica *El viaje entretenido*, Nicolás de los Ríos era uno de los interlocutores que hace un viaje con su compañía desde Sevilla a Burgos entre Pascua y julio de 1601, aproximadamente. No vamos a entrar aquí en la fidelidad o no a la historia de este libro, que tanto debate ha suscitado, pero sí cabe notar el protagonismo que este *autor* de comedias alcanzó en él. Precisamente en esa obra se incluye una *Loa de presentación de la compañía de Ríos para empezar en Valladolid*, en la que se le hace decir:

*¿No son éstas mis señoras, / las que mercedes me hacían,  
/ y entonces favorecían / en mí comedia dos horas? / [...]  
Los Duques, condes, marqueses, / caballeros principales, /  
nobles, discretos, leales, / generosos y corteses / que en ese  
tiempo me honraban / ¿no son los mismos que veo? <sup>31</sup>.*

El regreso de Nicolás de los Ríos abrió una época de gran actividad para el *autor* y su compañía, tanto en la Corte como en los sitios de recreación de los alrededores. El 6 de junio de 1602 representó en Valladolid autos y entremeses junto a la compañía de Villegas y ganó el premio con el *Auto del registro* y el entremés titulado *Las danzas de las aldeas* <sup>32</sup>, mientras que Villegas obtuvo también éxito con el *Auto de Josep* <sup>33</sup>. Fue, además, un asiduo en representaciones ante la Reina que le apreciaba mucho. Por ejemplo, en enero de 1603 hizo cinco comedias en sus habitaciones <sup>34</sup>, en junio de aquel año representó ante ella en Burgos y en julio Margarita de Austria pudo verle de nuevo en una comedia en Valladolid <sup>35</sup>. El *autor* se desplazó, además, con sus comediantes a otros lugares cercanos, como Tordesillas, donde aquel año de 1603 hizo al menos cuatro comedias ante el Rey <sup>36</sup>. Ese periodo fue, en fin, muy activo en lo profesional y en lo personal. El 28 de abril se casó con Magdalena de Robles y fueron sus testigos los comediantes Bartolomé Calvo de Arce, Miguel Ramírez y el escritor Agustín de Rojas, ya citado <sup>37</sup>.

También el Duque de Lerma pudo disfrutar del teatro representado por la compañía de Ríos en distintos momentos, incluso en su propia casa en la Huerta de la Ribera del Pisuerga, donde actuó al mes siguiente, en febrero de 1603 <sup>38</sup>. Y tuvo ocasión de hacerle encargos expresos para la Corte, donde su reinserción fue efectiva. Buena prueba de ello es que el 26 de abril de 1605 su compañía fue una de las ocho seleccionadas para representar en el Reino, según dejó constancia un Real Decreto firmado en Valladolid <sup>39</sup>. En este sentido, se conserva documentación de que en 1605 se pagaron 6.800 maravedíes a Diego López de Alcaraz y 10.200 a Nicolás de los Ríos por una comedia que cada uno representó por encargo suyo <sup>40</sup>. Aunque resulta difícil saber quiénes estaban en sus grupos aquel año, si es posible afirmar que al menos formaban parte de la compañía de Ríos, Melchor de León y Ana María de la Canal, porque ese dato figura en el archivo de la iglesia de San Lorenzo, junto a la noticia de la boda de estos comediantes <sup>41</sup>. Respecto a Alcaraz, que residía en la Corte, su mujer Magdalena Osorio <sup>42</sup> actuaba



William van der Landon, Merienda campestre, siglo XVII, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional.

con él. Ambos pagaron 52 ducados de ropas a Alonso Sánchez, mercader de ropería, tal como figura en una carta de obligación del 28 de marzo de 1605<sup>43</sup>. Diego de Alcaraz es aquél al que Lope de Vega piropeó en su comedia *El soldado amante*. Ambos autores se encargaron también de los autos de aquel año. Alcaraz representó los titulados *Colmenar* y *San Astasio*, que un año más tarde repetiría en la villa de Borox<sup>44</sup>, perteneciente a Toledo y situada a unos cincuenta kilómetros de Madrid. Alonso Cortés supone que el auto sacramental titulado *Colmenar* puede ser el que escribió el canónigo Tárrega<sup>45</sup>, pero lo cierto es que la atribución de esa obra no es nada clara. Los dos autores se quedaron once días “representando a sus majestades y al consejo y a esta ciudad y a la iglesia y a presidentes de los consejos y a otras personas”<sup>46</sup>.

El 7 de junio de aquel mismo año y en el jardín del Duque, la compañía de Nicolás de los Ríos representó *El caballero de Illescas*, de Lope de Vega, “con tres entremeses”, a la que asistió la Reina desde la galería mientras el Embajador de Inglaterra y los Grandes la veían como público<sup>47</sup>. Sabemos

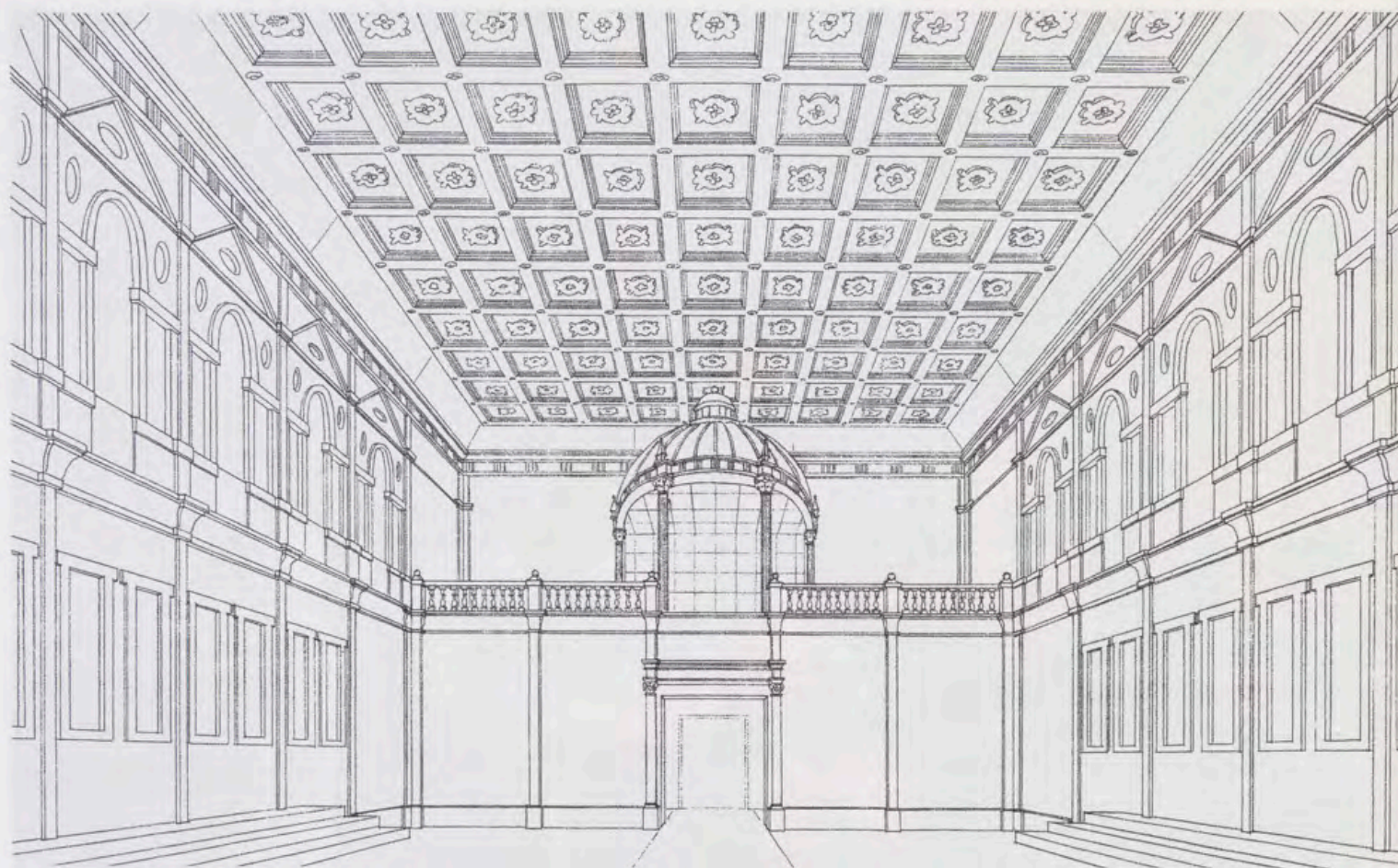
cómo se preparó este espacio por la descripción que nos dejó Pinheiro da Veiga:

Hubo comedia en un jardín del duque, todo entoldado por encima; y las ventanas que van alrededor de los arcos con vidrieras. En el testero se hizo el teatro, en bajo, y de frente se sentaron en dos sillas el Almirante [de Inglaterra] y el Duque<sup>48</sup>.

El autor, escaldado por su experiencia con un embajador extranjero de hacía unos años, a la que ya se hizo referencia, fue protagonista de una curiosa anécdota que también relata Pinheiro:

Fue muy celebrado un dicho del comediante Ríos que, llamándole el duque y diciéndole que representase cosas de amores o guerras, y no se metiera en cosas a lo divino ni milagros, en atención a los ingleses, y preguntándole: ¿Entendéisme?, respondió: “yo lo cumpliré de suerte que, aunque estornude, no me tenga de persignar”. Lo cual comentaron mucho las personas que allí estaban<sup>49</sup>.

En cuanto a *El caballero de Illescas*, protagonizado por el rufián Juan Tomás, jugador y extorsionador de mujeres, destaca en su primer acto y es más floja en los dos res-



Reconstrucción del interior del Salón de Saraos, según Jesús Urrea, Dibujo de J. Benito Montoya.

tantes. No hay en ella ninguna referencia a los espectadores de 1605, como suele haber en otras obras escritas para personajes de la Corte.

Pero con ocasión de las celebraciones, las fiestas teatrales no se restringían solo a ámbitos cerrados y selectos. Sólo dos días después de la puesta en escena de la comedia que se ha citado, hubo comedias públicas y los comediantes recibieron mil ducados por representar en la calle ante miembros del Consejo Real, del Regimiento y a otras personas, delante de sus ventanas. Utilizaron para ellos carros grandes, cada uno de 34 palmos, y juntaron dos cuando fue necesario. Decoraron los testereros con "casa y torres muy bien pintadas y doradas en partes y aposentos de donde salen, y así corren toda la ciudad"<sup>50</sup>. Suponemos que, si bien el público parece al menos en un primer momento formado por personas vinculadas de uno o de otro modo al poder, sin embargo, la afirmación de que se pudo ver a los actores y sus carros por "toda la ciudad" evoca que quizá en esta ocasión la fiesta teatral invadió espacios públicos, para regocijo de todos.

Los encargos teatrales a Nicolás de los Ríos no se restringieron durante este periodo a la ciudad de Valladolid. El desplazamiento de los Reyes a Lerma para pasar allí un verano más fresco arrastró consigo a hombres de teatro,

entre otros artistas. Eran los mismos Reyes quienes pedían comediantes, y el Duque el responsable de hacer las gestiones necesarias para que no faltaran. El 11 y 12 de julio de 1605 Ríos estaba en aquella villa, aunque no conservamos noticias de lo que representó<sup>51</sup>.

Además de este *autor* sabemos de la presencia en la Corte durante este periodo de otros directores de compañía famosos, como es el caso de Juan de Morales "residente en esta Corte", dice la Reina en 1603, Antonio de Villegas y Gaspar de Porres, que actuaban allí en 1604. De todos ellos se conservan cartas de pago de aquellos años firmadas por el Maestro de la Cámara de Su Majestad y Tesorero de la Reina, Francisco Guillamas Velázquez, junto a Don Pedro Franquesa, Juan Despina, Contralor, y Ramiro de Çabalça, Grefier. A través de ellas sabemos que se les pagaban 300 reales por representación<sup>52</sup>. En otros casos, los comediantes se desplazaban desde Madrid a Valladolid con encargo de hacer comedias, como le ocurrió a Baltasar Pinedo el 4 de abril de 1605<sup>53</sup>, donde estuvo de nuevo en las fiestas de la Octava del Corpus en el mes de junio, para las que tuvo que reclamar a la actriz Jerónima de Burgos, que estaba desterrada de la Corte por varios escándalos<sup>54</sup>. Muy probablemente también Pedro de Arce, nacido en Cuenca, que firmó el 7 de enero del mismo año su contrato con el grupo de Gaspar de Porres para representar y cantar<sup>55</sup>, se desplazó con él a la Corte.

Parece que los grupos de comediantes viajaban por la península cuando no eran necesarios en la Corte. Gaspar de Porres, por ejemplo, representó en Toledo el miércoles de Pascua de 1605, quizá en uno de los tablados públicos que se construyeron para celebrar con comedias el natalicio del Príncipe, futuro Felipe IV. Lope de Vega nos dejó una magnífica relación que incorpora éstas y otras noticias de interés<sup>56</sup>. Aquella fiesta, en la que él mismo intervino de forma activa como poeta, terminó con la representación de una comedia suya, *El catalán valeroso*, también titulada *El gallardo catalán*, que tiene por tema la dama acusada injustamente, castigada a la hoguera y salvada en el último momento. Baltasar de Pinedo fue el autor que se encargó de levantarla sobre las tablas.

Algún tiempo más tarde Porres firmó un concierto por el que se comprometía a representar también en Toledo los tres primeros días de julio de 1605 cuatro comedias con su compañía, por las que percibiría 4.200 reales. Y esta vez sí sabemos cuáles fueron: dos del licenciado Damián Salucio del Poyo, *La próspera fortuna* y *La adversa fortuna*<sup>57</sup>; *La condesa Matilde*, de Lope<sup>58</sup>, y una "comedia divina", que fue la titulada *El lego del Carmen* o *El hermano Francisco*. Con cada una de ellas se hizo un entremés<sup>59</sup>. Resulta de gran interés, aunque no sea posible detenernos ahora en ello, que la obra de Salucio del Poyo tiene como trama la figura de un valido y no cabe duda de que se hizo pensando en presentar a Lerma una imagen de cómo debía ser el perfecto Ministro de un señor, lo que quizá contrastaba con la realidad.

Otras compañías formadas durante este periodo, como la apodada *Los andaluces*, actuaron en estos reinos entre el 15 de marzo de 1605 y Carnestolendas de 1606. Formaban parte de ella Francisco García de Toledo, Diego de Monserrate y Mariana Rodríguez, su mujer, Juan de Ostos y su esposa María de Herrera, Cristóbal de Barrio y Luis Álvarez, en nombre de Bivar, y Luis de Castro, a quien pertenecía el vestuario<sup>60</sup>.

No sabemos, sin embargo, a cargo de quién estuvo la representación más cercana al nacimiento del Príncipe y una de las pocas conservadas que hacen referencia expresa a este hecho. Se trata de *La noche toledana*, una buena comedia de Lope escrita precisamente desde esa ciudad castellana en la que vivía el dramaturgo por esas fechas. La obra se sitúa en vísperas de las celebraciones por el nacimiento del Infante Felipe, en las que se reúne un gentío de forasteros en una posada toledana. Trata de los amores entre el granadino Florencio y la madrileña Gerarda, y de los inconvenientes que provoca Lisena, que ha sido rechazada por Florencio y, disfrazada de criada, provoca enredos de amores en la posada en la que transcurre la acción. Hay en ella elogios al recién nacido y a sus padres, por ejemplo, en boca del alférez Carrillo, quien exclama: "Dios guarde esse Sol que es / hijo de tan hermosos Luzeros"<sup>61</sup>.

Las noticias de las fiestas por el nacimiento del Príncipe traspasaron fronteras. Desde Bruselas escribía el



Pasadizo para el bautizo de Felipe IV, según Jesús Urrea, Dibujo de C. Blasco.

Archiduque Alberto al Duque de Lerma el 30 de septiembre de 1605 para agradecerle las relaciones que éste le envió sobre los festejos celebrados en Valladolid por el nacimiento del Príncipe Felipe:

Las relaciones de las fiestas del nacimiento del príncipe han llegado muy buenas; y aunque la Infanta [Isabel Clara] cumplirá con lo que debe en agradecimiento del cuidado que su hermano ha tenido de mandárselas enviar, por la parte que me ha cabido dellas, no puedo dejar de estar también muy agradecido, y particularmente de V.M. que tiene tanto cuidado de hacernos placer en todo <sup>62</sup>.

### La afición de la Corte por las representaciones burlescas

Junto a esas sesiones teatrales que podríamos llamar convencionales, Lerma y otros lugares fueron también escenarios de parodias y de representaciones burlescas. El 11 y 12 de julio de 1605, en concreto, dos bufones de la Corte hacían papeles de Rey y de Duque. Del que imitó al Duque sólo sabemos su categoría de 'chocarrero', pero del que fingió ser Felipe III conocemos su nombre: Rebello, según testimonio de Pinheiro da Veiga, que debe ser Manuel Rabelo Fonseca <sup>63</sup>. El tal Rabelo fue uno de los bufones de Palacio que más tiempo sirvió en la Corte de los Austrias. Bouza atestigua que entró al servicio de Felipe II en 1591, donde siguió con su hijo y su nieto. Cuando murió en 1630 tenía 58 años. Sirvió por tanto como bufón 39 años, las tres cuartas partes de su vida. Sabemos de él que tuvo una economía desahogada, con la que pudo dotar a sus dos mujeres: Isabel López de la Madrid, pobre pero "principal", y su segunda esposa: Beatriz González de Castro, con la que se casó en 1616. Pudo además dar en matrimonio a sus dos hijas, fruto de su primera boda: Doña María y Doña Lucía de Fonseca, aportándoles buenas dotes <sup>64</sup>. Un nuevo signo de bienestar económico es que mantenía a tres criados: Pedro, Brígida y Francisca <sup>65</sup>. Su testamento, escrito en 1625, confirma sus riquezas, especialmente en ropa suntuosa por valor de un millón de maravedíes <sup>66</sup>, resultado sin duda de múltiples regalos en pago a su función bufonesca, en la que acompañaba habitualmente al Monarca. Prueba de ello es que cuando el domingo 18 de julio de 1604 el Príncipe de Piemonte ofreció fiestas en Valladolid al matrimonio real, Rabelo salió en el torneo en traje de médico con la borla de doctor acompañando al Rey <sup>67</sup>.

Bufones y hombres de placer convivían alegremente con la Familia Real desde antiguo y no es posible detenernos ahora en este punto que ha merecido un magnífico volumen monográfico <sup>68</sup>. Felipe III no fue una excepción. Además de en la Corte, como se ha visto en el párrafo anterior, también en los recibimientos que se le preparaban a raíz de sus viajes se contaba con el entretenimiento que aseguraban estas 'sabendijas de palacio', como se les llamaba en la época. Muestra de ello es que cuando

Felipe III estuvo en Valencia en 1604, se invitó a comer también a uno de sus bufones, Rollizo, para que animara la reunión y se le pagaron 100 reales castellanos, el precio de una representación <sup>69</sup>. Y representación era, no cabe duda, buena parte de su actuación junto a la figura real, la cual, a través del contraste con la figura de bufones y enanos, pretendía quedar engrandecida.

Diego Vázquez Rollizo, nos recuerda Bouza, aparece en el retrato del gigante y labrador catalán de veintiún años Juan Biladons, que se hizo para una Colección Real a principios del siglo XVII, según el gusto por las deformidades que serpeaba en la estética de la época. En la mano del gigante se veía una reja, a los pies un arado y a un lado, asido a la pretina, un retrato pequeño con una figura que era precisamente la de Rollizo <sup>70</sup>. Un cuadro de Juan Biladons, sin que se pueda afirmar que se trate del mismo, estuvo en el Real Alcázar de Madrid y consta en el inventario que se hizo de la pintura que allí se guardaba en la primera mitad del XVII <sup>71</sup>.

Bufones y truhanes convivían en alegre camaradería con las personas reales, de modo que también podrían aplicarse aquí las palabras del vallisoletano Cellorigo cuando dice que Valladolid "era una república de hombres encantados que viven fuera del orden de la naturaleza" <sup>72</sup>. Y donde dice Valladolid, vale decir los sitios de recreación del Rey que le eran cercanos. Cuando el 21 de junio de 1605 los Reyes fueron a La Ventosilla para pasar allí la fiesta de San Juan antes de desplazarse a Lerma como era habitual en verano, se hizo una célebre parodia precisamente del sarao al que antes se aludió, que había tenido lugar sólo cinco días antes. Los gastos de estos festejos eran cuantiosos. Un ejemplo son los que costaron las fiestas que el Duque dio allí a Felipe III en 1604:

A Damián Lanza, maestro de danzar, veinte mil y doscientos y sesenta y cuatro maravedíes, los trescientos reales por su ocupación de ensayar la máscara que se llevó a Ventosilla y los doscientos noventa y seis reales restantes a tres de los que fueron en la danza <sup>73</sup>.

Según el cronista Cabrera de Córdoba eran los Reyes los que querían ver, "para holgarse, la fiesta de la máscara y sarao que se había hecho en el salón del palacio, disfrazada a lo pícaro, vistiéndose los caballeros de mujeres". El Conde de Gelves hizo de Rey y el truhán Alacerico, así llamado por Cabrera de Córdoba, actuó como la Reina Margarita de Austria. Además de ellos, un capón, apodado "Sevillano", hizo del Conde de Nottingham, que era a la sazón Almirante de Inglaterra. Para rematar la faena, un cochero actuó como si fuera el Cardenal Don Bernardino de Sandoval y Rojas y un criado fingió ser el propio Duque de Lerma <sup>74</sup>.

El nombre Alacerico debe referirse a Alcocerico, diminutivo de Alcocer, como se le llama en otros testimonios, truhán que actuó aquel día en la máscara "disfrazada a



Pila bautismal en que recibió el bautismo el futuro Felipe IV, Convento de Santo Domingo el Real, Madrid.

lo pícaro”, en la que se parodió la llegada del Embajador del Almirante de Inglaterra a Valladolid para la ratificación del tratado hispano-inglés de aquel año. La estancia de la Familia Real en aquella posesión del Duque les permitió asistir, entre otros divertimentos, a una comedia la noche de San Juan, de la que no ha sido posible rescatar el título.

Cuando a fines de junio la Familia Real estaba ya en Lerma, el pobre truhán Alcocer, antes citado, fue objeto de una broma por parte de los Príncipes de Saboya, en la que participó hasta la Reina, “y estuvo algunos días muy malo de la burla”<sup>75</sup>. Pero en Lerma no todo fueron parodias protagonizadas por bufones. También los nobles tomaron parte activa en piezas de marcado carácter satírico, como el mismo Corregidor Don Diego de Sandoval, hijo del Duque de Lerma, el cual representó el 14 de julio una pieza burlesca o entremés ante los Reyes, según expresión de Pinheiro da Veiga<sup>76</sup>.

En Lerma continuaban, por tanto, burlas y chanzas que también se habían podido ver en Valladolid y no precisamente protagonizadas por bufones acreditados ni sólo

en ocasiones declaradas de “mundo al revés”, como podían ser las fiestas de Carnestolendas. El 1 de junio de aquel año 1605, el Marqués de Barcarrota apareció vestido de bayeta, porque estaba de luto, en un desfile de Grandes. Le acompañaban seis o siete criados vestidos como él,

a los que rompió la bayeta, descubriendo la camisa, y él con los codos fuera, hecho un don guiñapo, riéndose de las libreas de los demás; y así anduvo mañana y tarde en el acompañamiento de la reina<sup>77</sup>.

Parece, pues, evidente que la Familia Real aceptaba estos envites y que Don Guiñapo no veía dificultad en codearse con las más altas instancias de la política, quizá no del gobierno, de la España de los Austrias.

Pero cuando se trataba de burlas, la literatura ocupaba, desde luego, un puesto prioritario. Si se pagaba a un truhán, como vimos, a precio de representación porque estuviera presente durante la comida del Rey, con más afán se buscaba a los comediantes para que entretuvieran a Sus Majestades en sus jornadas de placer, que no eran pocas. Ya se citó el caso de Nicolás de los Ríos, pero hay que recordar ahora a otros comediantes metidos en fiestas dramáticas de burlas.

Es el caso de Alonso de Riquelme en una representación que llegó a un público amplio en el patio de comedias de Valladolid. Se celebró poco después de que este *autor* saliese de la cárcel por deudas con Miguel López<sup>78</sup>. Era el 16 de julio de 1605, fecha en la que la Familia Real y los Grandes junto a visitantes extranjeros tuvieron ocasión de presenciar la comedia *El caballero de Illescas*, de Lope de Vega, a la que ya se hizo referencia. Pinheiro alude en su libro a que la comedia "fue muy buena y *La Portuguesa* muy celebrada"<sup>79</sup>. Se trataba esta última de un entremés representado por los comediantes de Riquelme, en el que los protagonistas eran portugueses, lo que llamó especialmente la atención del cronista de aquella tierra.

No era, sin embargo, algo excepcional la figura del portugués en el teatro español del Siglo de Oro. Asociado siempre a la música y al baile, reído por su carácter delicuescente a los ojos españoles y, sobre todo, parodiado por su facilidad para enamorarse, el portugués era un tipo cómico de carácter casi folclórico, que ha merecido ya algún trabajo monográfico<sup>80</sup>. Surgieron durante ese siglo numerosas piezas breves que lo tuvieron como protagonista: entremeses como los titulados *La competencia del portugués y del francés*, *Gila y Pascual* y *los portugueses*, *El mesón y el portugués*, *La guardia del sargento*, *La junta de doctores*, *Contienda de los labradores de Caldelas con los portugueses sobre la pesca del río Miño el año 1671*, *Sarao con un portugués ridículo* y *Juan Rana*, *Gila y Pascual y los portugueses*; piezas teatrales ajacaradas como *El amor de la estanciera* y la *Jácara de una querrela (que dio en meco) [de] un portugués, quejándose de un borrico porque le quebró la espada*; bailes con títulos como *Paracumbé, a lo portugués*, *Los portugueses*, y piezas de autores conocidos, por ejemplo, el entremés *El portugués*, de Jerónimo Cáncer y Velasco, y el llamado *La competencia del portugués y del francés*, de Gil López de Armesto y Castro. A ellas debe referirse Pinheiro cuando indica sobre el entremés *La portuguesa*, que Riquelme llevó a escena aquel verano, que "como es entremés portugués acude todo el mundo"<sup>81</sup>.

No sabemos con exactitud si *La portuguesa* de aquel 16 de julio era alguna de las piezas citadas o si se trataba de otra, pero tampoco resulta significativo para el tema que ahora nos ocupa. Dos autores recogen con todo detalle en qué consistió la fiesta. Además de Pinheiro, lo hace Pérez Pastor. Aquí nos limitaremos solo a trazar las líneas esenciales del enredo, en palabras de este último cronista, que, aunque largo, tiene su enjundia:

El asunto, dos hidalgos portugueses, Alonso Fernández y Gómez Brito<sup>82</sup>, que enamorados de una misma dama, van a darle música de noche con enormes sombreros, capuces y botas de cuero de vaca acompañados cada uno de seis ministriles con sus correspondientes panderos y violines. Luego los galanes comienzan a reque-

brar la dama, ofreciéndole anillos y joyas con empresas y divisas. Uno de ellos llama a un platero y le dice: - Habéisme de hacer una sortija de plata fina con corales, y en el centro una piedra preciosa, y en la piedra grabada la ciudad de Goa, y en medio de la ciudad una calle nueva, y en esta última una casa con torre o campanario, y a mí mismo paseando la calle a caballo con lanza en ristre; a mi dama asomada a una ventana con los ojos fijos en la plaza, y pendiente de las crines de mi caballo un letrado que diga: "Gómez Brito, muy hidalgo, muy músico, muyto enamorado e muito matante, merda para quem foi mais vosso amante". Hecho esto, os daré a vos, maestro, hum tostão da cruz del Rey Dom Joaõ, el que venció a los castellanos en Aljubarrota y les hizo a todos ellos besar la *sorrabada* de su caballo. Mandó el otro galán labrar una joya por el mismo estilo, terminando la función por apostar cuatro cuartos, que son diez y seis de nuestra moneda, sobre quién de ellos se había de llevar la dama. Vivieron sobre esto a las greñas, acudieron los alguaciles, prendieronlos a entrambos y azotaronlos. Gómez de Brito decía con mucha gracia: "En cuanto a los azotes, no son ni con mucho deshonor, porque al fin y al cabo, también azotaron los judíos a Jesucristo; además de que siendo, como probablemente serán, en la parte trasera, mal podré yo ofenderme de ello. En cuanto a ir en borrico, a eso sí que me opongo; porque siendo, como soy, muy fidalgo, me cumple ir a caballo, con gualdrapa de velludo, y cada vez que el sayón tocase a mi ilustre persona, habrá de pedirme antes permiso y perdón"<sup>83</sup>.

De la portuguesa sabemos que cosechó buenos aplausos<sup>84</sup> y que estos provocaron cierto enfado en Pinheiro, quien veía parodiado a su pueblo por parte de los castellanos. No era la primera vez que sus coterráneos protagonizaban la fiesta. Unos meses antes, el 18 de abril, y con motivo de la máscara o encamisada que organizó el Ayuntamiento de Valladolid para honrar a sus Reyes y al nuevo Príncipe, se hizo también una invención con portugueses, "de mucho gusto para los castellanos". Consistió en un tabernáculo situado en medio de la plaza, al que subieron un mulato y una mulata portugueses con adufe y pandero, y con ellos también -no podía faltar- un loco de la Corte. Desde allí tañeron y bailaron "con gran risa de los chiquillos, que pensaban ser aquello Portugal"<sup>85</sup>. Parece pues que en este caso no existió un diálogo dramático sino que sirvió para realzar la afición a la música y a la danza del pueblo portugués y entretener a los ociosos.

En menos casos, no llegamos a saber en qué consistió alguna de las representaciones a las que los cronistas hacen referencia. Así se queda en el terreno de la duda la afirmación de que, tras el nacimiento del Príncipe y antes del 18 de abril de 1605, y debido a que la Reina se encontraba mal y el Rey necesitó sangrarse, sólo se representó en Palacio un "entremés de la infantita", así llamado por Pinheiro, quien invoca a las musas macarrónicas de Merlín Cocayo<sup>86</sup> y se refiere a continuación a lo que ocurrió cuando la Infanta Doña Ana Mauricia, una niña entonces, descubrió que el recién nacido era varón<sup>87</sup>.

## Valladolid: una ciudad melancólica de Corte

Esta época fue, en fin, un momento favorable para el teatro y la poesía que, junto a la diversión, fueron también ocasión de ostentación política. Valladolid atrajo muchas miradas y entre 1601-1605 convivieron en ella escritores de la categoría de Cervantes, Quevedo, Salas Barbadillo, Rey de Artieda, Bartolomé Leonardo de Argensola, Fray Alonso Remón, Miguel Sánchez "el divino", Vicente Espinel, Góngora, Pedro de Espinosa, Miguel de Madrigal<sup>88</sup> y Pedro Liñán de Ríaza<sup>89</sup>, entre otros. Junto a estos nombres hubo otros de quienes compartían actividad literaria y política, como Juan de Tassis, Conde de Villamediana, que era en 1604 Gentilhombre de Cámara de Felipe III y su Correo Mayor. A ellos se refería, entre otros, Pinheiro cuando escribió:

Está Valladolid otra de la que dejasteis, y hoy [sic] en ella todo lo bueno de España, pues de Granada, Sevilla, Toledo y hasta de Francia, vinieron infinitas personas a ver las fiestas, y tras de los hombres, las damas, *la gala de Medina, la flor de Olmedo*, y los Lanzarotes e Iseos de la Gran Bretaña<sup>90</sup>.

Nada parece hacer entrever en el ambiente que aquí se ha tratado de describir, que la situación real era muy otra, pero pocas voces críticas se atrevían a desenmascarar lo que ocurría, porque el riesgo era grande. Una de ellas, Fray Castroverde, Predicador Real, soportó el exilio de la Corte como respuesta a sus palabras en un sermón pronunciado en diciembre de 1605 en que dijo:

Los Príncipes deben ser cabezas y sustancias de las comunidades, aunque en estos tiempos son meras sombras de un hombre privado que gobierna a todos y todo<sup>91</sup>.

Si Feros nos dice que los años

1604-1605 pueden ser considerados, desde muchos puntos de vista, como una suerte de años dorados para Felipe III y su favorito<sup>92</sup>,

muy otra era la realidad del pueblo. Escribía Sir Charles Cornwallis, agente inglés en España, a Lord Viscount Cranborne el 2 de mayo de 1605 desde Valladolid en referencia a las paces hispano-inglesas, el otro gran acontecimiento que tuvo lugar aquel año:

El rey y el reino se ven reducidos a tal estado, que parece evidente que no podrían haber resistido ni siquiera dos años más sin esta paz; su tesoro está completamente exhausto, sus rentas consignadas para el pago de la deuda, su nobleza pobre y completamente endeudada<sup>93</sup>.

Cuando la Corte regresó a Madrid, las cartas cruzadas entre los que aún estaban en Valladolid y aquellos que habían viajado con el Rey eran verdaderamente mensajeras de noticias. El 13 de junio de 1606 Diego García Jobe escribió desde Madrid a Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, diciéndole que se había encontrado en Palacio con Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas<sup>94</sup>, al que habían llamado para que fuera a ver una comedia. Y añadía:

Todos lloran por Valladolid, así grandes como chicos, si no es Franqueza [...] Dios le perdona a quien nos trajo acá, y créame V.m. que no ay persona que no lllore Valladolid; aquí ay falta de todo...<sup>95</sup>.

Una de las peores partes se la llevaron los hospitales de los Desamparados y la casa de Magdalena de San Jerónimo<sup>96</sup> de Valladolid, que dejaron de percibir buena parte de los ingresos que antes les llegaban a través de las comedias. Por ello la Cofradía de San José escribió un poder en 1607 que decía así:

Después que se fue la corte así mismo se cobra lo susodicho, y por haber quedado a esta ciudad con poca gente y la que hay tener necesidad, aunque han venido *autores* de fama a representar no va gente a la comedia por la careza que hay en ella, de que ha venido y viene grandísimo daño y perjuicio a la crianza de los dichos niños y los *autores* huyen de venir a esta ciudad por perderse como se pierden en ella, y que poniéndose en la Comedia como de antes que la Corte viniese a esta ciudad a representar, que se sirvan de mandar se quiten las dichas imposiciones y de aquí adelante no se cobren<sup>97</sup>.

Valladolid quedó melancólica de Corte, y los comediantes que hasta ese momento habían colaborado en el divertimento y el esplendor de las fiestas y, al fin y al cabo, en la imagen que los Austrias proyectaban de un poder ya ficticio, se retiraron a mejores parajes. Sometidos a los vaivenes de la política y de las diversas controversias que estaban por llegar en torno a la licitud de su arte, continuaron sus representaciones en la Corte de Madrid, con visitas más o menos esporádicas a la ciudad del Pisuerga. Y el Rey niño, Felipe IV, crecía y aprendía a amar el teatro, del que fue uno de sus más válidos defensores. Con él y su familia, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Agustín Moreto y un numeroso grupo de dramaturgos desplegaron su arte en uno de los periodos más fecundos, si no el más, de la dramaturgia española.

## Notas

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación titulado *Dramaturgia festiva y poder político en la corte de Felipe IV*, que desarrollo en colaboración con el Doctor Bernardo J. García, financiado por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 2004-2006. Referencia BU04/04.

<sup>2</sup> T. Pinheiro Da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la Corte de Valladolid* (1605), N. Alonso Cortés (ed.), Valladolid, 1989, p. 158. En adelante se citará esta obra como *Fastiginia*. El autor y su obra son bien conocidos por la mayoría de los lectores. Baste recordar que fue un caballero portugués de la Orden

de Cristo, Doctor y Catedrático de Derecho Civil de la Universidad de Coimbra. Ocupó el cargo de Procurador de la Corona portuguesa durante un largo período de tiempo y se trasladó a Valladolid para conocer la Corte de Felipe III, de la que nos dejó el precioso testimonio de su libro *Fastiginia*, dedicado a las fiestas vallisoletanas mientras era capital de la Corte. (J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Siglo XVII*, Madrid, 1959, tomo II, p. 127).

<sup>3</sup> Otros trabajos se han detenido ya en las fiestas que tuvieron lugar durante el siglo XVII. El primero en torno a la que hoy nos ocupa fue la *Relación de lo sucedido en la Ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del Príncipe Don Felipe Dominico Victor nuestro señor: hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron.- Al Conde de Miranda.- [Escudo de armas reales.- A los lados, Año 1605].- Con licencia.- En Valladolid*. Por Juan Godínez de Millis. Véndese en casa de Antonio Coello en la Librería. 1605. [46 hoj.]. Se conservan varios ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, desde ahora BNM. Con los ojos de un extranjero está también escrito el libro de T. Pinheiro Da Veiga, 1989 [op. cit. n. 2]. Trabajos más actuales sobre la actividad específicamente literaria en la Corte son los de N. Alonso Cortés, *Noticias de una Corte literaria*, Valladolid, 1906; A. Rojo, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, 1999; I. Vallejo González, "Ambiente cultural y literario de Valladolid durante el siglo XVII", en *Valladolid en el siglo XVII*, en *Historia de Valladolid*, Valladolid, 1984, vol. V, pp. 373-406; y G. Vega García-Luengos, "La actividad teatral de la Corte vallisoletana de Felipe II (1601-1606)", en K. Sabik (ed.), *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque [Varsovie, 23-28 septembre 1996]*, Varsovia, 1997, pp. 205-225.

<sup>4</sup> *Fastiginia*, 1989, p. 64 [op. cit. n. 2].

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>6</sup> N. Alonso Cortés, *Cervantes en Valladolid*, 1918, pp. 62-63.

<sup>7</sup> T. Ferrer, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, 1991, p. 105.

<sup>8</sup> B. Bennassar, *Valladolid en el Siglo de Oro*, Valladolid, 1989, p. 121.

<sup>9</sup> J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid: basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, 1901. (ed. facs.), Valladolid, 1992, p. 604. Desarrollan este tema J. Urrea, "La Plaza de San Pablo escenario de la Corte" y R. Domínguez Casas, "El espacio residencial de la monarquía en Valladolid: origen y expansión en el trazado urbano", en *Valladolid, historia de una ciudad*, Valladolid, 1999, tomo I: *La ciudad y el arte. Valladolid (época medieval)*, pp. 27-41 y 43-54, respectivamente. Uno de los testimonios más interesantes citado por J. Urrea es el de R. Floranes, Real Academia de la Historia, desde ahora RAH, Ms. de Floranes, 9/5.094, fol. 44-55v.

<sup>10</sup> *Sarao que sus Majestades hicieron en palacio por el dicho nacimiento del príncipe nuestro señor don Felipe, cuarto deste nombre, en la ciudad de Valladolid, a los dieziséis del mes de junio, año de 1605*. Incluido en *Memorial de cosas diferentes curiosas recopiladas por Juan de Cisneros y Tagle, corregidor de la Villa de Fromista y regidor perpetuo de la de Carrión, 4ª parte. Se terminó en Carrión, el lunes 7 de diciembre de 1620*, fols. 19v-21v. El texto se conserva en la RAH, Ms. 9/426, fols. 19r-27v.

<sup>11</sup> J. Martí y Monsó, 1901, pp. 392-393 [op. cit. n. 9].

<sup>12</sup> Relación del sarao citada, fols. 19v-21v [op. cit. n. 10].

<sup>13</sup> Se conserva una descripción pormenorizada de la misma en el *Discurso sobre las fiestas que se hicieron en Valladolid por el dichoso nacimiento del Príncipe Don Phelipe IV, hijo de los Católicos Reyes Don Phelipe III y doña Margarita de Austria*. Por Don Jerónimo Gascón de Torquemada, año de 1605. Un ejemplar se encuentra en la BNM, Ms. 2807, fols. 240-288. Se refirió a esa relación N. Alonso Cortés, 1918, p. 61 [op. cit. n. 6].

<sup>14</sup> J. Martí y Monsó, 1901, p. 607 [op. cit. n. 9].

<sup>15</sup> Biblioteca Palacio Real de Madrid, desde ahora BPR, II/2146, doc. 65.

<sup>16</sup> "El teniente Paulo Auger, de quien dixera V.M. que sabía mucho de ynvençiones y fiestas de fuego lleva éste. Desea en esta ocasión hacer algunas que sean de muy alegre vista y con que la ciudad de muestre y señale mucho", BPR, II/2120, doc. 101.

<sup>17</sup> Relación citada, fols. 246v-247 [op. cit. n. 13].

<sup>18</sup> Relación citada, fols. 248-248v [op. cit. n. 13].

<sup>19</sup> L. K. Stein, "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos", en J. J. Carreras y B. García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, 2001, pp. 251-275.

<sup>20</sup> BNM, Ms. 18436.

<sup>21</sup> Sobre ellos puede obtenerse más información en la obra de J. Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven y Londres, 1980, p. 148; (ed. castellana), *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1985.

<sup>22</sup> La transcribió T. Ferrer, en *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1562). Estudio y documentos*, Sevilla-Valencia, 1993, pp. 235-244.

<sup>23</sup> *Fastiginia*, 1989, p. 157 [op. cit. n. 2].

<sup>24</sup> *Relación verdadera de las grandiosas fiestas, y regozijos, que la muy noble, y muy leal Ciudad de Valladolid hizo a nuestro Rey, y Señor Don Felipe Quarto el Grande, viniendo de Irun de entregar a la Chistianissima Reyna de Francia Doña Maria Teresa de Austria, su hija; donde se declaran los grandes aparatos de fuego, luminarias, toros y cañas, y los Señores que torearon, y la mascara que hicieron*. [4 pp.] En Madrid, Por Joseph Fernández de Buendía. Año 1660.

<sup>25</sup> BNM 2 31315. Agradezco la noticia de la existencia de este impreso, al parecer desconocido por la crítica, al Doctor Fernando Bouza.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 6. Para facilitar la comprensión del texto latino, adjunto una tentativa de traducción:

Yo, duque de Lerma, un fiel Achates del reino,  
(como documentan tantas genealogías, muestras de mi fidelidad)  
atleta probado desde hace tiempo en las arenas de Hesperia,  
te ofrezco a ti (Príncipe, luz del mundo) muestras de mi vida  
y de mi fama. Mientras los tiempos no lo impidan  
y Atropos no prive a mi cuerpo de las fuerzas.  
Una gran cantidad de antepasados me avala, y ella misma presta  
está y estará a vuestras órdenes. El duque de Cea  
y el conde de Lemos, famoso por sus habilidades artísticas, y  
otros más dirigen sus peticiones a ti, feliz.  
Empieza, pequeño niño, a alegrarte con los cetros paternos.  
Siento tú el que da hospitalidad, vuelva la edad de Saturno al  
mundo.

<sup>28</sup> En el que firma *Author Belgiae nomine*, p. 13.

<sup>29</sup> Buena prueba de ello es la carta que Gondomar escribió al Duque el 2 de julio de 1605, en la que se ponía a su disposición una vez más: "Envío aquí a vuesa excelencia mi residencia para que v.e. vea cómo el ser su hechura vence la inclinación de gallego (...) Y pues a vuestra excelencia le debo todo lo que soy le suplico no se canse de que me presente a vuestra excelencia muchas veces porque no me olvide, y me mande si fuere tan dichoso que me hiciere algo para servir a vuesa excelencia", BNM, Ms. 12914 "Cartas de don Diego Sarmiento de Acuña siendo corregidor en Valladolid", sin foliar.

<sup>30</sup> C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1901, pp. 350-351. Sobre la solución diplomática que se dio a este conflicto, cfr. los trabajos de L. Cano de Gardoqui, en especial "El incidente del embajador francés en Valladolid (1601)", *Revista de Investigaciones Históricas*, 5, 1985, pp. 37-53.

<sup>31</sup> A. de Rojas, *El viaje entretenido*, Madrid, 1964, (2ª ed.), p. 381.

<sup>32</sup> El término 'entremés' en este momento significaba interludio en general, en este caso dentro del *Auto del registro*, sin que fuese aún la pieza breve dramática desgajada que se consolidaría algunos años más tarde. E. Cotarelo pone como ejemplo precisamente este caso de este uso primitivo del término (E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, 1911, tomo I, p. LIX).

<sup>33</sup> N. Alonso Cortés, 1906 [op. cit. n. 3], lo detalla en p. 32.

<sup>34</sup> N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos. Fuentes I*, Londres, 1982, nº 1, pp. 43-46.

<sup>35</sup> C. Pérez Pastor, *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII. (Segunda serie)*, Burdeos, 1914, p. 368.

<sup>36</sup> *Fastiginia*, 1989, p. 572 [op. cit. n. 2].

<sup>37</sup> N. Alonso Cortés, 1906 [op. cit. n. 3], lo detalla en p. 35.

- 38 C. Pérez Pastor, 1914, p. 353 [op. cit. n. 35].
- 39 Las otras siete fueron las de Gaspar de Porres, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales (E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904. Estudio Preliminar e Índices de J. L. Suárez, Granada, 1997, p. 621.
- 40 C. Pérez Pastor, 1901, p. 356 [op. cit. n. 30].
- 41 J. Martí y Monsó, 1901, p. 566 [op. cit. n. 9].
- 42 Esta actriz, hija del autor Rodrigo de Osorio, había estado amancebada públicamente con un farsante llamado Bautista, casado, primer galán de éxito. Entre 1601-1607 era ya la mujer de Diego de Alcaraz (N. Díaz de Escovar, *Añoranzas histriónicas*, Madrid, 1925, pp. 189-190 y p. 192).
- 43 C. Pérez Pastor, 1901, p. 89 [op. cit. n. 30].
- 44 Ídem, p. 94.
- 45 N. Alonso Cortés, 1906, p. 39, n. 1 [op. cit. n. 3].
- 46 *Libro de acuerdos del Ayuntamiento de 1604-1605*, sin foliar, Sesión de 28 junio 1605.
- 47 *Fastiginia*, 1989, pp. 117-118 [op. cit. n. 2].
- 48 *Ibidem*, pp. 118-119.
- 49 *Ibidem*.
- 50 *Ibidem*, p. 122.
- 51 Para los festejos que se celebraron ante los Reyes en espacios relacionados con el Duque de Lerma, véase el interesante trabajo de B. García García, "Las fiestas de corte en los espacios del valido: la privanza del duque de Lerma", en M. L. Lobato y B. García García (eds.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, 2003, pp. 35-77.
- 52 N. D. Shergold y J. E. Varey, 1982, nº 1, pp. 43-46 [op. cit. n. 34].
- 53 C. Pérez Pastor, 1901, p. 89 [op. cit. n. 30].
- 54 Se refiere a este episodio B. García García, 2003, pp. 49-50 [op. cit. n. 51].
- 55 C. Pérez Pastor, 1901, p. 88 [op. cit. n. 30].
- 56 *Relacion de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo el nacimiento del principe N.S. Felipe III deste nombre*. En Madrid, por Luis Sánchez, 1605. Un ejemplar de esta relación se encuentra en la BPR, con signatura VI/1563, fols. 2v y 3v.
- 57 La obra era, en realidad, una y se llamó *La próspera y la adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*.
- 58 Se trata de *La resistencia honrada y condesa Matilde*.
- 59 C. Pérez Pastor, 1901, p. 90 [op. cit. n. 30].
- 60 Ídem, p. 88.
- 61 *La noche toledana*, Teatro Español del Siglo de Oro (TESO) (ed.), Cambridge, CD-Rom, j. 1, l. 793.
- 62 *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, 1842-1895, tomo 42, p. 545.
- 63 *Fastiginia*, 1989, p. 214 [op. cit. n. 2].
- 64 F. Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, 1996, pp. 127-128.
- 65 Ídem, p. 115.
- 66 Ídem, p. 106.
- 67 BNM, Sala de Varios, V, Caja 248/12.
- 68 F. Bouza, 1996 [op. cit. n. 64].
- 69 H. E. G. Merimée, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris, 1913, p. 74.
- 70 F. Bouza, 1996, p. 51 [op. cit. n. 64].
- 71 Inventario del Real Alcázar de Madrid de 1636. "Lo raro del Orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid", en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Cat. Expo., F. Checa (com.), Comunidad de Madrid, Madrid, 1994, pp. 264-287.
- 72 B. Bennassar, 1989, p. 523 [op. cit. n. 8].
- 73 Archivo Histórico Provincial de Valladolid, desde ahora AHPV, Leg. 890, fol. 718v.725.
- 74 L. Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, prefacio de R. García Cárcel [Valladolid], 1997. Es una reproducción de la edición de Madrid, Imp. de J. Martín Alegria, 1857, p. 253.
- 75 Ídem, p. 257.
- 76 *Fastiginia*, 1989, p. 222 [op. cit. n. 2].
- 77 Ídem, p. 108.
- 78 Salió el 8 de julio de 1605, porque pagó una fianza de 900 reales, por deudas a Miguel López. C. Pérez Pastor, 1901, p. 91 [op. cit. n. 30].
- 79 *Fastiginia*, 1989, pp. 226-227 [op. cit. n. 2].
- 80 M. V. Diago, «Una máscara del teatro renacentista: el "portugués enamorado" de las orillas del Tajo a las riberas del Plata», *Criticón*, vol. 51, 1991, pp. 43-49.
- 81 *Fastiginia*, 1989, pp. 226-227 [op. cit. n. 2].
- 82 Por cierto, que Gómez Brito es el nombre del lacayo portugués al que se hace preso que adopta, por necesidades de la trama, el criado Tarso en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, precisamente una obra que critica la figura del Valido, algo posterior al periodo que aquí se trata.
- 83 C. Pérez Pastor, "Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. (Segunda serie)", *Bulletin Hispanique*, vol. VIII-XIII (1906-1914), julio-agosto, p. 23. También narra el episodio con gracia T. Pinheiro en *Fastiginia*, 1989, pp. 226-227 [op. cit. n. 2].
- 84 *Fastiginia*, 1989 [op. cit. n. 2].
- 85 Ídem, p. 63.
- 86 Apodo de Teófilo Folengo (Mantua, 1491-Campese di Bassano, 1544). Poeta italiano autor del poema burlesco *Baldo*, impreso por primera vez en 1517 y ampliado en sucesivas ediciones, que parodia en latín macarrónico los poemas caballerescos.
- 87 *Fastiginia*, 1989, pp. 58-59 [op. cit. n. 2].
- 88 Noticias que da N. Alonso Cortés en diversos lugares de su obra de 1906 [op. cit. n. 3].
- 89 *Fastiginia*, 1989, p. 272 [op. cit. n. 2].
- 90 *Ibidem*, p. 36.
- 91 "Sir Charles Cornwallis a Lord Viscount Cranborne", Valladolid, diciembre de 1605, en R. Winwood, *Memorials of Affairs of State in the Regins of Queen Elizabeth and James I*, 3 vols., Londres, 1725, vol. 2, p. 174.
- 92 Feros, *El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*, Marcial Pons, Madrid, 2002, p. 304.
- 93 R. Winwood, 1725, vol. 2, p. 74 [op. cit. n. 91].
- 94 Vivió entre 1564-1630 y dejó un importante legado poético que ha sido publicado por T. J. Dadson, *Antología poética (1564-1630)*, Madrid, 1985.
- 95 RAH, Colección Salazar y Castro, doc. nº 12641. A-79, fols. 300 y 301.
- 96 Sor Magdalena de San Jerónimo escribió un tratado sobre cárceles en el siglo XVII titulado *La Galera*. Cfr. C. Lagunas, "Apuntes sobre un tratado carcelario femenino en el siglo XVII. La Galera, escrito por sor Magdalena de San Jerónimo", *La Aljaba*, segunda época, vol. V, 2000, pp. 164-175.
- 97 AHPV, Leg. 1.046, fols. 239-240.



Retrato de Don Alfonso VI, 1660-1665, Inv. HD 5, Museu Nacional Dos Coches,  
Fotografia: Divisão de Documentação Fotográfica, Instituto Português de Museus.

# Las fiestas del matrimonio del Rey Alfonso VI de Braganza y María Francisca de Saboya (Lisboa, 1666)\*

Por Ángela Barreto Xavier *ISCTE-Lisboa* y  
Pedro Cardim *Universidade Nova de Lisboa*

Entre agosto y octubre de 1666 se realizaron las fiestas con motivo del matrimonio de Alfonso VI, segundo Rey de la Dinastía Braganza. Habían pasado veintiséis años desde el comienzo de las guerras entre el Reino de Portugal y la Monarquía Hispánica -motivadas por el movimiento portugués de secesión-, si bien la aceptación internacional de esta separación tardaba en llegar. Madrid continuaba considerando a Portugal como un Reino rebelde, el Papado recusaba las prelaturas elegidas por los Reyes de la Dinastía Braganza, y Francia e Inglaterra oscilaban entre el apoyo y la distancia, de acuerdo a sus propios objetivos internacionales<sup>1</sup>. La guerra contra España, el establecimiento de alianzas con los rivales de ésta, así como el reconocimiento dinástico a nivel internacional constituían, desde un punto de vista externo, los tres principales problemas a los que se enfrentaba la nueva Corona portuguesa.

El matrimonio de Alfonso VI con una Princesa francesa debe de ser entendido en este contexto, y así se comprende que éste se hubiese realizado después de varias décadas de negociación entre Portugal y la Corona de Francia. En esta coyuntura particular, el apoyo financiero y militar a la Corona de Portugal constituía, para Luis XIV, una forma de prolongar la guerra entre este reino ibérico y la Monarquía Católica, debilitando, de este modo, el poder español. Como señaló en sus *Mémoires*, cuanto más violenta fuese la guerra entre los portugueses y España, más favorecidos saldrían los intereses hegemónicos de la Corona de los Borbones<sup>2</sup>.

Este escenario fue anticipado, años antes, por António de Sousa de Macedo, eminente jurista portugués, uno de los principales propagandistas de Don Juan IV, autor de



Antonio de Sousa, Retrato de Don Pedro II, IPPAR, Instituto Português do Património Arquitectónico, Palacio Nacional de Sintra.

*Lusitania liberata ab injusto Castellanorum dominio...* (Richard Heron, Londres, 1645) y Secretario de Estado entre 1662 y 1667. Había escrito Macedo que a Francia le interesaba que España y Portugal estuviesen en campos antagónicos, pues esta situación favorecía las pretensiones francesas en relación a territorios -como Cataluña, por ejemplo- que estaban en la órbita hispánica <sup>3</sup>. Duarte Ribeiro de Macedo, Ministro portugués en la Corte francesa, compartía la misma opinión. En su *Iuizo Historico, Iuridico, Politico, Sobre a Paz Celebrada Entre as Coroas de França Et Castella, no anno de 1660* (Lisboa, 1660), intentó demostrar que los intereses de Francia eran incompatibles con los de la Monarquía de Felipe IV, y que la Paz de los Pirineos había alterado en muy poco este escenario <sup>4</sup>, permaneciendo, por parte de Francia, la voluntad de sacar el máximo partido de la situación de debilidad en la que se encontraba la Monarquía Hispánica <sup>5</sup>.

¿Podría decirse, entonces, que las guerras de Restauración y las estrategias desarrolladas por el Reino de Portugal para vencer en este conflicto deben de ser entendidas en este contexto de disputa por la hegemonía en el espacio

europeo? Es sabido que en los intersticios de las grandes rivalidades, los pequeños reinos intentaban capitalizar sus propias pretensiones. El posicionamiento de Portugal en el escenario internacional entre 1662 y 1667 -los años de gobierno efectivo de Alfonso VI, monopolizado por el Valido Luís de Vasconcelos e Sousa, Conde de Castelo Melhor, y por el Secretario de Estado António de Sousa de Macedo, probablemente su ideólogo- parece el resultado, de hecho, de esta situación.

Hacer la guerra contra la Monarquía Hispánica (de manera que se favoreciesen las esperanzas francesas), mostrando, al mismo tiempo, que se caminaba hacia la paz (lo que la Corona inglesa aparentemente prefería), parecía ser la mejor forma de vincular a la causa portuguesa, simultáneamente, las Coronas de Francia e Inglaterra.

Con esta última se había establecido una alianza en 1661, mediante el enlace de Catalina de Braganza, hija de Juan IV, el Restaurador, con Carlos II de Inglaterra. La partida de esta Infanta hacia tierras inglesas fue hecha con gran esplendor, con una visión claramente propagandística <sup>6</sup>.

Esta partida reunió todos los ingredientes de una jornada real, contribuyendo, de este modo, a asentar el discurso brigantino de legitimidad de la nueva Corona portuguesa y conferir alguna proyección europea a esta frágil Dinastía, sobre la que pendía la acusación de "rebelde". En el ámbito estrictamente propagandístico, las fiestas de 1666 tendrían un significado todavía mayor, pues, por un lado, acallaban a los portugueses que, años antes, habían celebrado el casamiento de Felipe IV con Mariana de Austria<sup>7</sup>; y por otro, servían de reparación contra los que, en 1659, habían visto en el Tratado de Paz de los Pirineos el anuncio de que Portugal sería rápidamente derrotado por la Monarquía Hispánica.

Debe recordarse, con todo, que al mismo tiempo que apoyaba abiertamente la causa portuguesa, Inglaterra mantenía una postura dubitativa respecto al conflicto. La correspondencia de los Embajadores ingleses en las Cortes de Madrid y de Lisboa, Sir Richard Fanshaw y Sir Robert Southwell, demuestran claramente que este apoyo no era absoluto. Inglaterra aseguraba también a las autoridades hispanicas que, tarde o temprano, le entregarían la ciudad de Lisboa<sup>8</sup>, lo que contrariaba, evidentemente, las pretensiones portuguesas. Asimismo, las autoridades inglesas no estaban interesadas tan sólo en la paz, puesto que había quien deseaba incorporar a Portugal en la segunda guerra que Inglaterra mantenía contra los holandeses.

Muy posiblemente haya sido ésta una de las razones por la cual tras la alianza matrimonial con Inglaterra, firmada con el enlace de 1662, se hubiese proyectado otra con Francia.

Sin embargo, el camino recorrido hasta el enlace nupcial que unió a Alfonso VI y María Francisca de Saboya fue sinuoso. Si la alianza con Francia era deseada desde los tiempos de la Restauración, desde comienzos de la década de 1660 la diplomacia lusa buscaba una novia para su débil Rey. Lo esencial de esta tarea fue confiado a Francisco de Melo Torres, Conde da Ponte y Marqués de Sande, que recibió órdenes para buscar, en Francia o en Italia, una Princesa dispuesta a casarse con Alfonso VI. Entre las posibles candidatas se llegó incluso a considerar la hipótesis de la Infanta Margarita, la hija menor de Felipe IV. No obstante, a partir de diciembre de este mismo año la prioridad volvió a ser un matrimonio con Francia, debido a que en Lisboa muchos afirmaban que el enlace de Alfonso VI con una Princesa española sería perjudicial, ya que volvería a colocar a Portugal en la órbita de la Monarquía Hispánica.

En Francia había dos candidatas principales: Mademoiselle d'Elboeuf, hija del Duque de Elboeuf y descendiente de Enrique IV, y Mademoiselle de Bouillon, hija del hermano del Mariscal de Turenne (ésta sería una manera de recompensar a Turenne por todo lo que había hecho en Portugal). Pero, en mayo de 1664, surgió una tercera posibilidad, María Francisca Isabel de Saboya-Nemours, hermana menor de

Mademoiselle de Nemours, llamada d'Aumale. Después de una larga y atribulada negociación llevada a cabo por Francisco de Melo Torres, en febrero de 1665 quedó resuelto que la escogida sería Mademoiselle d'Aumale.

De vuelta a Lisboa, en marzo de 1665, Francisco de Melo Torres fue recibido en el Palacio de la Ribeira por el Valido del Rey, el Conde de Castelo Melhor fortalecido por las decisivas victorias militares que, desde 1663, los portugueses habían logrado ante las fuerzas de Felipe IV. Los preliminares del matrimonio fueron tratados rápidamente, y el 10 de abril de 1665 eran firmadas las condiciones del contrato matrimonial. Por las mismas fechas, se aceleraron los preparativos de otra boda -la del Infante Don Pedro con la sobrina de Turenne-, que reforzaría todavía más la unión con la Corona francesa.

Mientras se llevaban a cabo estas negociaciones matrimoniales, en mayo de 1665, la guerra luso-española conocía otro momento decisivo: el Marqués de Caracena, al frente de un contingente muy significativo, alcanzó la zona de Vila Viçosa, y el 17 de junio inició una batalla decisiva, Montes Claros, que se saldó con una victoria portuguesa. Este triunfo permitió retomar la negociación del matrimonio de Don Pedro, y en octubre de 1665 se decidió enviar a Francisco de Melo Torres, Marqués de Sande, una vez más a Francia para ajustar los últimos detalles de esta boda, así como el viaje de Doña María Francisca hacia Portugal. En una audiencia que concedió al Embajador portugués, el 20 de abril de 1666, Luis XIV habló de la Paz en la Península Ibérica, revelando ahora más interés en una alianza entre Francia y Portugal y ofreciéndose como mediador para la paz entre Portugal y la Monarquía Hispánica<sup>9</sup>. No obstante, era para todos muy clara la ambigüedad de las palabras del Soberano francés, a quien interesaba que la guerra prosiguiese, pues de esta forma no sólo sacudía todavía más el poderío español, sino que tendría un magnífico pretexto para intensificar la ingerencia francesa en la política interna portuguesa. Los comerciantes franceses, a su vez, ambicionaban obtener los mismos derechos que gozaban los comerciantes ingleses y holandeses en el espacio ultramarino portugués.

Para ganar la guerra, a su vez -y este era el objetivo que movía a los portugueses, que esperaban poner fin al conflicto bélico a través de alguna triunfal campaña militar más-, era necesaria una financiación importante, y parte de este dinero llegaría como dote de María Francisca Isabel de Saboya, Mademoiselle d'Aumale, ahijada de Luis XIV<sup>10</sup>, a través de este matrimonio, tan ambiguo como el que había unido a María Teresa de Austria con el futuro Luis XIV, en 1659. Por último, no debemos olvidar el interés de Saboya: en el Piamonte esta boda era vista como una oportunidad para que los súbditos de Saboya obtuviesen derechos comerciales en el espacio ultramarino portugués<sup>11</sup>.

Si los parámetros que encuadraron, desde un punto de vista internacional, las fiestas del matrimonio de Alfonso VI,

eran tan laberínticos como se puede deducir de lo expuesto anteriormente, no era más sencillo el contexto político y social interno.

Comencemos por el final. Poco más de un año después de haberse celebrado el enlace entre Alfonso VI y María Francisca Isabel, el Monarca sería apartado del gobierno del Reino, y la Reina se recogería en el convento de la Esperanza, ofendida por no haber consumado su casamiento, acusando al Rey de incapacidad sexual y proponiéndose regresar a Francia. Estos acontecimientos de noviembre de 1667 culminarían en febrero de 1668 con la celebración de la Paz con la Monarquía Hispánica, seguida por la anulación del matrimonio de Alfonso VI, y por el enlace de la Princesa francesa con el hermano del Rey, el futuro Don Pedro II.

Deslindar los orígenes de este singular *coup d'état* de noviembre de 1667 no ha sido tarea fácil, a pesar de la abundante literatura coetánea dedicada a estos sucesos. Entre otras, dos explicaciones aparecen como algo inevitable: el proceso de aristocratización del poder y las luchas entre facciones nobiliarias que lo acompañaban, y la personalidad y gobierno del Conde de Castelo Melhor, Valido del Rey.

Los acontecimientos de 1640 -al vincular la Monarquía con las casas aristocráticas que habían decidido apoyar la causa de los Braganza, y al apoyarse en ellas (y en sus recursos militares) para hacer la guerra-, la regencia de la Reina viuda Doña Luisa de Guzmán durante la minoría de edad de Alfonso VI, y el mismo gobierno de Alfonso VI, dominado por el valimiento de Luis de Vasconcelos e Sousa, Conde de Castelo Melhor, parecían poner las bases del proceso de aristocratización del poder. Después de las determinantes experiencias de valimiento protagonizadas por figuras como Lerma u Olivares<sup>12</sup>, le había llegado a Portugal el momento de experimentar un régimen de gobierno basado en una figura bien individualizada de Ministro "privado"<sup>13</sup>.

En una carta de abril de 1667 (por lo tanto contemporánea del valimiento de Castelo Melhor y del periodo en el que la Monarquía Hispánica todavía digería el fracaso de los proyectos de Olivares), el antiguo Secretario de Estado Pedro Vieira da Silva escribía que

o melhor valido destes tempos foe o duque de Lerma... [e] aquele mesmo stylo do Duque de Lerma continuou o de Uzeda que se seguio ao outro na valia, e o Conde Duque que se seguio ao de Uzeda porque ainda que não tenho destes tantos documentos tenho os que bastam para se ver esta verdade...<sup>14</sup>.

Vieira da Silva parece tener bien presente en su memoria los tiempos de Olivares, y sabía que el valimiento, como solución de gobierno, era ambivalente, pues si por un lado consagraba la influencia aristocrática en el gobierno, al mismo tiempo, constituía un factor de tensión, ya que el Valido habitualmente favorecía a los miembros de su "par-

cialidad" a costa de la marginalización de los Grandes<sup>15</sup>. En una época en la que la realeza atravesaba un momento especialmente frágil, y en el que la aristocracia gozaba de una gran preponderancia, encaminarse por una solución de gobierno basada en la "privanza" podría resultar una apuesta arriesgada. Además, las consecuencias de este proceso de aristocratización comenzaban a volverse visibles en la propia Monarquía Hispánica, sobre todo después del fallecimiento de Felipe IV y el inicio del largo y complicado reinado de Carlos II. Algunos síntomas de esta economía de intereses cortesanos se manifestarían ya, en agosto de 1666, durante la entrada de Doña María Francisca Isabel de Saboya en la barra del Tajo.

De acuerdo con algunas versiones sobre el desembarco y la entrada real, durante las fiestas de su propio matrimonio, el Rey parecía ajeno a la importancia de los acontecimientos. Otros testimonios señalaban, al contrario, la actitud política del Monarca, denotando, en contrapartida, el malestar evidenciado por el Infante su hermano. Don Pedro había rehusado las propuestas matrimoniales que le habían sido presentadas a lo largo de ese año, y su permanente negativa enfriará la relación entre ambos. Parece que durante el segundo día de agosto -fecha del desembarco de la Princesa francesa- habían tenido incluso un altercado, que había terminado en un desagradable intercambio de palabras, durante el cual Don Pedro anunció su intención de abandonar la Corte de Lisboa lo más deprisa que le fuese posible. A lo que el Rey le contestó que "não o mandava por preceito, mas que se podia ir por sua vontade"<sup>16</sup>.

Es difícil indicar si este alejamiento del Infante Don Pedro constituyó el inicio del proceso político que culminó en el golpe de 1667, aunque se sabe que al final de ese año de 1666, importantes figuras de la Corte comentaban abiertamente la posibilidad -sin duda escandalosa para la sensibilidad de la época- de la sustitución del Rey por el Infante. Cartas intercambiadas entre el Conde da Torre y el jesuita Padre Manuel Fernandes -figuras muy próximas a Don Pedro- exponían, incluso, la estrategia a adoptar: "He necesario enganar pera vencer", decía el Conde da Torre en una de esas cartas, y era en este constante engaño en el que el Rey parecía vivir desde el momento en que se casó con Mademoiselle d'Aumale<sup>17</sup>.

Si la lucha entre facciones cortesanas y el proceso de aristocratización del poder real, de una tutoría del Monarca por parte de los principales nobles del Reino, puede explicar, en última instancia, la radicalización de la lucha política en la Corte portuguesa durante la segunda mitad del siglo XVII, la proximidad entre Alfonso VI y su Valido, el Conde de Castelo Melhor, constituía el motor de este proceso.

A pesar de ser miembro de una importante familia noble, Castelo Melhor, con su valimiento -que despertaba la memoria de Lerma y de Olivares, aunque el Conde se viese a sí mismo más, posiblemente, como Richelieu-, fue muy

mal recibido por la principal nobleza, y en particular, por Don Nuno Álvares Pereira de Melo, Duque de Cadaval<sup>18</sup>. Las ambiciones de estas dos figuras aristocráticas, unas concretizadas y otras no resueltas (el Duque y muchos de su facción serían objeto de sucesivos destierros entre 1662 y 1667), deben, igualmente, ser tenidas en cuenta.

Sobre la acción de Luís Vasconcelos de Sousa reposan, efectivamente, muchas de las explicaciones sobre los enigmas de este periodo, de los cuales las fiestas de 1666 son un emblema. El Conde de Castelo Melhor procuró imponer en el Reino, en contra de la que había sido la *praxis* política desde 1640, un modelo administrativo que en el tiempo y en el espacio de decisión implicaba cada vez a menos gente, círculos de poder cada vez más restringidos y cada vez más controlados por su propia familia y red clientelar. Nombrado para los principales consejos del Reino, y asumiendo el cargo de Escribano de la Puridad, el Conde era acusado de comportarse como un "primer-ministro", título que rehusaba pero que en la práctica acababa por ejercer<sup>19</sup>. El lugar que él y sus familiares ocupaban en el ceremonial de las fiestas de 1666 -el Valido estaba al lado del Monarca, mientras que su madre, la Marquesa de Castelo Melhor, acompañaba a Doña María Francisca- simbolizaba, precisamente, la centralidad de este posicionamiento, y este posicionamiento era todo menos inocente.

Se comprende, pues, cómo estas fiestas de 1666 constituyeran, tanto desde una perspectiva internacional, como desde un punto de vista interno, un evento político de enorme relevancia<sup>20</sup>, tornándose, por eso mismo, en un lugar privilegiado para valorar la naturaleza de la comunicación política, los contenidos de esta comunicación, sus autores, y aquello que los temas que fueron elegidos, las ambigüedades, la polisemia de los textos elaborados dejaban entrever. Las fiestas celebradas durante el mes de agosto de 1666 son aquí entendidas, precisamente, en esta múltiple dimensión. Combinando imagen (pintada, esculpida, pero también escenográfica y danzada), escritura (presente en las leyendas de los emblemas, en las tarjetas, así como en los certámenes poéticos, en las relaciones y en las gacetas producidas en este contexto festivo) y oralidad (presente en los discursos de bienvenida, en los sermones apologéticos), los discursos que se querían transmitir se dirigían -y eran descifrados de manera diferente- hacia el variado público que participaba y asistía a tales eventos.

Producción y comunicación de discursos, a través de los diferentes usos de estas modalidades comunicativas, recepción y memoria de los mismos (interna e internacional, de letrados y de grupos menos eruditos), son algunos de los aspectos que enseguida serán analizados, a partir de los itinerarios recorridos por Alfonso VI y María Francisca Isabel de Saboya durante su desembarco, el dos de agosto, y sobre todo durante la entrada real, a finales de dicho mes.



Atribuido a António Oliveira de Louredo, Retrato de Doña María Francisca Isabel de Saboya, Museu Nacional Dos Coches, Fotografía: Divisão de Documentação Fotográfica, Instituto Português de Museus.

Como antecámara de todo este proceso, la autoría del programa desarrollado en estas fiestas merece, por eso mismo, unas palabras preliminares. A pesar de las dificultades a la hora de hacer una atribución, de forma precisa -y basada en evidencias empíricas-, de la autoría de este programa, el Secretario de Estado António de Sousa de Macedo emerge como una figura ineludible. Le cabía a este oficial regío, en primer lugar, desde luego, acompañar la realización de este género de eventos, papel que en las décadas anteriores fue ejercido por el anterior Secretario de Estado Pedro Vieira da Silva, con el que Macedo, además, intercambiaba impresiones sobre cuestiones ceremoniales. A pesar de esto, que Macedo disponía de un conocimiento práctico sobre el potencial político de este tipo de acontecimientos y sobre sus modalidades de recepción era algo sabido por la mayoría de las personas. Era algo que había quedado probado tres años antes, por ejemplo, durante el cerco de la ciudad de Évora por las fuerzas lideradas por Juan José de Austria. A esta altura, el Secretario de Estado sugirió un conjunto de acciones -la realización de una procesión (para entretener a las mujeres) y la formación de los Tercios de la ciudad (para ocupar a los hombres)- con el objetivo de calmar los ánimos

exaltados del pueblo de Lisboa. “Como se premeditou succedeu”, había pronunciado Macedo ante el éxito de sus decisiones. Además, y como señaló Fernando Bouza Álvarez, António Sousa de Macedo fue más lejos, llegando incluso a conceptualizar este conocimiento en *Eva, e Ave ou Maria Triunfante...* (Lisboa, 1676)<sup>21</sup>, uno de los más importantes tratados que escribió. En el cual, este hombre de formación letrada revela un singular interés por el material pictórico, explicando las ventajas que el uso de las imágenes podría tener en la comunicación y su posible instrumentalización política. La pintura, escribía Macedo, “hace poderosa impresión en los ánimos”, recorriendo en este libro varios ejemplos sobre el uso que se podría hacer de las imágenes para dirigir determinados proyectos políticos. De hecho, uno de estos ejemplos se refería a otra guerra que enfrentó a Portugal con los Reinos de León y Castilla, a finales del siglo XIV, y al modo en el cual el Infante portugués era representado con grilletes en esa imagen<sup>22</sup>.

El propio Macedo, como Secretario de Estado, fue encargado de tutelar, en 1666, la organización de estos eventos, en un contexto de guerra con la Monarquía Hispánica y de una

creciente oposición interna en el modo en el cual Castelo Melhor ejercía su valimiento. Son probablemente de su autoría unos *Apontamentos sobre a entrada da Rainha*, texto que define, con gran minuciosidad, los diferentes momentos de la ceremonia, mostrando una especial preocupación por la exposición de las personas reales:

Ha sse de procurar que o coche de S. Magestade venha com o Tejadilho descubierto. Ha sse de advertir que o coche de S. Magestade vá com todo o vagar, para que sem parar possa ver bem, e notar os arcos, para satisfacer o zello e Amor dos que os fabricarão<sup>23</sup>.

Y si Sousa de Macedo estuvo detrás de la organización de estos acontecimientos, es de esperar que el Conde de Castelo Melhor, hombre viajado por Europa, hubiese contribuido, igualmente, a su concepción. Ambos unieron esfuerzos con el objetivo de mostrar, tanto a nivel externo como interno, que el Gobierno era eficiente, que la guerra proseguía a buen ritmo, que el Reino no estaba empobrecido, que las personas reales se amaban y que, a su imagen y semejanza, era amada por su pueblo. En el fondo, su intención era la de sacar partido de las festividades y, a través de ellas, contrarrestar la espiral de contestación en que se veía envuelto el Gobierno de Alfonso VI.



Retrato de Luis de Vasconcellos e Souza, III Conde de Castelo Melhor, Colección particular.

Con todo, aunque la organización del programa festivo e iconográfico había sido, con casi total certeza, responsabilidad de Macedo y de Castelo Melhor, no es del todo cierto decir que el evento respondió exclusivamente a una única línea programática. Debemos admitir, asimismo, que miembros de las academias lisboetas de la época habían colaborado en la elaboración del itinerario y en la elección de las imágenes y leyendas que se iban a presentar. Hombres como José de Faria Manuel, Capellán de la Real Capilla, que participó en la organización de las fiestas del matrimonio de Doña Catalina, o António Marques Lesbio, contrapuntista y compositor, erudito conocedor de Alcíato, e incluso el mismo António Serrão de Crasto, responsable de una relación de la entrada realizada por Alfonso VI y Doña María Francisca -todos ellos miembros de la Academia de los Singulares<sup>24</sup>- candidatos fácilmente al puesto de, y para usar un vocabulario actual, consultores de estas fiestas. No sorprendería si su erudición, unida a su posicionamiento político (José de Faria Manuel, por ejemplo, vendría a ser confesor del Infante Don Pedro), hiciese posible que se incluyesen artificiosas sutilezas que escaparían al control de los poderosos Macedo y Castelo Melhor. De hecho, un análisis más en profundidad de los emblemas que decoraban los arcos permite entrever señales de descontento, potenciadas, precisamente, por la polisemia que pequeñas alteraciones emblemáticas podían generar, como tendremos oportunidad de ver más adelante, cuando dediquemos alguna atención, también, a la autoría material de los dispositivos presentados durante estos eventos.

Lo que intentaban Castelo Melhor y Sousa de Macedo era que estas fiestas constituyesen "o mayor triumpho, que pôde ser que o mundo haja visto", y así vendría a ser descrito por algunos propagandistas<sup>25</sup>, por lo que no sorprende que fuese aguardado y vivido con especial interés por las diferentes partes implicadas en el proceso político.

El acontecimiento quedó aplazado hasta comienzos de agosto, mes promisorio para los portugueses, pues además de ser la época del año en la que había nacido el propio esposo, Don Alfonso, fue también el periodo en el que ocurrieron sucesos decisivos en la historia portuguesa, como la batalla de Aljubarrota, las conquistas de Ceuta y Tánger, la salida de una flota comandada por Don Jaime, Duque de Braganza, para conquistar Azamor, y, finalmente, el regreso a Lisboa de Vasco de Gama del famoso viaje inaugural del camino marítimo hacia la India<sup>26</sup>. Había, por lo tanto, muchos motivos para encarar con optimismo aquella boda.

Dos de agosto de 1666. La mañana estaba soleada y las aguas del Tajo brillaban. Por fin, la capitana francesa que traía de Francia a la ya Reina de Portugal podía hacer su entrada en el puerto de la ciudad de Lisboa. Había esperado unos días en la barra de Cascais hasta que los vientos fuesen favorables para la entrada. Un mes antes, en La Rochelle, habían tenido lugar las formalidades, "com todas

as cerimónias que se costumavam fazer nas entradas dos reis de França"<sup>27</sup>, recepciones y, finalmente, el enlace por poderes, en el cual Francisco de Melo Torres, Marqués de Sande, representó al Rey de Portugal y el Duque de Laón, a la Princesa d'Aumale<sup>28</sup>. La Reina debía de estar cansada. El viaje fue largo, y habían sucedido muchas cosas desde su salida de París hasta atracar en la parte más occidental de Europa. Un cierto recelo la había acompañado durante el mes que permaneció en el mar. Los tiempos no eran de paz, e incluso el salvoconducto que el Rey Cristianísimo obtuvo de Carlos II de Inglaterra no garantizaba por completo su protección frente a los ataques de los corsarios de Su Majestad Británica. Por no hablar de los piratas. En cualquier caso, los navíos que Luis XIV había enviado eran de los mejores de la armada francesa, lo que probaba que el Rey deseaba que María Francisca llegase con toda seguridad a tierras portuguesas.

A pesar de que los relatos del desembarco son disonantes -parece hoy imposible de determinar si, por la mañana, la Reina había sido saludada por el Conde de Castelo Melhor y sus familiares, y si habría recibido la visita del Rey y del Infante por la tarde, a eso de las tres; o por el contrario, recibió, por la mañana, al Infante Don Pedro (por resolución del Consejo de Estado), y sólo al atardecer, a las seis horas, al Monarca, convencido con gran trabajo por Castelo Melhor para que se vistiese dignamente para la visita-, es posible reconstruir varios momentos de este evento.

El Rey habría visitado a la Reina en un bergantín esculpido y dorado, aderezado con cortinas, almohadas de brocado carmesí, guarnecido con galones de oro y de plata, alfombrado y lleno de flores. El Infante -a pesar de estar a bordo del mismo bergantín del Rey- llevó uno propio, pintado de oro y cubierto con un toldo de brocado encarnado, guarnecido con franjas de oro, con cortinas de tela encarnada. Ambos con remeros, vestidos con los tejidos más ricos y los colores más alegres, treinta en el bergantín del Rey y veinticuatro en el del Infante, y por falúas lucidas que cerraban el cortejo.

Después de llegar a la capitana francesa adornada de banderolas y gallardetes de todos los colores, de disparar la artillería y de realizar los actos más formales -recepción de los Embajadores, besamanos de la Reina-, María Francisca entraría en el bergantín real, para realizar la travesía por el río hasta llegar al pasadizo profusamente decorado, levantado en la playa de Junqueira, para que el matrimonio regío llegase a tierra de manera más cómoda. El puente señalaba, al mismo tiempo, el pasaje de la soberanía francesa a la jurisdicción del Reino de Portugal, allí estaría a la espera el pueblo de Lisboa y toda su nobleza, ofreciéndose como súbditos de la nueva Reina<sup>29</sup>.

Entrando en un magnífico coche, Alfonso VI y María Francisca Isabel de Saboya se dirigieron hacia Alcántara, primero al convento de las Religiosas Flamencas, donde

aguardaba el personal de la Casa Real (los mozos de cámara con las antorchas encendidas, las damas y las meninas) y el Obispo de Targa que, llevando la reliquia de la Santa Cruz, los ungiría con las bendiciones nupciales. Después, marcharían hacia el Palacio de Alcántara, decorado de nuevo para la recepción de Doña María Francisca<sup>30</sup>, donde les esperaban danzas, músicas y galanteos<sup>31</sup>.

Un mes después se realizaría la entrada solemne en la ciudad de Lisboa, el momento central de las festividades. Con todo, el clima festivo perduraría hasta el mes de octubre, pues a mitad de los acontecimientos la Reina enfermó, lo que obligó a la interrupción de las conmemoraciones durante el mes de septiembre. Las danzas, los juegos de pelota, los toros aguardaban su momento para ser celebrados en el Patio del Palacio, aparejado con un bellissimo teatro en madera, con sitios para todos los que quisiesen festejar. A estas alturas, el pueblo de Lisboa tendría la posibilidad de ver torear a los hidalgos más garbosos acompañados por sus lacayos en trajes sorprendentes. Las cañas serían un espectáculo indescriptible, con las cuadrillas multicolores, imitando los torneos medievales, cuando los caballeros luchaban por el amor de una bella dama. Por fin, los fuegos<sup>32</sup>. Máquinas milagrosas -una pirámide coronada por una señora; un Hércules elevando una bola azul entre los brazos levantados- lanzaban lenguas de fuego y estrellas hacia el cielo, las cuales parecían bendecir a los Reyes y al pueblo, todo envuelto en una atmósfera paradisiaca. ¿Se habría logrado alcanzar el "imaginado desvanecimento da plebe em semelhantes occasiões de contentamento e alegria"<sup>33</sup>, objetivo que presidía, casi siempre, la concepción de estas ceremonias?

Como era tradicional, la entrada se realizaba poco tiempo después de los esponsales, de modo que el municipio tuviese la oportunidad de preparar debidamente este acto tan solemne<sup>34</sup>. El 21 de mayo la ciudad conoció lo que sucedería. Cabría al Senado de la Cámara de Lisboa supervisar todo el trabajo, realizando mediciones, previsiones de gasto, memorias descriptivas, participando también en el diseño de algunas decoraciones suplementarias, estableciendo las condiciones de trabajo de los artistas escogidos para realizar la obra. Al final, la fiesta daba también prestigio al municipio, por lo que había que velar para que todo fuese bien, con el fin de que Lisboa confirmase su condición de ciudad "cabeza del reino". Desde 1619 -año en que Felipe III visitó Portugal- el municipio lisboeta no organizaba una verdadera entrada regia, a pesar de que en 1661, había participado en la despedida marítima de Doña Catalina (algunos de los artificios allí presentes se volvieron a emplear de nuevo en 1666). Una entrada regia constituía, entonces, la culminación de los rituales públicos del poder.

Es muy probable que los oficiales de la Cámara de Lisboa considerasen otros eventos anteriores como modelos del que ahora iban a organizar, interpretación que cobra más sentido cuando se sabe que la concepción y producción de

estas fiestas tienen que ser entendidas dentro de una tradición ceremonial que acumulaba conocimientos variados sobre estas realizaciones. Existía efectivamente una vasta memoria de las fiestas -nupciales o no- cuya magnificencia había sido decisiva para la proyección política de la entidad que las promovía. Marcar la diferencia en relación a los eventos anteriores era un objetivo perseguido en cada nueva ceremonia, y más de una vez podemos constatar la existencia de modalidades arquitectónicas y decorativas nuevas, a pesar de estar inscritas en espacios cuya naturaleza ceremonial era incuestionable, como sucedía con la plaza del Palacio, la Plaza del Rossio, el camino que conducía a la Catedral, e incluso la Rua Nova. La plaza del Palacio, por ejemplo, era el lugar de las fiestas y ceremonias promovidas por el Palacio Real, sobre todo porque poseía la amplitud suficiente como para conferir una indispensable dimensión dramática a las demostraciones de riqueza y de poder que marcaban tales fiestas.

Todos estos aspectos se tornaban todavía más relevantes por el hecho de que las fiestas que tendrían lugar en aquel verano de 1666 serían la primera gran celebración de la nueva Dinastía de los Braganza, además de celebrarse en una fase en la cual la situación militar, tanto en la Península Ibérica como en Ultramar (en especial en el Atlántico) era francamente favorable.

Al mismo tiempo que informaba al Senado de la Cámara de Lisboa, Sousa de Macedo encomendó a las naciones y oficios que comenzasen a confeccionar los arcos, para que estos estuviesen terminados antes de la entrada de la Reina<sup>35</sup>.

A la par de la concepción programática, en la cual, como hemos señalado, Sousa de Macedo y Castelo Melhor son las principales figuras, y de la producción material del evento por el Senado de la Cámara de Lisboa, por las corporaciones de oficios y por las diferentes naciones que residían en el Reino, debe destacarse la presencia de João Nunes Tinoco, uno de los principales artesanos del Reino durante esta época, quien trazó, en 1650, un mapa de la ciudad de Lisboa, y por este motivo ampliamente conocedor de la geografía del poder, ahora implicado en la concepción arquitectónica de las fiestas. Quedan algunos testimonios de su actividad. A él le cabría proyectar, por lo menos, los palenques erigidos en el patio del Palacio y alguna de las máquinas de fuego utilizadas durante las fiestas de octubre<sup>36</sup>. Pero en la realización de los arcos participaron, igualmente, artífices ligados al teatro de los patios, pues algunos de los arcos habían servido *incluso* de palco a "cuadros vivos", representaciones con figuras que mantenían un diálogo entre sí, o se dirigían al Rey. También aquí se notaba, cada vez más, la influencia extranjera -sobre todo italiana- recibida mediante las festivas compañías de comedias españolas que, desde hacía generaciones, recorrían el territorio portugués, responsables por lo que parece de la introducción de artificios escénicos complejos, como los mecanismos de elevación de personas, o las nubes suspendidas<sup>37</sup>.



Cortejo real no Terreiro do Paço, Museu da Cidade, Câmara Municipal de Lisboa.

Tan importante como la concepción técnica de los arcos era el orden de precedencias que la nobleza debía guardar en el cortejo. Sólo a finales del mes de agosto el Secretario de Estado proporcionó orientaciones más detalladas, explicando al Senado de la Cámara de Lisboa, así como a los nobles, eclesiásticos y tribunales de la Corte, los lugares que ocuparían en este cortejo <sup>38</sup>. Hay que hacer notar que “por consideração mais alta”, esto es, por razones de Estado, el Infante Don Pedro optó por no alejarse de la Corte, y volvió a aparecer al lado del Rey.

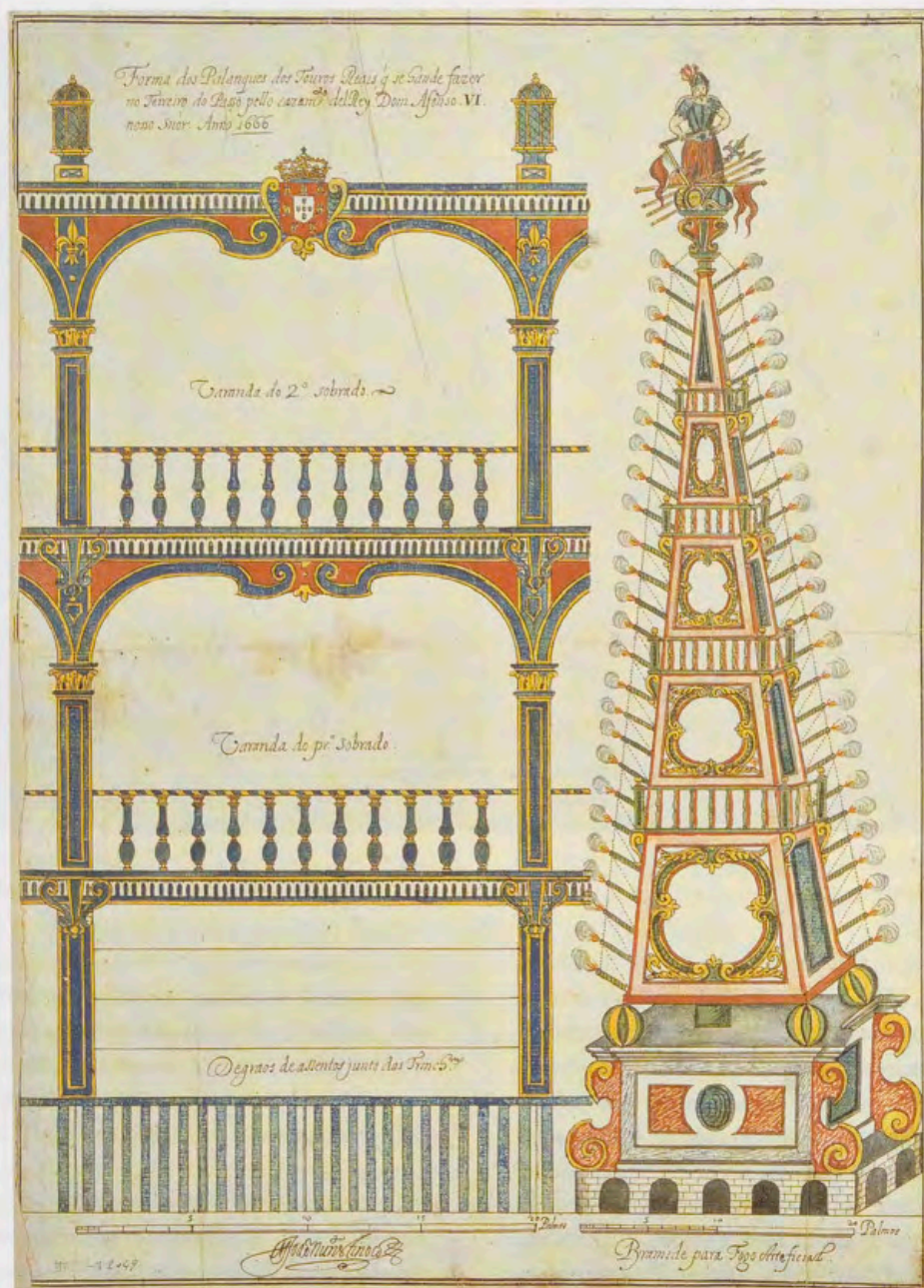
Integradas en una cadena de ceremonias pasadas y futuras <sup>39</sup>, cada entrada regia era un momento ceremonial único, en el cual la Corte se reunía, se posicionaba, figuraba y simbolizaba, reactivando -o alternando- sus mitos fundadores. El pueblo, a su vez, debía sentirse participante del destino místico de la realeza, en comunión con un cuerpo político que se decía parte del cuerpo divino. La magnificencia de los vestuarios, el recurso a la púrpura, el azul real, los oros y las platas -común a las representaciones religiosas <sup>40</sup>-, reforzaban la sacralidad del evento. “Por consideração mais altas”, estas palabras del Infante Don Pedro parecen adquirir todo su significado de cara a los desafíos y a los mensajes que se pretendía transmitir. A su vez, la nobleza sabía que estas entradas solemnes, a pesar de revestirse de un carácter más “público” que el de las restrictivas fiestas palatinas, constituían una ocasión apropiada para la exhibición del gusto áulico, un gusto refinado y con pretensiones eruditas, que distinguía e instauraba la diferencia entre los que sabían

apreciarlo y gozarlo, y el vulgo incapaz de su disfrute o de entenderlo. En los arcos triunfales entonces levantados, las referencias a una cultura erudita, poseída y dominada sólo por unos pocos, testimoniaba también esta afirmación de un gusto refinado y cultivado, ligado al mundo cortesano.

Estaba todo preparado, en el día tan esperado de la entrada, ocho días después del vigésimo tercer aniversario del Rey. El domingo, 29 de agosto, a las 10 de la mañana, el esperado cortejo abandonó el Palacio de Alcántara. En la Corte estaban todos los dignatarios reunidos vestidos de gala. Hacía mucho que el Palacio de la Ribeira no conocía una festividad tan magnífica, sobre todo debido a los muchos años en que Lisboa estuvo “abandonada” por los Monarcas hispanicos <sup>41</sup>, pero también por la penuria económica que se vivió después de 1640, debido a la guerra contra Felipe IV.

Las damas de la Corte, los Grandes del Reino, Oficiales de Palacio, Ministros, Consejeros de Estado, *desembargadores*, títulos, hidalgos y otras dignidades se empujaban. El Secretario de Estado había informado que, esta vez, no serían guardadas precedencias <sup>42</sup>, decisión que, para algunos, representaba un verdadero escándalo, obligados a igualarse con otros hidalgos de orígenes mucho menos selectos.

Fuera de Palacio, los que se amontonaban eran los habitantes de Lisboa, familias enteras con niños recién nacidos sonrosados de excitación, las pescaderas que, llegadas de



João Nunes Tinoco, Máquina de fogos, 1666, Inv. 2049 Des., Museu Nacional de Arte Antiga,  
Fotografia: Divisão de Documentação Fotográfica, Instituto Português de Museus.

la Ribeira, donde solían presenciar los desaliños de la Corte, esperaban conocer alguna historieta más con la cual se pudiesen entretener, marineros, extranjeros, criados, extraños, incluso algunos castellanos, gente que aprovechaba las fiestas para venir del Norte hasta la capital a tratar asuntos muy graves, todos formaban una turba indefinida a los ojos de los protagonistas, pero cuyas verdaderas expectativas e inquietudes eran un tanto diferentes. Con todo, a pesar de lo confuso en su orden y en su estatus social, esta turba era indispensable para que el evento resultase, pues una fiesta que quería ser triunfal no podía producirse sin un nutrido público.

Una salva de artillería y de mosquetes indicó la salida del cortejo, iniciado por dos procuradores, vestidos de gala y con

cadena de oro, montados a caballo y acompañados de lacayos. Después de ellos, los Oficiales de Justicia del Senado de la Cámara de Lisboa. De esta forma se delimitaba a la turba del cortejo, frontera a la cual contribuían, también, las danzas. El Senado de la Cámara había reunido bailes de todo el reino, para, de esta forma, mostrar a la Reina, en una sola vez, buena parte de las excelencias de Portugal<sup>43</sup>.

Seguían los seis porteros de la Cámara del Rey, con mazas de plata dorada al hombro, los heraldos, los *passavantes* (de cotas de malla y cadenas de oro), los corregidores del crimen y de lo civil de la Corte con sus togas forradas de tela blanca, los ministros y jueces de los diferentes tribunales que rivalizaban en sus propias galas y en las de sus lacayos.

Casi todos los ojos se volvían hacia la parte posterior del cortejo, pues podía suceder que entre la multitud de carrozas se vislumbrasen los dorados del coche real, y en él las figuras reales. Corría el rumor -a través de alguien que venía de atrás- que era más bello que todos aquellos que habían sido hechos hasta entonces, aunque, aún así, no rivalizaba con la belleza de la Reina que llegó de Francia.

El juez del crimen intentaba ordenar el cortejo, ya que era más difícil lidiar con la ausencia de precedencias que con una rígida etiqueta. Los ocupantes de los coches, titulares, hidalgos, en fin, toda la nobleza, habían intentado colocarse lo más próximo posible al coche real. Como el pueblo, ellos también querían acercarse al final del cortejo, ir hacia atrás, si era posible.

A pesar de la ausencia de precedencias, un conjunto de coches identificaba la parte más importante del cortejo: el primero era el del Caballerizo Mayor, el Oficial de la Casa Real que tenía mayores privilegios en estos paseos por la ciudad. Después venían los coches de respeto del Infante, de la Reina (que trajo de Francia y era una pequeña y deliciosa preciosidad) y el del Rey. Por fin, el coche real. Llevado por cuatro magníficas parejas de caballos blancos, adornados con lazos, plumas, con herraduras de plata y arreos preciosos y tirantes de seda y oro <sup>44</sup>. Como el coche era descubierto, un mozo de cámara sustentaba una sombrilla de damasco carmesí con una franja de oro, que protegía del intenso sol, pero que, aún así, dejaba al descubierto a la pareja real. Alfonso VI y Doña María Francisca estaban sentados en el espaldar, con el Infante de frente, y en el estribo de la parte izquierda seguía la Marquesa de Castelo Melhor, Camarera Mayor de la Reina <sup>45</sup>. A pesar de no estar sentado en el coche real, la figura del Valido se hacía representar <sup>46</sup>.

Los capitanes de la guardia protegían el coche por la parte trasera. Como el resto de la guardia real, estaban vestidos de verde con pasamanos del mismo color y plata. Les seguían los mozos de la caballeriza, necesarios para atender las procesiones de los caballos y las carrozas de las damas portuguesas y francesas, tan bellas que eran objeto de las miradas de toda la Corte. Habían sido incluso alabadas por un académico lisboeta que dijo "entre elas, e entre as nossas /Era a formosura a mesma, só o trage as distinguia/ Para poder conhecellas" <sup>47</sup>.

Las calles de la ciudad habían sido engalanadas al gusto de la época, con mucho aparato y excesivo gasto. Las ventanas de las casas estaban adornadas con carísimas tapicerías, a expensas de sus moradores, aunque bajo la dirección y vigilancia de la Cámara municipal. A lo largo del itinerario, fueron varias las intervenciones urbanas: columnas, trofeos, y obeliscos condensaban el significado triunfal de cada espacio del recorrido, recordando una genealogía interminable de victoriosos acontecimientos <sup>48</sup>.

Más largo fue el camino hasta las puertas de Santa Catalina, donde comenzaban a surgir los primeros arcos. Se pasaba Alcántara y se subía la colina que conducía a Santa Catalina, encontrándose el primer arco junto a las casas del Marqués de Marialva. El Arco de los Italianos, de bella fábrica, con ocho columnas <sup>49</sup>, rematada por las armas pontificias, estaba cubierto por emblemas variados.

Después, junto a la iglesia de Loreto, en un tablado pequeño que fue realizado sobre las escaleras de piedra que daban a la puerta lateral de la iglesia, aguardaba el Senado de la Cámara. Aquí sobresalía otra figura de la parcialidad del Valido, Rui Fernandes de Almada, Presidente del municipio de Lisboa, vestido a la manera de la Corte, con un rico traje de gala, mientras que los regidores usaban las típicas casacas de seda negra forradas de tela blanca. Quebrando el silencio, el discreto Cristóvão Soares de Abreu, jurista de formación, diplomático con larga experiencia en negocios internacionales (pasó por Münster) y regidor más antiguo, pronunció un discurso.

Soares de Abreu recordaría que los arcos, los obeliscos y las pirámides eran indicios de las victorias pasadas y preludio de victorias futuras. Afirmó que los pueblos entregaban a los Reyes, junto con las llaves de la ciudad, sus corazones. Habló de musas y de héroes, sobre todo de los portugueses, desde Viriato a Don Alfonso Enriquez -fundamental Rey de la historia portuguesa, asimismo llamado Alfonso, que también triunfó sobre España, y cuya invocación, en aquel contexto, confirmaba sin duda la vinculación legítima de la Casa de Braganza a la primera Dinastía reinante en Portugal- pasando por Don Juan I -otro Monarca cuya afirmación se debía a sus victorias sobre España-, genealogía que continuaba en el "sol da esfera portuguesa", el Rey Alfonso VI. Todos anunciaban una nueva "edad de Oro" para Portugal, permitida por el "novo astro que era a rosa, o lírio de França, a rainha D. Maria Francisca" <sup>50</sup>. Discurso de apología fortalecido por advertencias: aconsejaba al Rey mantener los ojos en las "Artes do livro de reynar que ensinam primeiro a vencer se a si mesmo", mensaje significativo, ya que era sabido que Alfonso VI llevaba una vida indisciplinada, entregada a los placeres más viles y próxima al libertinaje, al mismo tiempo que atribuía al Infante Don Pedro, en contraposición, "todas as virtudes e todas as esperanças, que suspendem os discursos e deleitam os corações" <sup>51</sup>. *A posteriori*, esta retórica política nada tiene de sorprendente, ya que pocos meses después, el Senado de la Cámara entregaría al Rey un *papel* en donde eran expuestas las razones del malestar del Reino <sup>52</sup>, y, un año más tarde, aquel en el que se concentraban "todas las esperanzas" se preparaba para tomar el poder. Es probable, pues, que las palabras de Abreu enunciasen varios sentidos y permitiesen diversas lecturas, práctica, además, muy del gusto de aquella época, y que nos volveremos a encontrar, a su vez, en los incontables emblemas exhibidos en aquella ocasión <sup>53</sup>, pues, al igual que el discurso de Cristóvão Soares de Abreu, los arcos también eran polisémicos.

Tomando las llaves de oro de la ciudad, y con ellas “os coraçõens e as vidas dos seus leaes vassallos”, el Presidente Rui Fernandes de Almada se las entregó a Alfonso VI que, a su vez, se las dio a Maria Francisca. La Reina volvió a restituir las, para que el Senado las guardase. Para muchos, este acto reactivaba los compromisos otrora realizados entre los vasallos y sus Reyes, recordando que eran los pueblos quienes concedían a los Reyes las llaves que abrían sus corazones y el poder que los Monarcas tenían sobre ellos. Mediante estos gestos cargados de significado se recordaba que los Reyes eran poderosos, porque los pueblos así lo deseaban y reafirmaban en cada momento ceremonial. Al mismo tiempo, los Príncipes restituían a los pueblos las libertades a las que habían renunciado, permitiendo, de esta forma, que fuese un amor voluntario el que los uniera a los Reyes. En la perspectiva de otros, sin embargo, este ritual era una mera “ceremonia” y no tenía “sustancia”<sup>54</sup>, siendo sus contenidos políticos progresivamente erradicados, algo a lo que se acercaría la convicción del Valido Castelo Melhor y del Secretario António Sousa de Macedo.

De camino hacia el Chiado los Reyes encontraron a Don António Luís de Meneses, Marqués de Marialva, Gobernador de armas de la ciudad de Lisboa y Estremadura, y al conspirador Conde da Torre, Maestre de campo general. Parecía casi premonitorio: poco tiempo después, Marialva sería uno de los principales confidentes de la Reina, mientras que el Conde da Torre sería uno de los consejeros más influyentes del regente Don Pedro<sup>55</sup>.

Pasó después el cortejo por el Arco de los Pasteleros y Vinateros, hecho de cera y telilla, “que era maravilha vello”<sup>56</sup>, y por el de los Sastres, a comienzos del Chiado, también cubierto de cera. Plateros de Oro, Cereros, Mercaderes, el cortejo comenzaba a subir a otra colina, dirigiéndose a la Catedral de Lisboa, donde, después del Arco de la bandera de San Jorge, de la Puerta de los Hierros, y sobrepasado el arco de los Plateros de Plata, junto a la Iglesia de la Magdalena, se exhibía el esperado Arco de los Franceses, naturalmente uno de los más grandiosos.

En la puerta de la Catedral, los Reyes serían recibidos por el cabildo, bajo palio, donde André Furtado de Mendonça portaba la reliquia de la Santa Cruz y António de Vasconcelos e Sousa lanzó el agua bendita. António de Vasconcelos e Sousa era tío del Conde de Castelo Melhor, que, de este modo, reiteraba su presencia en todas las etapas del evento.

Los Monarcas entraron en la Catedral. La iglesia estaba adornada suntuosamente con alfombras de color carmesí que cubrían las frías paredes, sedas bordadas de oro, vasos y piezas de plata. Se cantó un *Te Deum Laudamus*, mientras los Reyes se encontraban en la Capilla Real, aunque sin cortina<sup>57</sup>. Se rezaron oraciones y cantaron villancicos. Finalizado el oficio, sonaron salvas de artillería y de mosquetes en todas las fortalezas, baluartes y navíos de guerra.

El itinerario concluía en el Palacio de la Ribeira. Descendiendo desde la iglesia de San António hasta la plaza de Pelourinho Velho, el cortejo se encontró con el Arco de los Ingleses, señalado por las figuras de Don Carlos y Doña Catalina<sup>58</sup>, cuya partida del puerto de Lisboa había ocurrido, cinco años antes, con gran ostentación, como todavía recordaban todos. Además de Carlos II de Inglaterra, otros Monarcas británicos aparecían representados en el arco, rematado por una estatua de San Jorge, hijo de Inglaterra y patrón de Portugal<sup>59</sup>.

En el patio del Palacio, los tercios y la caballería estaban formados en ala<sup>60</sup>. Colchas y alfombras habían sido puestas en las ventanas y conferían a la plaza un aspecto verdaderamente real. En el medio se erguía el majestuoso Arco Alemán, en el mismo sitio donde se solía situar en otras ocasiones festivas<sup>61</sup>. Eran dieciocho las figuras que exhibía<sup>62</sup>, y ocho emperadores alemanes cubrían el friso. Por arriba, algunos cuadros señalaban sus victorias. Como sucedía habitualmente, el arco germánico era grandioso, en la fábrica y en la decoración, y mostraba a los pequeños reinos la distancia que los separaba de la dignidad imperial.

Los coches llegarían, finalmente, al Palacio de la Ribeira. El Palacio fue magníficamente decorado. Sus aposentos se renovaron con diferentes obras encargadas a los mejores arquitectos. Las salas y las cámaras ostentaban telas riquísimas, hechas en Milán, con particular esmero. En concreto, destacaba una tapicería de la China, tan exquisita que no debía haber otra igual en Europa. Bufetes de plata, espejos y otros objetos completaban un escenario reluciente<sup>63</sup>.

En esta misma noche, las luces del Palacio se extenderán a la ciudad, brillante por las vistosas luminarias en las iglesias, conventos y casas, en la línea de lo que había aconsejado el Secretario de Estado.

¿Qué imágenes habrán guardado en la memoria los que participaron en estos eventos, desde diferentes lugares, cada uno con su propio archivo de experiencias, algunas de ellas compartidas con los miembros del grupo al que pertenecían, otras transversales, incluso, a casi la totalidad de los portugueses? ¿Cómo habrán sido vistos, percibidos, interpretados, mentalmente reorganizados, los textos compuestos por las imágenes pintadas, esculpidas, en bajo relieve, edificadas, por las tarjas, por las coreografías ensayadas con todo cuidado? ¿Cuál era el discurso que pretendían, a fin de cuentas, transmitir?

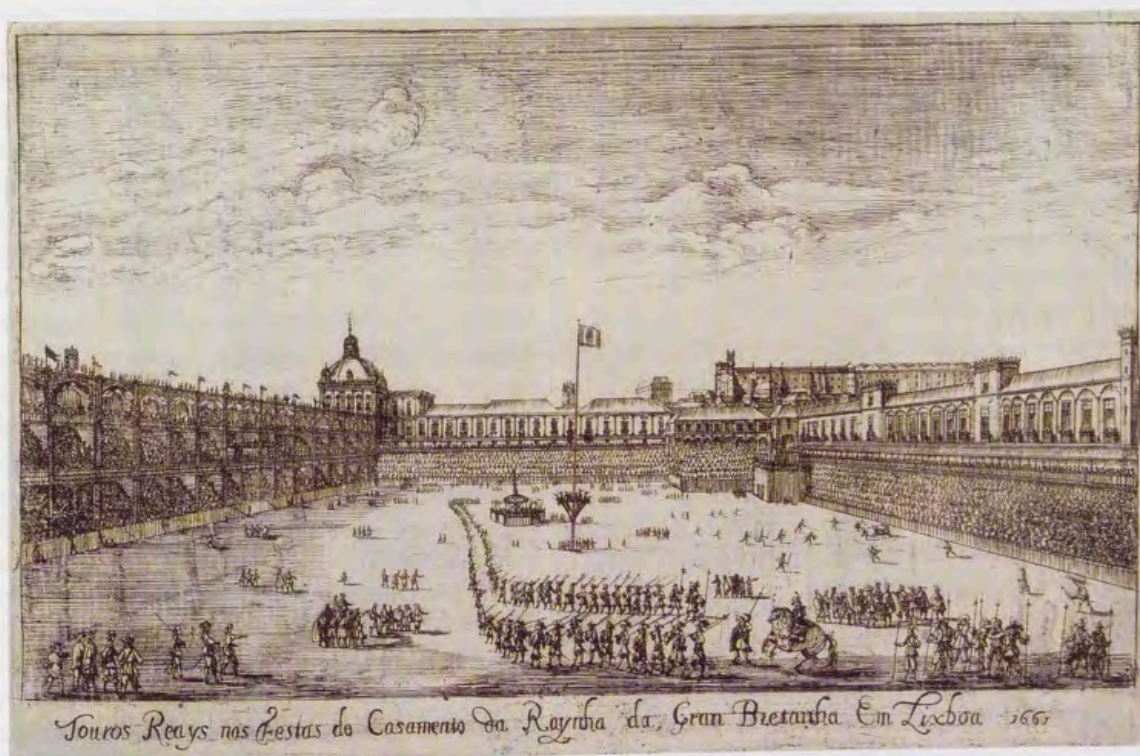
A lo largo del camino recorrido, quien formaba parte del cortejo tuvo la oportunidad de contemplar en los arcos, cuyo exceso decorativo (pictórico, escultórico y literario) era evidente, formas recurrentes de una tradición hispánica, aunque vernácula y pintoresca, y formas que buscaban la “noble belleza”, imitando modelos oriundos de más allá de los Pirineos, o contenidos en tratados de Arquitectura. Es muy probable que los artesanos encargados de la fabri-

cación de los arcos hayan recurrido a las diferentes colecciones de grabados, emblemas y proverbios que circulaban en aquella época. En particular, entre las fuentes manejadas para la composición de estos emblemas de 1666, predominaron las que contenían informaciones sobre la mitología. Era elevada la cantidad de fábulas divulgadas en el mundo ibérico del siglo XVII, fábulas que solían estar recogidas generalmente en libros ávidamente leídos y guardados<sup>64</sup>, señal del florecimiento de un cierto “gusto anticuario”, de una reverencia por la sabiduría del pasado, bien expresada, por ejemplo, en la profusión de imitaciones y de lecturas interpretativas de monumentos y de escritos de la Antigüedad<sup>65</sup>. Esta actitud constituía, al final, una prolongación del gusto humanista nacido en el siglo XV en Italia, y después difundido un poco por toda Europa, pero que asumía ahora un carácter más coleccionista, enciclopédico. Es igualmente plausible que alguna emblemática ya existente en la decoración del propio Palacio -cuyo consumo estaría restringido a aquellos que en él circulaban- fuese ahora reinventada y hecha pública. Por ejemplo, no puede ser omitido el hecho de que algunas representaciones realizadas en los arcos de 1666 constituyen glosas de emblemas que formaban parte del programa iconográfico pensado para la Sala Real de la Torre del Palacio de la Ribeira, durante el reinado de Felipe II, aunque estos eran selecciones de imágenes y conceptos que circulaban en la época<sup>66</sup>. La confluencia de referencias profanas y sacras encontró en la estatuaria y en la emblemática efectuada para los arcos triunfales un terreno propicio para manifestarse, verificándose en la decoración un tratamiento *a lo divino* de muchas referencias que,

inicialmente, tenían un significado profano: flores, frutos, fábulas mitológicas, jardines, árboles, emblemas.

Más que las estatuas, que apelaban más fácilmente a la sensibilidad del vulgo, los más cultos habían preferido descifrar los enigmas lanzados por los emblemas pintados en los arcos. Lejos de constituir una originalidad portuguesa, la predilección por los emblemas (y por los códigos cifrados en general) asumió una escala europea durante los siglos XVI y XVII, fenómeno que convirtió la emblemática en un lenguaje internacionalmente apreciado y cultivado<sup>67</sup>.

Efectivamente, varios niveles de lectura eran proporcionados por los discursos presentados en cada uno de estos arcos (y por su conjunto, aquí considerado como una polifonía, a veces disonante), recorridos, casi todos ellos por una misma idea: la de que la conservación política de la Monarquía de los Braganza dependía de la conjugación de tres situaciones: la fertilidad (matrimonial y económica), la victoria en la guerra contra la Monarquía Hispánica y el buen gobierno del Reino. Este tópico, presente en el discurso del regidor Cristóvão Soares de Abreu, fue ampliamente tratado en los arcos construidos con motivo de estas fiestas. Junto a esto, era incontestable la exaltación de las figuras de María Francisca Isabel de Saboya y de Alfonso VI. Hay que destacar que muchos arcos combinaban varias temáticas, mientras que otros concentraban sus representaciones en un solo discurso, si bien en casi todos ellos se identificaban elementos de apología del enlace regio.



Touros Reays nas Festas de Casamento da Raynha da Gran Bretanha. Em Lisboa, 1661, Museu da Cidade, Câmara Municipal de Lisboa.

Concentrémonos, en primer lugar, en la comunicación eminentemente política, en los discursos que se referían a las experiencias que el Reino estaba viviendo, para después ocuparnos del elogio (y la crítica) de la realeza. Eran ilustrativos de los arcos que combinaban los diferentes temas tópicos atrás identificados, el Arco de los Sastres y el Arco de los Plateros de Oro.

El de los Sastres presentaba, por un lado, estatuas de dioses que apelaban a la fertilidad en la agricultura, anunciada por Flora, Cibeles y Pomona, pero también a la fertilidad del matrimonio real, tema más importante cuando corría el rumor de que el Rey era impotente, versión que era contestada por el círculo más próximo de Alfonso VI, que argumentaba que el Conde de Castelo Melhor criaba a una niña de tres años que era hija natural de Su Majestad<sup>68</sup>. Y, por otro, evocaba las figuras de Minerva y de Jano para recordar que la seguridad de la Monarquía dependía no sólo de la sucesión real, sino también de la prudencia con que se gobernaba y se hacía la guerra.

Del mismo modo que los Sastres, los Plateros de Oro contemplaban –incluso de una forma más hermética– los mismos asuntos. En este caso, la fertilidad matrimonial era evocada por la fábula de las Hespérides<sup>69</sup>, las cuales guardaban en un jardín edénico, lleno de fuentes de ambrosía, las manzanas de oro que Hera recibió como presente nupcial de Gaya, cuando se casó con Zeus. Al frente del árbol de las manzanas de oro estaba el dragón Ladón, aunque Hércules había conseguido derrotarlo, conquistando los apetecidos frutos. Las Hespérides, motivo frecuente en las fiestas nupciales, habían aparecido también en los festejos de la boda de Catalina y de Carlos II de Inglaterra, realizados poco antes<sup>70</sup>, permitiendo establecer una analogía con la Santísima Trinidad, fortalecida por el hecho de que los pomos de oro eran tres, número jeroglífico de la misma. Pero las Hespérides también podían ser las hijas de Atlante, a quien Hércules ayudó a sostener el globo celestial, situándose su país en el extremo occidental, en los márgenes del río Océano y muy próximo al monte Atlas, identificados muchas veces con Portugal. Es pues posible que alguno de los espectadores, conocedores de estas diferentes versiones, las hayan asociado a Don Alfonso VI, Rey de Portugal. El Reino era el jardín de las Hespérides, y el Rey sería Hércules, que alcanzaría aquí los frutos de oro (cuyos efectos esperados eran la paz, la fertilidad, la garantía de sucesión y la riqueza deseada), venciendo, al mismo tiempo, al dragón español.

En contrapartida, la decoración de otros arcos apostaba por la condensación discursiva: unos evocaban la fertilidad, otros la guerra.

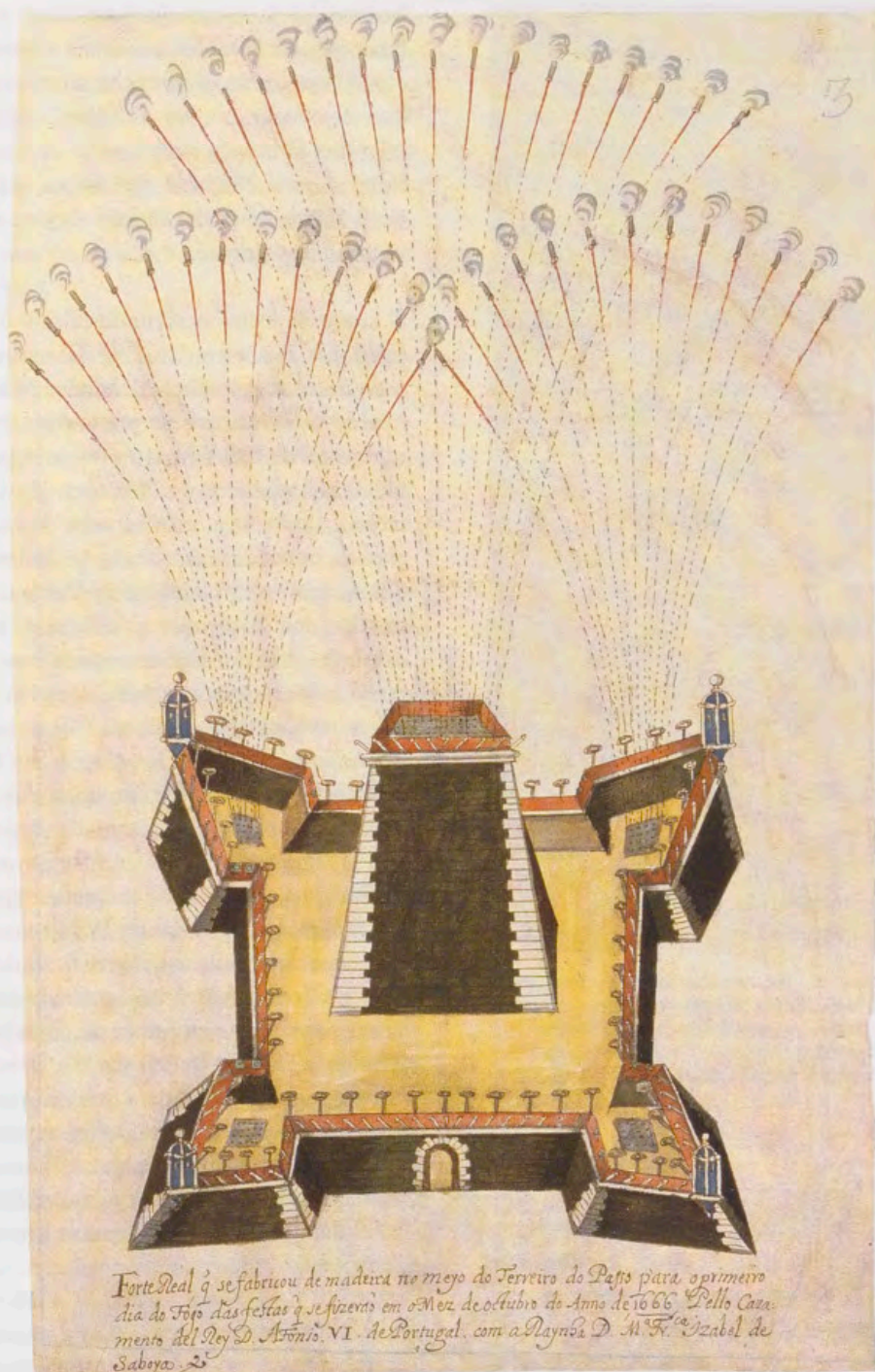
El Arco de los Cereros se concentraba en el *topos* de la fertilidad, mediante Ceres, ligada a la savia de la tierra, la cual alimentaba a los jóvenes retoños, hacía madurar el trigo y anticipar las cosechas. En este arco, Ceres asegu-

ba sus tradicionales espigas de trigo, ladeado por otras dos figuras, una con un cesto lleno de frutos y la otra con una cornucopia que contenía todas las flores<sup>71</sup> (una evocación de Amaltea, la cabra que transportaba la cornucopia de la abundancia).

Los Mercaderes escogerían la guerra (en Ultramar y en el Reino) como mote para sus imágenes. Vasco de Gama, Afonso de Albuquerque, Duarte Pacheco, André Furtado de Mendoça, Don João de Castro, Don Francisco de Almeida, Nuno da Cunha, Martim Afonso de Sousa recordaban la gloria ultramarina amenazada y las victorias lusas que allí se habían alcanzado. Incluso en este contexto militar, los comerciantes recordaban el importantísimo papel de los poderes urbanos portugueses, cada uno de ellos representados en estatuas acompañadas por glosas de Camões que evocaban victorias antiguas y recientes contra España, uniendo todo el Reino en un pasado militar victorioso<sup>72</sup>. La victoria contra la Monarquía Hispánica era representada de manera explícita, también, en los arcos de las naciones extranjeras, como los holandeses, en cuyo arco, un conjunto de leones de diferentes partes de Europa vencían a los de España<sup>73</sup>. La bandera de San Jorge, levantada por una estatua de la Fe que aludía al providencialismo divino, optaría por representar a San Jorge a caballo (tema escogido, también, por los ingleses), matando al dragón, y una doncella agradecida. El dragón muerto era, sin duda ninguna, la Monarquía de Felipe IV, y la mujer podía ser entendida como la Reina o el propio Reino de Portugal, agradecidos a este caballero que era el mismo Rey, acompañado por sus ejércitos. No debemos olvidar que la victoria portuguesa en la batalla de Ameixial, en 1663, ante las fuerzas de Juan José de Austria, sorprendió a los observadores coetáneos, y muchos atribuirían esta victoria a la intervención divina<sup>74</sup>.

La paz y la amistad que se establecerá entre Portugal y Francia, que la alianza matrimonial que se celebraba quería sellar, eran los pilares de esa victoria futura, que mereció amplias referencias en el Arco de los Plateros de Plata y, naturalmente, en el Arco de los Franceses. En este último surgían las estatuas de Don Alfonso Enriquez, el primer Rey de Portugal, y de Don Juan IV, el restaurador, a los lados de Alfonso VI y María Francisca Isabel de Saboya, en retratos pintados<sup>75</sup>. Alfonso Enriquez era, como se sabe, hijo de Enrique de Borgoña (el cual era el segundo nieto de Roberto y el tercero de Hugo Capeto), y la ancestralidad de este lazo con Francia confería al matrimonio celebrado en 1666<sup>76</sup> una naturaleza alcanzada tan sólo cuando se unían (injer-taban) ramas de un mismo tronco, de una misma familia, imagen que los demás argumentos entonces evocaban; además, en esas condiciones, los frutos de esta unión serían, de hecho, mucho más seguros<sup>77</sup>. Programa político que difícilmente podía ser más explícito.

Igualmente apologéticas eran las imágenes asociadas a María Francisca Isabel de Saboya, primera protagonista, además, del *topos* de la fertilidad.



Forte construido no terreiro do paço de onde foram lançados os fogos de artificio, 1666, reproducido en el álbum Festas que se fizerao dello cazamento..., Col. D. Manuel, cód. XCVIII, pág. 3, Fundação da Casa de Bragança, Fotografia: Cintra & Castro Caldas, Lda.

Aparte de este tema central, como se dice, en este evento, y sintetizado de forma ejemplar en un emblema que representaba tres haces de trigo y el mote "Prole Fecunda" y remitía hacia la analogía que San Ambrosio había hecho entre el vientre de la mujer y el monte de trigo <sup>78</sup>, Doña María Francisca era aproximada a la figura arquetípica, ejemplar, de la Virgen María <sup>79</sup>, paralelismo potenciado por el propio nombre de *María*, palabra que constituía, por si sola, un jeroglífico a descifrar, y que inspiró a muchos de los poetas que elogiaron este enlace <sup>80</sup>. La comparación

entre los atributos de la Reina y de la Virgen recorría, sobre todo, el universo emblemático, el saber hermético y cifrado, comparación organizada en torno a algunos temas próximos a la sensibilidad de la época: la pureza de la Reina, el amor virtuoso que la había motivado a venir a Portugal, a su belleza incomparable, a su superioridad como mujer (porque, como la misma Virgen, era también virgen), a su función eminentemente protectora. Las azucenas y los lirios blancos, las guirnaldas y las coronas de flores, integradas en emblemas -como el motivo pintado



Combate entre o leão e um dragão, representando as guerras entre as coroas de Castela e de Portugal, 1666, reproducido en el álbum Festas que se fizerao dello casamento... Col. D. Manuel, cód. XCVIII, pág. 7, Fundação da Casa de Bragança, Fotografia: Cintra & Castro Caldas, Lda.

de manera serial en el Arco de los Plateros de Plata- contribuían a la primera idea. El lirio, por ejemplo, expresaba la pureza y la virginidad, idea cristalizada en un libro que había tenido una gran circulación en la Corte portuguesa, la *Introducción al Símbolo de la Fe* de Fray Luis de Granada <sup>81</sup>. Al mismo tiempo, el lirio representaba a Francia, lo que permitiría establecer un paralelismo entre la ciudad de Dios, la ciudad terrenal y los protagonistas de ambas <sup>82</sup>. Conviene no olvidar que el imaginario católico, además de un elemento identitario fundamental, era un poderosísimo factor de movilización para la guerra contra los enemigos de los portugueses <sup>83</sup>.

Trigo de fertilidad, lirio de pureza, símbolo de la belleza. Pero nada expresará mejor la belleza de Doña María Francisca que la flor que ancestralmente transmitía este significado, la rosa; la flor que inspiraba más a los poetas tanto por su belleza singular, como por su carácter efímero. Más que cualquier otra flor, la rosa combinaba las virtudes que se asociaban a la Reina. Desde luego, era una de las especies florales más representativas de la divinidad, pudiendo representar la redención (la Rosa Celeste de la

Redención), la Virgen (la Rosa Mística, rosa silvestre cuyos cinco pétalos estaban asociados a las cinco alegrías y a las cinco letras de su nombre), el alma, Cristo. Si era roja (además de evocar el amor ardiente), representaba el martirio, mientras la blanca simbolizaba la pureza. Además, la rosa florecía hacia Navidad, siendo por esa razón símbolo de la Natividad y de la llegada de alguien que era intensamente ansiado y deseado <sup>84</sup>.

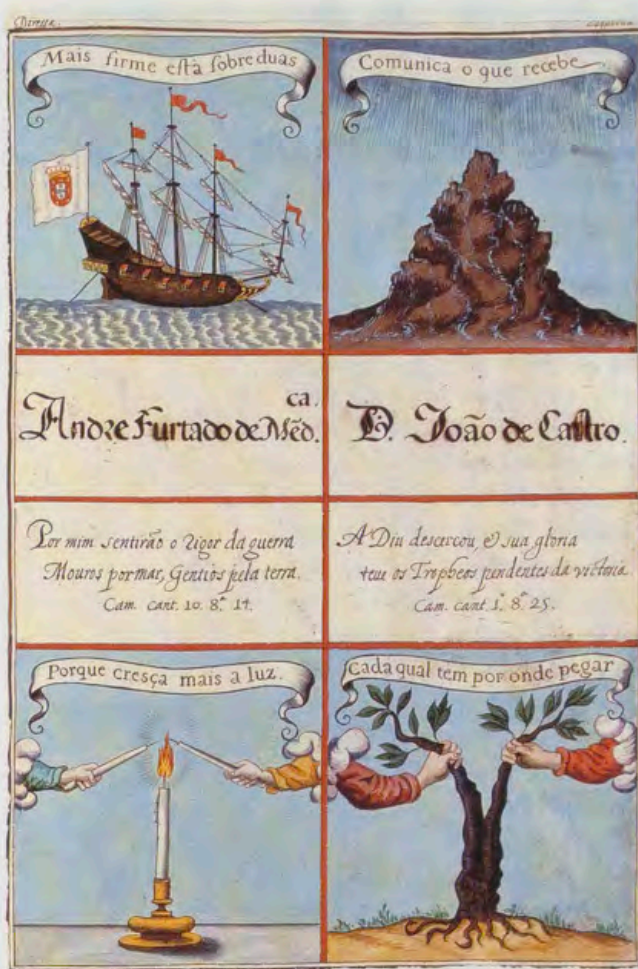
A la par de estos motivos florales y de sus reminiscencias religiosas, los elementos de la naturaleza -la aurora, el arco iris- habían sido convocados para reforzar las imágenes de la Reina que se pretendían transmitir. La aurora, momento de belleza extraordinario, surgía asociada también con la belleza de la Virgen María <sup>85</sup>. El mismo acontecimiento ocurría con el arco iris -como sucedía en el arco de la bandera de San Jorge- del mote "Uma nova felicidade prometeu", símbolo de María triunfante. Además, la estrella del Norte que conducía a los hombres por los caminos difíciles, nuevo cometa que, se esperaba, anunciaba la victoria portuguesa, como la que, en 1625, anunció la recuperación de Bahía <sup>86</sup>, o ese otro, de diciembre de 1664, que avisó de la muerte de Felipe IV <sup>87</sup>; María Francisca era, también, la luna que acompañaba al sol (símbolo del Rey), representada dos veces en el cortejo, con las leyendas "Ao mesmo tempo, e sempre" (en el Arco de San Jorge) y "Sucessivamente e sempre" (en el Arco de los Franceses), recordando la sujeción y complementariedad que -como afirmaba José de Faria Manuel, uno de los muchos hombres de letras que, en marzo de 1672, presentaron sus poemas en honor de aquella fiesta nupcial en la Academia de los Generosos <sup>88</sup>-, debía de caracterizar el enlace real <sup>89</sup>. Esta alianza tendría que ser fuerte y estable, significado que casi todos veían representado en el emblema de los cetros unidos y cruzados, asentado sobre un pedestal, acompañado por el mote "Permanecerão inabaláveis" (imagen significativamente pintada en el Arco de los Franceses).

Pero solamente los más agudos notarán que la forma del pedestal sobre el cual descansaban los dos cetros era cuadrangular y cúbico, y que esta forma podía estar asociada a la estabilidad que normalmente proporcionaba esta forma geométrica. El mismo motivo de los dos cetros cruzados fue anticipado después de comenzar el cortejo, en Santa Catalina, acompañado por los versos "De Amor hé tal o poder/ Que chegou com força summa/ A vnir duas Coroas numa/ E hum sceptro de dous fazer". Indicando que la unión política sólo se explicaba mediante una alusión al amor a ella subyacente, esa fuerza profunda que -nadie osaría dudar- conduciría a Doña María Francisca hasta Don Alfonso VI. La imagen de dos palmeras juntas, símbolos de la belleza, física y moral <sup>90</sup>, pintadas en el arco de la nación francesa, con el mote "ornamentarão os ramos com frutos" parecía anunciar, a su vez, el resultado de esta unión política, los ambicionados hijos que se esperaban de la pareja. Verdaderos lugares comunes del vocabulario ico-

nológico de la época, repetidos sucesivamente desde hacía generaciones no sólo en Portugal sino también en toda Europa Occidental, estos símbolos habrían sido descifrados fácilmente por quien los pudo contemplar.

La exaltación de la figura del Rey, en contrapartida, sería menos lineal, teniendo que tematizar el tópico del buen gobierno del Reino, una de las condiciones esenciales para su conservación política.

Se sabía del conflicto que existía entre los que defendían un fortalecimiento del poder del Monarca y aquellos que pugnaban por su sumisión a ciertos preceptos morales y jurídicos, a su vez asociados a una determinada concepción de la república. "Encontrar" (que no significaba en esta época "ir en contra", "chocar") determinados intereses políticos era, frecuentemente, la forma manifestada por estos conflictos. De ahí la ambigüedad de las representaciones, de los sobrentendidos que potenciaban, de una forma más velada que directa, con agresiones no tan claras, pero igualmente eficaces. Este era el caso, por ejemplo, de la imagen aparecida en el Arco de los Sastres, en donde, sobre la estatua de Cibele, fueron pintados una balanza, un compás y una corona de flores, acompañados por el dicho "Sou a riqueza, e a sua terra, portanto, mãe dos deuses. A nossa balança ensina a repartir bem as riquezas". Ingeniosa composición, en donde algunos vieron avisos al gobierno de Don Alfonso VI, para que éste fuese equitativo en la distribución de las mercedes, aspecto retomado, de manera igualmente ambigua, en un emblema pintado en el Arco de San Jorge, representando tres granadas, con el mote "Assim os corações e as obras"<sup>91</sup>. La granada -por estar dotada de innumerables granos- simbolizaba la república, naturalmente dividida en secciones, en estados sociales, teniendo a la vuelta una cáscara dura y resistente (el dispositivo jurídico que regulaba la vida civil) que amparaba los granos; en la cima, la corona (hecha de la misma materia que la cáscara, i.e., que la justicia). A propósito de este fruto, Fray António de Lorea diría más tarde "...por ser obra de la naturaleza, está mudamente enseñando el arte de gouernar..."<sup>92</sup>, puesto que la naturaleza hacía que la cáscara de la granada se abriese, dando más magnanimidad a sus granos. Al Rey le cabía entonces -como a la granada- proporcionar alivio, descanso y comodidad a los súbditos. La estrategia de reparto de riquezas, de los beneficios, de las mercedes, era motivo de fuertes críticas a la administración alfonsina, acusada de honrar a quien no lo merecía, y de olvidar a los que eran verdaderamente honrados. "Repartir bem as riquezas", como anunciaba la balanza, debía convertirse en una de las características específicas del oficio del Monarca. Y qué otra impresión, si no esa, podía causar el emblema pintado en una de las caras del Arco de los Mercaderes, que representaba una montaña debajo de una fuerte lluvia, con el agua recorriendo las faldas, y el mote "Comunica o que recebe". El Soberano debía de distribuir el agua que recibía, en lugar de guardar toda para sí y para sus favoritos.



Emblemática matrimonial. 1666, reproducida en el álbum *Festas que se fizerao dello casamento...*, Col. D. Manuel, cód. XCVIII, pág.8, Fundação da Casa de Bragança, Fotografia: Cintra & Castro Caldas, Lda.

Como hemos visto, la omnipresencia de motivos religiosos comportaba también mensajes con un fuerte componente político. Además del factor de movilización, como señaló recientemente António Feros, la centralidad de la religión en el programa decorativo de las fiestas evocaba, necesariamente, una visión puritana sobre la política, en la cual la defensa de la verdad católica se asumía como el motor fundamental, y donde comportamientos como la disimulación o el deseo incontrolable de poder eran actitudes severamente censuradas<sup>93</sup>.

Sin embargo, al comprobar la esencial polisemia de este lenguaje iconográfico, la misma imagen que evocaba la justicia distributiva permitía una interpretación sustancialmente distinta. El poder del Rey era de origen divino, siendo recibido por el Monarca en la tierra (como la montaña recibía la lluvia), y después distribuida por las diversas partes que componían el cuerpo social. La cima de la montaña (el Rey) estaba más próxima a Dios que su base, y era él quien establecía la tan ambicionada comunicación entre lo sagrado y lo terrenal. El Rey tenía, por eso, un poder especial sobre sus súbditos. Así, además de consti-

tuir una "descripción" del poder del Monarca, esta representación contribuía a la exaltación de su capacidad discrecional, más próxima a la *voluntas* divina.

Hércules de los tiempos modernos, figura asociada a la representación del Monarca virtuoso y que, en el siglo XVII, era representado como antepasado de los Monarcas de la Casa de Austria<sup>94</sup>, su asociación a Alfonso VI podía significar, incluso, la transferencia de su innegable *virtud*<sup>95</sup>. Asimismo, es muy probable que muchos lisboetas recordasen, también, que en un cuadro vivo inserto en la parte final de la tragicomedia que los jesuitas habían presentado a Felipe III en Lisboa, en 1619, Atlas y Hércules habían surgido, también, para asegurar un globo estrellado, en representación del triunfo de Portugal en la fortaleza y en la ciencia<sup>96</sup>. Las excelencias del Rey, síntesis de las excelencias portuguesas, surgían condensadas en la figura hercúlea. Además de este motivo, otro emblema de este mismo arco, cuya riqueza discursiva merece ser analizada, permite una doble lectura. El Monarca era representado como el Sol que estaba por encima de la Luna, teniendo alrededor diferentes estrellas. Acompañado por la leyenda "Hê Sol, mas deixa luzir", este emblema podía ser visto, en una época en la que era proverbial asociar metafóricamente el Sol con la realeza, como una exaltación de ese poder sobrenatural que poseía el Monarca, o, porque contrapuesto a la adversativa leyenda, un consejo sobre el modo como el Sol se debía de comportar. Lejos de obscurecer con su luz (*p.e.*, su poder) la Luna (la Reina) y las estrellas (los Ministros), el Rey debía permitir que todos brillasen con la luz que cada uno poseía *naturalmente*. Este doble significado sale a relucir, a su vez, en la genealogía de los Reyes evocados, Don Alfonso Enriquez, Don Juan I, Don Juan IV, a la cual pertenecía el Soberano, por un lado, pero cuya prudencia debía también continuar. Monarcas que, como hemos visto, tenían en común estar ligados a las decisivas victorias sobre España y, por eso mismo, figuras altamente movilizadoras, puesto que eran generadores de orgullo patriótico<sup>97</sup>.

Al retirarse en el Palacio Real después de la solemne entrada que realizó en Lisboa, el 29 de junio de 1619, Felipe III, visiblemente satisfecho con la magnificencia del evento, dijo al Presidente de la Cámara de Lisboa que "todo estaba bueno. (...) I tam bueno, que lo quiero tornar a ver; mandad que no se desconponga"<sup>98</sup>. Y de hecho, para demostrar su gratitud por la calurosa acogida de los lisboetas, al día siguiente de la entrada solemne, el Monarca volvió a examinar, uno por uno, los arcos que habían sido edificados en su honor<sup>99</sup>.

No disponemos de noticias sobre la reacción de Alfonso VI ante todo el aparato decorativo montado en Lisboa para el recibimiento de los recién casados. Es muy probable que el Rey hubiese manifestado poco interés en aquella festividad, uniendo esta indiferencia a los muchos otros episodios de displicencia por lo que le rodeaba. Pero tam-

bién es posible, al revés, que éstas fuesen al encuentro de sus pasiones naturales, más orientadas, según muchos, a las fiestas que al gobierno prudente del Reino.

Cualesquiera que hubiesen sido los sentimientos del Rey y de Doña María Francisca de Saboya, lo cierto es que el ambiente de triunfo de las fiestas de 1666 que, ciertamente, animó al pueblo, no perduró. Aparte de las victorias militares que abrían, sin duda, unas buenas posibilidades para concretizar la paz con la Monarquía Hispánica, en la línea de lo que deseaba la mediación inglesa, poco más había de propicio, y las nubes que ensombrecían la temática apologética cubrirán, durante algún tiempo y más de una vez, el pequeño reino ibérico. La situación política interna comenzó a deteriorarse poco después de las fiestas que acabamos de presentar. Días más tarde, los mismos Ministros que habían participado en la entrada de 1666 conjuraban, unos contra otros, asunto que obliga necesariamente a cuestionar la eficacia política del sofisticado aparato festivo que constituye el tema de este estudio. Todo invita a creer que el efecto de este aparato festivo fue poco duradero, tan pasajero como los efímeros arcos levantados con ocasión de la entrada solemne. Lo mismo se puede decir del clima de consenso y de unión manifestado por todos los participantes en las celebraciones nupciales.

El año siguiente sería fértil en conflictos. A pesar de los éxitos militares, subsistía el peligro de que la guerra no terminase, ya que se hablaba, cada vez con más insistencia, de una liga ofensiva y defensiva entre Portugal y Francia que ponía en peligro las iniciativas portuguesas (e inglesas) por cerrar una paz con la Monarquía de Carlos II. Además, la primera mitad del año parecía marcada por las negociaciones en ambos sentidos, de paz y de guerra.

La fuerte presencia de la política internacional en los destinos del Reino, durante la primera mitad de 1667, sería sustituida, durante la segunda mitad de este aciago año, por el protagonismo de los conflictos internos. Fatídico para Alfonso VI, para su Valido Castelo Melhor y para el Secretario de Estado António Sousa de Macedo. Un pequeño conflicto generó un efecto multiplicador y terminó en el alejamiento de esta trinidad y en el fin de la más intensa experiencia de valimiento en Portugal durante el siglo XVII. En su caída, el Valido arrastró consigo al Rey y, de alguna manera, también al propio enlace de Alfonso VI con Doña María Francisca<sup>100</sup>. Como hemos dicho anteriormente, después del derrocamiento del Monarca por las Cortes de 1668, se procedió a la anulación de su festejado enlace con la Princesa de Saboya, en base a la probada impotencia del Monarca y a su incapacidad para consumar el sacramento del matrimonio. Poco tiempo después, se celebraría otro enlace, el matrimonio entre María Francisca y el Infante Don Pedro, hermano del Rey. Y al contrario de lo que sucedió en 1666, esta escandalosa boda no suscitó ningún tipo de celebración. En cuanto al infortunado Alfonso VI, pasaría el resto de sus días -hasta



Arco de São Jorge, Emblemas sobre a natureza do poder real e as expectativas matrimoniais. 1666, reproducido en el álbum *Festas que se fizerao dello casamento...*, Col. D. Manuel, cód. XCVIII, pág. 16, Fundação da Casa de Bragança, Fotografia: Cintra & Castro Caldas, Lda.

1683- prisionero y reducido a una condición de casi completa irrelevancia política.

La tan deseada conservación política (que pasaba por la paz, por la fertilidad, por la prudencia en el gobierno) tenía otros protagonistas diferentes a los cantados en los eventos del enlace real de 1666. Sería Don Pedro, en quien el regidor Soares de Abreu había depositado "todas las esperanzas", y no Alfonso VI, quien realizaría las aspiraciones enunciadas durante el recibimiento real. Pero la

memoria de este efimero triunfo perduraría, con todo, en las palabras y en las imágenes que se realizaron entonces en diferentes certámenes poéticos, en las gacetas publicadas, en un magnífico álbum de acuarelas, compilado con un orden aparentemente arbitrario, y que se encuentra guardado en el Archivo del Palacio de la Casa de Braganza, en Vila Viçosa<sup>101</sup>. Además de las descripciones escritas de la fiesta, este álbum constituye el principal -y casi único- testimonio pictórico del aparato festivo concebido en honor de este casamiento, aunque no se sabe si

estas acuarelas estaban destinadas a adornar un "libro de aparato", uno de esos álbumes de lujo semejante a los que, por la misma época, surgían en Roma o en Venecia<sup>102</sup>, o constituían, tan sólo, el programa iconográfico que se desarrolló después en los arcos. Casi abandonado a su suerte, como el Rey, cuyo destino glorioso emblemáticamente retrató, este valioso documento constituye, todavía hoy, una ventana que da acceso a las maravillas vividas durante esos días.

## Notas

\* Traducción a cargo de Félix Labrador Arroyo.

<sup>1</sup> E. Brazão, "Casamentos Reais. 2) -Maria Francisca de Sabóia- D. Afonso VI e D. Pedro II de Portugal", en *Diplomacia Portuguesa nos séculos XVII e XVIII, vol. 1 (1640-1700)*, Lisboa, 1979, p. 133 y ss. El presente texto retoma un estudio anterior, titulado *Festas que se fizeram pelo casamento del rei D. Afonso o 6º*, Lisboa, 1996, realizado por Fernando Bouza Álvarez, Ángela Barreto Xavier y Pedro Cardim.

<sup>2</sup> Luis XIV, *Mémoires pour les années de 1661 et 1666*, pp. 60-61.

<sup>3</sup> Indicaciones de António de Sousa de Macedo sobre los intereses diplomáticos, Biblioteca del Palacio de Ajuda, Lisboa, desde ahora BA, 51-VI-34, f. 250v.

<sup>4</sup> En contra de los intereses de la Casa de Braganza, que había presentado en esta coyuntura a la Infanta Doña Catalina, que acabaría por convertirse en Reina de Inglaterra. Este enlace podía ser, incluso, una especie de "respuesta" por parte de los portugueses a una serie de bodas protagonizadas por Princesas e Infantas de la Casa de Austria: la que unió a la Infanta María Teresa con Luis XIV de Francia y la que ligó a la Infanta Margarita de España (otra hija de Felipe IV) con el Emperador Leopoldo I, en 1666. E. Brazão, 1979, p. 133 y ss. [op. cit. n. 1] nos proporciona el marco diplomático de estos casamientos.

<sup>5</sup> Duarte Ribeiro de Macedo, *Iuizo Historico, Juridico, Politico, Sobre a Paz Celebrada Entre as Coroas de França & Castella, no anno de 1660...*, Oficina de Joam da Costa, Lisboa, 1666. Sobre la articulación entre la secesión portuguesa y el panorama internacional de este período, los mejores estudios continúan siendo los de Rafael Valladares, en especial *La Rebelión de Portugal, 1640-1680. Guerra, conflicto y poderes en la Monarquía Hispánica*, Valladolid, 1998.

<sup>6</sup> Cfr. A. Malcolm, "Arte, diplomacia y política de la corte durante las embajadas del conde de Sandwich a Madrid y Lisboa (1666-1668)" en José Luis Colomer (dir.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003.

<sup>7</sup> Es el caso de J. Mascarenhas, autor de *Real viaje de la Reina nuestra señora doña Mariana de Austria desde la Corte y Ciudad Imperial de Viena hasta estos reinos de España...*, Madrid, 1650.

<sup>8</sup> S. Pepys, *Diary and Correspondance...*, George Bell & Sons, York Street, Covent Garden, Londres, 1680, p. 83 y ss.

<sup>9</sup> El mejor estudio sobre el tema es el de Th. M. Schedel de Castello Branco, *Vida de Francisco Mello Torres, 1º Conde da Ponte, Marquês de Sande. Soldado e Diplomata da Restauração, 1620-1667*, Lisboa, 1971, pp. 457-498.

<sup>10</sup> Debemos a António Álvaro Dória la mejor biografía sobre esta Princesa francesa: *A rainha D. Maria Francisca de Sabóia (1646-1683). Ensaio biográfico*, Oporto, 1944.

<sup>11</sup> Cfr. F. Cognasso, "Le relazioni tra lo Stato Sabauda ed l'Il Portogallo nei secoli XVI e XVII", en AA.VV., *Relazioni Storiche fra l'Italia e l'Il Portogallo*, Roma, 1940, p. 437.

<sup>12</sup> F. Bouza Álvarez, "Felipe IV sin Olivares. La Restauración de la Monarquía y España en Avisos", en AA.VV., *Actas de las Juntas del Reino de Galicia, vol. VI: 1648-1654*, La Coruña, 1999, pp. 49-74.

<sup>13</sup> Sobre el lugar del Valido en el sistema político ibérico de la época moderna, véase J. H. Elliott, "Una sociedad no revolucionaria: Castilla en la década de 1640", en *España en Europa. Estudios de historia comparada. Escritos seleccionados*, Valencia, 2002, pp. 193-213; consúltese también I. A. A. Thompson, "The Institutional background to the rise of the Minister-Favourite", en J. H. Elliott y W. B. Brockliss (dirs.), *The World of the Favourite*, New Haven - Londres, 1999, pp. 12-25.

<sup>14</sup> Arquivos Nacionais - Torre do Tombo, desde ahora ANTT, Col. São Vicente, vol. 12, fols. 813-814.

<sup>15</sup> Este enlace se realiza en el momento en que, en Madrid, había comenzado la regencia de Mariana de Austria, en una época en la que continuaba muy presente la memoria del gran fracaso del proyecto de Olivares, véase A. Álvarez-Ossorio Alvario, "Fuegos, Cortes y Clientelas: el mito de Sobrarbe, Juan José de Austria y el reino paccionado de Aragón (1669-1678)", *Pedralbes*, 12, 1992, p. 241.

<sup>16</sup> L. Dorea Cáceres Faria (seudónimo de Fernando Correia de Lacerda), *Catastrophe de Portugal, na deposição del Rey S. Affonso o VI, & surogação do principe D. Pedro o Unico, justificada nas calamidades publicas*, Oficina de Miguel Manescal, Lisboa, 1669, p. 141.

<sup>17</sup> «Carta do Conde da Torre para o Padre Manuel Fernandes, "antes de conqueor de S.A mas já valido seo", Biblioteca Nacional - Lisboa, desde ahora BNL, Cod., fols. 118-123; "Negotiations secretes touchant la Couronne de Portugal. Année 1667", ANTT, Casa de Fronteira e Alorna, nº 27.

<sup>18</sup> Sobre esta figura consúltese A. M. de Oliveira Antunes, *D. Nuno Álvares Pereira de Melo, 1º Duque de Cadaval (1638-1727)*, Memoria de Licenciatura, Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, 1997.

<sup>19</sup> Don Luis de Meneses, Conde de Ericeira, cuenta que, en 1662, año de la llegada al valimiento del 3º Conde de Castelo Melhor, éste evitó asumir el título de Primer Ministro, pues "podría parecer odioso", asumiendo por este motivo el cargo de Escribano de la Puridad, oficio que desde hacía algún tiempo estaba en desuso, *História de Portugal Restaurado* (1ª ed. 1679-1698), A. A. Doria (ed.), Lisboa, 1946, tomo IV, p. 79.

<sup>20</sup> E. Brazão, "A recepção de uma rainha, festas lisboetas no século XVII", *Boletim Cultural e Estatístico da Câmara Municipal de Lisboa*, vol. I, nº 2, 1937.

<sup>21</sup> A. de Sousa de Macedo, *Eva, e Ave ou Maria triumphante. Theatro da erudiçam, e da philosophia chrystam. Em que se representam os dous estados do mundo: cahido em Eva, e levantado em Ave...*, António Craesbeeck de Mello, Lisboa, 1676, Primera parte, cap. XXII.

<sup>22</sup> F. Bouza Álvarez, *Comunicación, Conocimiento y Memoria en la España de los siglos XVI y XVIII*, Salamanca, 1999, p. 55 y ss.

<sup>23</sup> BNL, PBA 653, f. 358.

<sup>24</sup> L. de Moura Sobral, *Pintura e Poesia na Época Barroca. A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*, Lisboa, 1994, p. 29 y ss.; véase también, de V. Serrão, *A pintura protobarroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, 2000.

<sup>25</sup> *Mercurio Portuguez*, Oficina de Henrique Valente de Oliveira, Lisboa, 1666, p. 286. La misma expresión aparece en un relato de estas fiestas integrado en un texto de Fray Jerónimo Baía, reputado erudito seicentista, el cual parece reproducir, en gran parte, la descripción del *Mercurio Portuguez* (cfr. J. Baía, *Tardes de Verão*, BNL, cód. 4581, texto en parte publicado en la *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, serie III, nº 13).

<sup>26</sup> Esta secuencia de eventos fue colegida por Francisco da Silva, autor de un tratado de pedagogía impreso en 1643, dedicado precisamente al recién nacido Infante Don Alfonso, *Opusculo da Infancia e Puericia dos Príncipes e Senhores. No qual, alem de hum curioso discurso sobre o nascimento, & solemne Baptismo do Infante Serenissimo Dom Afonso, em documentos breues tirados da doutrina de muitos Sanctos, & Doutores Catholicos, como tambem dos Philosophos antigos, se comprehende sua boa criação na idade mais tenra: exornado tudo com proveitosas humanidades*, Paulo Craesbeeck, Lisboa, 1644, cuyo capítulo cuarto tiene el expresivo título de "Do Nascimento do Infante Dom Afonso, & de Algumas Cousas Prodigiosas que nelle se observarão. e como o mês de Agosto, & dia de Sesta Feira se contão por Bem Afortunados", p. 21 y ss.

<sup>27</sup> *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo VII, Coimbra, 1947-1954, pp. 219-220, siguiendo el relato hecho en el *Mercurio Portuguez* y en la *Historia de Portugal Restaurado*, Lisboa, 1679-1698, de Don Luis de Meneses. Se señalaba el hecho de que las ceremonias con que Doña María Francisca fue recibida en La Rochelle fueron las mismas con que se recibía a los Reyes de Francia para, de esta manera, elevar el estatus del matrimonio del Rey portugués. Véase una relación contemporánea de este viaje: *Recit veritable de*

*L'Embarquement, du Voyage, et de l'heureux arrivée de la Reyne de Portugal avec Magnifique Entrée qui luy a esté faite à Lisbonne en la presente année 1666*, Anthoine de Nogent, Paris, 1666.

28 Th. M. Schedel de Castello Branco, 1971, p. 439 y ss. [op. cit. n. 9].

29 *História Genealógica...*, vol. VII, 1947-1954, pp. 220-224 [op. cit. n. 27].

30 Sobre las obras realizadas en el Palacio de Alcántara, véase el código BA 51-VIII-26, Lisboa.

31 *História de Portugal Restaurado*, 1946, tomo IV, p. 423 [op. cit. n. 19]. No debe de excluirse la presencia de un fondo ritual en las danzas realizadas con ocasión de las bodas, como sugiere J. Caro Baroja, *El estío festivo: fiestas populares del verano*, Madrid, 1984.

32 Sobre el papel de los fuegos artificiales en las festividades cortesanas, véase A. P. Rebelo Correia, "Fogos de Artificio e Artificios de Fogo nos séculos XVII e XVIII: a mais efêmera das artes efêmeras" en *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa, 2000, pp. 101-149.

33 *Anti-Catastrophe. História verdadeira da vida e dos sucessos d'El Rei D. Afonso 6º de Portugal e Algarves*, Oporto, 1791, p. 285 y ss.

34 E. Freire de Oliveira (dir.), *Elementos para a história do município de Lisboa*, Lisboa, 1891, vol. VI, n. 2, p. 598.

35 "Portaria do secretario d'estado António Sousa de Macedo - 21 de Maio de 1666", en Eduardo Freire de Oliveira (dir.), 1891, vol. VI, p. 593 [op. cit. n. 34].

36 Véase "Máquina de fogos desenhada por João Nunes Tinoco", Museo Nacional de Arte Antigo, Lisboa, Inv. 2049 des.

37 Como señaló F. J. Pizarro Gómez, "La Jornada de Felipe III a Portugal en 1619 y la arquitectura efímera" en Pedro Dias (coord.), *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época das Descobertas*, Coimbra, 1987, p. 129 y ss.; véase también, P. Bolaños Donoso y otros, "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)", en AA.VV., *El teatro español a fines del siglo XVII historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam - Atlanta, 1989, pp. 863-901.

38 "Portaria do secretario d'estado António Sousa de Macedo", en Eduardo Freire de Oliveira (dir.), 1891, vol. VI, pp. 601-602 [op. cit. n. 34]; y BNL, PBA 653, f. 356 y ss.

39 Poco antes tuvo lugar el enlace entre Doña Catalina y Carlos II de Inglaterra, evento que motivará la construcción de algunos arcos (cuya organización está mínimamente presente en ANTT, Col. S. Vicente, nº 20, p. 288 y ss.); la responsabilidad de quien los levantó, documentos reproducidos por E. Brazão en "O protocolo da partida de Catarina de Bragança para Inglaterra", *Occidente*, VI, 15, 1939, pp. 269-286. Más tarde, en 1687, el casamiento de Don Pedro con Doña María Sofia de Neoburgo sería motivo para otra gran organización ceremonial.

40 E. Müller-Bochat, en *Der Allegorische Triumphzug. Ein Motiv Petrarca bei Lope de Vega und Rubens*, Krefeld, 1957, recuerda que Petrarca fue el iniciador de los triunfos en su forma literaria moderna. A partir de sus *Trionfi*, traducidos al castellano por Antonio de Obregón, impresos en Sevilla en 1526, el género se desarrolló, y tuvo en Torcuato Tasso uno de sus más excelsos creadores, en *Il Mondo Creato*. En el siglo XVII se produjo un *spiritualizamiento* de los *Triunfos*, convirtiéndose estos en representaciones y celebraciones de las verdades de la fe (tanto católica como protestante).

41 Acerca de este tema véase F. Bouza Álvarez, "Lisboa Sozinha, Quase Viúva. A Cidade e a Mudança da Corte no Portugal dos Filipes", *Penélope. Fazer e desfazer a história*, nº 13, 1994, pp. 71-94.

42 BNL, PBA 653, f. 356 y ss.

43 Expresión sacada del libro de A. de Sousa de Macedo, *Flores de España, Excelencias de Portugal...*, Oficina Deslandesiana, Lisboa, 1701.

44 Además de "escultóricamente" precioso, el coche tenía representaciones pintadas. Es importante conocer qué representaciones eran esas y relacionarlas con las imágenes surgidas en los arcos. João Castelo-Branco Pereira mostró, también, la semejanza entre la imaginaria común y las imágenes surgidas en los coches (cfr. *Viaturas de aparato em Portugal. Coleção Património Português*, Lisboa, 1987).

45 En este mismo año de 1666, la Marquesa vio la aparición de un libro, titulado *Epitome Unico da Dignidade do Grande e Mayor Ministro da Puridade e de sua muita Antiquidade, & Excellencia*, Oficina de Joam da Costa, Lisboa,

que había patrocinado y encomendado a un clérigo amigo, el carmelita descalzo Fray Francisco del Santísimo Sacramento. En este libro se probaba la justicia de las prerrogativas de que gozaba el Conde de Castelo Melhor como Escribano de la Puridad, oficio que Castelo Melhor había escogido sabiendo que el título de "Primer Ministro" gozaba de una reputación dudosa, *História de Portugal Restaurado*, 1946, tomo IV, p. 79 [op. cit. n. 19].

46 Como es bien sabido, el Duque de Lerma también sacó partido del ceremonial como instrumento político. Sobre este tema véase *marime* B. J. García García, "Las Fiestas de Corte en los espacios del Valido: la privanza del Duque de Lerma", en M. L. Lobato y B. J. García (dirs.), *La Fiesta Cortesana en la Época de los Austrias*, Valladolid, 2003, pp. 35-77.

47 Se trata de António Serrão de Crasto, y su "Relaçam do Triumpho, com que em Lisboa se receberam os Serenissimos Reys D. Affonso Sexto, & D. Maria Francisca Izabel de Saboya, em 29 de Agosto de 1666", impresa en *A Fenis Renascida ou Obras Poeticas Dos melhores Engenhos Portugueses...*, Mathias Pereyra da Sylva, Lisboa, 1721, tomo IV, p. 179. Boticario de profesión, Serrão de Crasto destacó como un erudito latinista y como autor de varias relaciones de fiestas; su obra fue estudiada por Heitor Gomes Teixeira, *As tábuas de um auto (António Serrão de Crasto)*, Lisboa, 1977.

48 Como señaló A. Hatherly, en "Pirâmides, Obeliscos, Mausoléus e Lisonjas do Barroco Português", *Colóquio/Artes*, 66, 1985, pp. 5-11.

49 Fray M. Borralho, *Poética Discrpcion de los Festivis Applausos con que la Nobleza, y pueblo lisbonense celebró el felice casamiento de los Monarchas D. Affonso VI y la soberana Princesa D. Maria Francisca Isabel de Saboya...*, António Craesbeeck de Mello, Lisboa, 1667, p. 6.

50 L. Moura Sobral, 1994, p. 82 y ss. [op. cit. n. 24], refiere la significativa producción literaria suscitada por la Reina francesa.

51 *Oração de Christóvão Soares d'Abreu Vereador mais antigo do Senado da Camera em presença das Magestades d'El Rey D. Affonso VI e da Rainha Dona Maria Francisca Isabel de Saboya (...)*, José Leite Pereira, Lisboa, 1666.

52 Se trata del "Papel, que se deo ao Sr. Rey D. Affonso 6º em nome do Juiz do Povo desta cidade de 1666", BA, 51-II-28, fols. 218-227v.

53 El intercambio de mensajes velados en eventos festivos constituye otro de los aspectos que marcan la sociabilidad de la Corte en la Europa Occidental de este periodo. Véase el ejemplo de Inglaterra durante el período Isabelino, en el sugestivo estudio de C. Bright, "Realpolitik and Elizabethan Ceremony: the earl of Hertford's Entertainment of Elizabeth at Eveltham, 1591", *Renaissance Quarterly*, XLV, 1, 1992, pp. 20-48; y también el estudio de H. Cooper, "Location and Meaning in Masque, Morality and Royal Entertainment", en D. Lindley (dir.), *The Court Masque*, Manchester, 1985, pp. 135-148.

54 Estos términos son expresamente utilizados por Don Diego de Silva y Mendoza, Conde Salinas, en 1613, en un memorial en el cual discurre sobre el valor político de la tradición ceremonial portuguesa, publicado por E. Buceta, "Dictamen del Conde de Salinas en que se examinan las prerrogativas de la Corona y de las Cortes de Portugal", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 1933, p. 4.

55 Gastão de Melo Matos, "Notícias da Corte em 1668", *Biblos*, vol. XXVI, 1950, p. 17.

56 "Relaçam do Triunfo, com que em Lisboa se receberam...", 1721, p. 182 [op. cit. n. 47].

57 Cfr. D. Ramada Curto, "A Capela Real: um espaço de conflitos (sécs. XVI a XVIII)", *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, anexo V - *Espiritualidade e Corte em Portugal, Sécs. XVI-XVIII*, Oporto, 1993.

58 En 1687 volverían a aparecer en los arcos realizados con ocasión de las fiestas por el matrimonio del Príncipe Don Pedro con María Sofia de Neoburgo: cfr. João dos Reis (König), *Cópia dos Reaes Aparatos & Obras que se ficeram em Lixboa na occasiam da entrada e dos Desposorios de Suas Maiestades*, BNL (Arquivo Tarouca).

59 "Relaçam do Triunfo, com que em Lisboa se receberam...", 1721, p. 202 [op. cit. n. 47]; la figura de San Jorge y el dragón surgirá, más tarde, en el arco triunfal levantado por los ingleses en 1687 (João dos Reis (König), f. 20 [op. cit. n. 58]).

60 L. de Meneses, 1946, tomo IV, p. 428 [op. cit. n. 19].

61 Véase la localización de dicho arco tanto en las fiestas que se hicieron con motivo de la entrada de Felipe II en Lisboa, como en 1661, durante el embarque de Doña Catalina. También en las fiestas del enlace de Don Pedro

con Doña María Sofía de Neoburgo (1687), el Arco de los Alemanes se situará en el medio de la plaza del Palacio.

62 Fray M. Borralho, 1667, p. 12 [op. cit. n. 49].

63 Las alteraciones sufridas en el Palacio Real parecen debidas al hecho de que registró, a lo largo del siglo XVII, una mayor intensidad en el calendario ceremonial (cfr. Steven Orso, *Philip IV and the decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, 1986).

64 Como por ejemplo el de B. Pachão, *Fábula dos Planetas, Moralizada com varia doutrina Política, Ethica, & Economica...*, Domingos Lopes Rosa, Lisboa, 1633, donde se explica el significado de las figuras mitológicas como Saturno, Júpiter, Marte y Venus, Diana y Apolo. Eran, de hecho, muchas las fábulas entonces divulgadas en el mundo ibérico, como se puede constatar en el voluminoso inventario realizado por J. M. Cossio, "Romances Mitológicos en el siglo XVII", en *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, p. 643 y ss. Su influencia en la literatura fue muy fuerte, como demostró S. Guillou-Varga, *Mythes, mythographie et poésie lyrique au siècle d'or espagnol*, Lille, 1987 (2 vols. policopiados).

65 Cfr. A. Hatherly, 1985, p. 6 y ss [op. cit. n. 48].

66 La relación de estas empresas fue publicada por F. Bouza Álvarez en "Portugal e a memória figurada de D. Filipe I", en su obra *Portugal no Tempo dos Filipes (1580-1668)*, Cosmos, Lisboa, 2000.

67 El conjunto de ensayos de Dieter Sulzer reunidos en *Traktate zur Emblemantik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien*, St. Ingbert, 1992, nos proporciona una buena panorámica del impacto europeo de este lenguaje emblemático. No obstante, continúa siendo insustituible la lectura de Mario Praz y de su libro *Studies in seventeenth-century imagery*, (2ª ed.), Roma, 1964. La bibliografía sobre la emblemática en el mundo ibérico e hispanoamericano es extremadamente vasta; la más relevante ha sido compilada por P. F. Campa en *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham - Londres, 1990. Para Portugal, véase el artículo de M. H. Costa, "A Emblemática de Alciato em Portugal no século XVI", en AA.VV., *O Humanismo Português 1500-1600*, Lisboa, 1988, pp. 435-461. La más importante recopilación de emblemas sigue siendo el trabajo que A. Henkel y A. Schöne publicaron bajo el título *Handbuch zur Sinnbildkunst der XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967.

68 El mismo Francisco de Melo Torres, antes de consumar la negociación del matrimonio de Alfonso VI con María Francisca de Saboya, había sido informado por el propio Valido Castelo Melhor de que éste criaba en su casa a una hija del Rey, véase A. Baião (dir.), *Causa de Nulidade de Matrimónio entre a Rainha D. Maria Francisca Isabel de Saboya e o Rei D. Afonso VI. Reedição aumentada de muitos depoimentos e pareceres inéditos conforme um manuscrito da Torre do Tombo*, Coimbra, 1925, p. 12.

69 Hesíodo, Eurípides, Ovidio, así como otros innumerables autores clásicos constituyen las fuentes antiguas de este imaginario de la Hesperia (véase J. D. Reid, *Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Oxford, 1993, vol. I, pp. 583-584 y 611).

70 *Epithalamia Cantabrigensia In Nuptias Auspicatissimas Serenissimae Regis Caroli II, Britanniarum Monarchae, et Illustrissimae Principis Catharinae...*, Joannis Field, Cambridge, 1662.

71 "Relaçam do Triunfo, com que em Lisboa se receberão...", 1721, pp. 197-198 [op. cit. n. 47].

72 Sobre este tema, cfr. E. Asensio, "Camões na poesia peninsular de los siglos XVI y XVII", *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV, 1980, pp. 111-132; E. Asensio, "La Fortuna de *Os Lusíadas* en España (1572-1672)", *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, pp. 303-324. Para una visión de conjunto acerca de la popularidad de Camões en esta época, resulta imprescindible el estudio de M. L. Gonçalves Pires, *A crítica Camoniana no século XVII*, Lisboa, 1982.

73 Se trata, de un modo significativo, de un arco semejante en todo al que fue construido para las bodas de Don Pedro y Doña María Sofía de Neoburgo (véase João dos Reis (König), [op. cit. n. 58]).

74 F. Dores Costa, *A Guerra da Restauração, 1641-1668*, Lisboa, 2004, p. 98.

75 "Relaçam do Triunfo, com que em Lisboa se receberão...", 1721, p. 200 [op. cit. n. 47]. El poema señala que los Reyes estaban "algum tanto parecidos", lo que parece querer decir precisamente lo contrario. Si hubiese habido realmente una semejanza, el poeta habría usado expresiones más exaltadas.

76 Después confirmada por el tratado celebrado entre ambos Reinos en marzo de 1667.

77 A. Vieira, "Sermão Histórico e Panegyrico nos Annos da Rainha D. Maria Francisca Isabel de Saboya", en *Sermões*, Oporto, 1908, vol. XIV, p. 348.

78 Fray L. de Zamora, *Tercera Parte de la Monarchia Mystica de la Yglesia, hecha de Hieroglifos Sacados de Humanas, y Divinas Letras...*, Gabriel Graells y Esteban Liberós, Barcelona, 1614, (1ª ed.), Madrid, 1594, pp. 587v-588.

79 L. de Moura Sobral, 1994, p. 82 y ss. [op. cit. n. 24].

80 En el contexto portugués seiscentista la festividad que, hasta esa fecha, había suscitado un mayor volumen de producción literaria fue la visita de Felipe III a Portugal en 1619, como señala J. Ares Montes, "Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal", *Filología Románica*, nº 7, 1990, pp. 11-36.

81 Es considerado por muchos una anticipación, en la literatura, de los *bodegones* ascéticos que encontraremos años más tarde en el campo de la pintura.

82 El mismo tópico surgiría en otros emblemas y poemas alusivos a la Reina, como por ejemplo en el "Dolor Florilegus" compuesto con ocasión de la muerte de Doña María Francisca en el f. 25 de R. Bluteau, *Oraçam Fnebre Nas Exequias Reaes da Serenissima Rainha de Portugal D. Maria Francisca, Isabel de Saboya...*, Miguel Deslandes, Lisboa, 1684. Sobre el papel de la religión como principio constitutivo de la vida política en el contexto de la época moderna, véase P. Fernández Albaladejo, "El pensamiento político: perfil de una "política" propia", en J. Alcalá-Zamora y E. Belenguer (dirs.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, 2001, p. 289 y ss.

83 Cfr. L. de Moura Sobral, "Théologie et propagande politique dans une gravure de Lucas Vostermann II", *Nouvelles de l'estampe*, núms. 101-102, diciembre 1998, pp. 4-9.

84 Para otros aspectos de la semántica de esta flor, véase A. Hatherly, "As Misteriosas Portas da Ilusão. A propósito do Imaginário Piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa d'Óbidos", en V. Serrão (dir.), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisboa, 1991, p. 82 y ss.

85 N. de la Iglesia, *Flores de Miraflores, Hieroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y la Madre de Dios Maria Señora Nuestra...*, Diego de Nieua y Murillo, Burgos, 1659. María Francisca, por casualidad o tal vez no, había nacido el 21 de junio de 1646, día del solsticio de verano, el día más largo del año, cuando la luz del sol brilla durante más horas seguidas.

86 No podemos olvidar, además, que en aquella época era algo corriente relacionar los acontecimientos celestes (la aparición de cometas) con sucesos de carácter excepcional. En la década de 1570, por ejemplo, Giovanni-Battista Gesio realizó pronósticos astrológicos a Felipe II sobre la sucesión portuguesa. Cfr. D. Goodman, *Power and Penury. Government, technology and science in Philip II's Spain*, Cambridge, 1988, p. 5 y ss.; y también F. J. Pizarro Gómez, "Astrología, emblemática y arte efímero", *Goya*, 187-188, julio-octubre 1985, pp. 48 *passim*. Sobre Gesio, y su interés por la emblemática, véase S. Deswarte-Rosa, "De l'Emblematique à l'Espionnage: Autour de D. Juan de Borja, ambassadeur espagnol au Portugal", en AA.VV., *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Libreria Minerva, Coimbra, 1987, pp. 147-183.

87 P. Rodríguez de Monforte, *Descripcion de las honras que se hicieron a la Catholica Magd. de D. Phelippe quarto...*, Francisco Nieto, Madrid, 1666, p. 10 y ss.

88 Cfr. J. de Faria Manuel, "Oração Epithalamica em o certamen, que ao felicissimo casamento dos sempre Augustos Principes D. Afonso 6. e D. Maria Francisca Isabel de Saboya, Reys e Senhores nossos, celebrou a Academia dos Generosos de Lisboa...", proferida el 20 de marzo de 1667, BNL, ACT 84 A, nº 2. La misma idea fue enunciada por Fray Manuel das Chagas, para quien la Luna es "o planeta que mas depende do Sol." - *Sermou que pregou... a 1 de Dezembro do anno de 1658...*, Henrique Valente de Oliveira, Lisboa, 1659.

89 Además, para el Sol la Luna era conveniente, por permitir el reparto del peso de Gobierno: "As matronas insígnies não casão para participarem do descanso, mas do trabalho...", J. de Faria Manuel, BNL, ACT 84 A, nº 2, f. 5 [op. cit. n. 88]. La Luna estaba también asociada al culto de la Virgen María (como puede verse en el emblema "María Luna llena en el espacio de sus días", del libro de N. de la Iglesia, 1659, p. 39v. [op. cit. n. 85]); y con el culto de Diana (cfr. J. de Faria Manuel [op. cit. n. 88]).

90 J. M. Díaz de Bustamante, "Orenata Resurgit. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera", *Helmiántica*, 31, nº. 94-96, 1980, pp. 27-88.

91 En un libro dado a la imprenta pocos años después de la realización de estas fiestas de 1666, firmado por Fray Antón de Lorea, O.P., se aclara el significado de la granada, en A. de Lorea, *David Pecador, Empresas Morales, Político Cristianas...*, Francisco Sanz, Madrid, 1673-1674.

92 Ídem, p. 346.

93 A. Feros, «Por Dios, por la Patria y el Rey»: el mundo político en tiempos de Cervantes», en A. Feros y J. Gelabert (dirs.), *España en Tiempos del Quijote*, Madrid, 2004, p. 90.

94 Es precisamente esta relación la que surge en un libro de emblemas alusivos a la vida y trabajos de Hércules, dado a la imprenta en 1682, J. F. Fernández de Heredia, *Trabajos, y Afanes de Hércules, Floresta de Sentencias, y Exemplos...*, Francisco Sanz, Madrid, 1682. El libro se inicia con una larga lista de 117 genealogías, que comienza en la persona de Hércules y termina con Carlos II de España. En la página 350 de este libro aparece un emblema relativo al episodio que aquí está representado: "De Auer sustentado Alcides sobre sus ombros el Cielo"; en este caso, el cielo que se carga constituye una alegoría del peso del gobierno, y el Infante puede auxiliar al Rey en la carga del gobierno, significado que surge en algunos arcos italianos que celebraban la Monarquía española en otras ocasiones festivas (cfr. R. Keightely, "Sobre Alciano en España y un Hércules aragonés", *Arbor*, [1960], p. 58 y ss.).

95 En J. Horozco y Covarrubias, *Emblemas Morales...*, Juan de la Cuesta, Segovia, 1539, tomo II, Emb. 5. Hércules asegura la bóveda celeste para que Atlas pueda descansar. Véase también F. Moreno Cuadro, "La visión emblemática del gobernante virtuoso", *Goya*, julio-octubre 1985, pp.17-26.

96 J. Sardina Mimoso, *Relación de la Real Tragicomedia... con que los Padres de la Compañía de Iesus... recibieron a la Magestad Católica de Felipe II... de Portugal...*, Jorge Rodrigues, Lisboa, 1620, p. 112.

97 Es importante, también, tener en cuenta que estos mismos Reyes fueron evocados en las fiestas realizadas en el periodo en el que Portugal estaba agregado a la Monarquía Hispánica, aunque presentados en un pasado lusitano que se integraba en la historia común de todo el mundo hispánico: así sucedió en las entradas en Lisboa de Felipe II (en 1581) y de Felipe III (en 1619), aunque también en otros eventos, efectuados dentro y fuera de Portugal. Como señaló Miguel Soromenho, en 1599 la nación portuguesa de Amberes erigió un arco con ocasión de la entrada, en esa ciudad, de los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, y lo mismo sucedió en abril de 1635, con motivo de la entrada del Cardenal Don Fernando, hermano de Felipe IV, "Ingegniosi Ornamenti. Arquitecturas efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes", en AA.VV., *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, 2000, pp. 21-49.

98 E. Freire de Oliveira, 1891, vol. II, p. 485 [op. cit. n. 34].

99 F. Ribeiro da Silva, "A participação do Porto nas Cortes de Lisboa de 1619", *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2ª serie, vol. I, Oporto, 1983, p. 244.

100 Sobre este tema véase, *maxime*, Á. Barreto Xavier, "El rei aonde pôde, & não aonde quer". *Razões da política no Portugal seiscentista*, Lisboa, 1998.

101 Biblioteca del Palacio Ducal de la Casa de Bragança, Vila Viçosa, Colección Dom Manuel, cód. XCVIII.

102 A. Petrucci, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Turin, 1987, p. 70 y ss. Como es bien sabido, las relaciones nupciales dieron origen a un inmenso conjunto literario durante los siglos XVI y XVII. Fueron publicadas centenares de descripciones de fiestas por toda Europa, como constata la recopilación realizada por O. Pinto, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani publicati per Nozze dal 1484 al 1799*, Florencia, 1971.



Sucesos militares no oriente e representações emblemáticas do poder do Rei. 1666, reproducido en el álbum *Festas que se fizerao dello casamento...* Col. D. Manuel, cód. XCVIII, pág. 23, Fundação da Casa de Bragança, Fotografia: Cintra & Castro Caldas, Lda.

# El carnaval de 1700 en la Corte de Luis XIV

Por Margarita Torrione  
*Université de Savoie*

«Dès avant la Chandeleur juqu'au Carême, ce ne fut que bals et plaisirs à la Cour»  
Saint-Simon, *Mémoires*

El gran *Ballet de Cour*, instrumento de propaganda política que el Rey Sol protagonizó de los 13 a los 32 años, con un garbo de personaje del Ariosto, se había nublado con su retirada de las exhibiciones públicas en 1670 hasta desaparecer. Gotoso desde 1682, endosada su hechura de *Roi Très Chretien*, templado por su esposa morganática, la muy devota Françoise d'Aubigné, Marquesa de Maintenon, la Corte se resentirá de una creciente morosidad festiva que va a sacudir, en 1696, la llegada de una niña de once años, María Adelaida, hija del Duque de Saboya, simbólica prenda de la Paz de Ryswick, para casarse al año siguiente con el Duque de Borgoña, primogénito del Delfín. Vivaz e infatigable, la Duquesa de Borgoña espoleó el ánimo del Rey, que, divirtiéndola a ella y a sus tres nietos adolescentes, revivió por un momento sus años mozos, su pasión por la música, la danza, el juego, y deseó ver reflejarse en el arte de sus Palacios de *l'enfance répandue partout*<sup>1</sup>. Versalles respiró y empezó a bullir. En las estancias reales resonaron los aires de las óperas de Lully, las comedias del invicto Molière se aplaudieron más que nunca y los personajes de la suprimida *Comédie Italienne*, vertiente bufa del teatro de Su Majestad (algunos de cuyos miembros divertirán en Madrid a Felipe V<sup>2</sup>), animaron las "entradas de ballet". Los bailes de máscaras -*bal en masque* o *bal paré*-, que admitían más fantasía y licencia que el elegante baile de salón -*bal rangé* o *bal réglé*-, se pusieron a la orden del día y los carnavales se festejaron con furor aun en plena Guerra de Sucesión, *comme une politique qui donnerait courage à son Royaume* [escribe el Duque de Saint-Simon en los de 1706], *et qui montrerait à ses ennemis le peu d'inquiétude que lui donnaient leurs prospérités*<sup>3</sup>.

La Corte de Francia se representa a sí misma ante un Rey espectador, cual Narciso en su espejo, interpretando la más noble de las actividades nobiliarias: la danza. Contra su pretendida *gravitas austriaca*, el Duque de Anjou, pronto Felipe V, participa en estos regocijos junto a sus hermanos, Luis de Borgoña y Carlos de Berry, y a su padre el Delfín, *Monseigneur*, -que endosando los disfraces más grotescos, contra todo ridículo, parece desmentir el gris retrato que debe a Saint-Simon. Felipe traerá a España el recuerdo de aquellas *mascarades* que abrían o amenizaban el baile, interrumpiéndolo cada media hora -simples desfiles de cuadrillas disfrazadas, o minicomedias mudas expresadas con acciones, gestos y pasos, incluyendo a veces partes recitadas y cantadas-, así como las *entrées de ballet* interpretadas por bailarines profesionales, por miembros de la Familia Real y cortesanos aficionados, o por ambos sectores combinados.

Le danseur ou le chanteur, avec l'aide du musicien, n'était pas moins un personnage costumé, parfois masqué, construisant autour de lui, dans l'intervalle vécu de sa prestation physique, un espace-temps fictif analogue à celui du théâtre<sup>4</sup>.

Todas estas facetas eran modernas reminiscencias de los antiguos *ballets historiés*, danzas temáticas de origen italiano, seiscentista y palaciego, introducidas en Francia por Catalina y María de Médicis, y fomentadas por Mazarino. Pero los coreógrafos, bailarines, cantantes e instrumentistas forman ahora parte de la flor y nata de la Academia Real de Música y de la de Baile, fundadas por Luis XIV<sup>5</sup>. La ópera-ballet está naciendo.

Desde *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* en 1664 o las grandes fiestas versallescas de 1668 y 1674, que celebraron las



Jean Berain, Traje para una entrada de ballet, Museo del Louvre, Col. Rothschild, París, Fotografía: RMN, Gérard Blot.

conquistas militares del Rey en Flandes y del Franco Condado, relatadas por André Félibien <sup>6</sup>, pocas diversiones cuentan con tan amplio testimonio escrito como las del Carnaval que inauguró el Siglo de las Luces. Aquéllas tuvieron por bailarín-estrella al enamorado Luis XIV y son sobradamente conocidas. No es el caso de éstas, pese al brio y fasto que desplegaron, raramente igualados en la Corte, a decir de quienes las presenciaron. Hemos querido reflejarlas aquí colacionando testimonios dispersos: la crónica cortesana del *Mercure Galant*, el diario del Marqués de Dangeau, las memorias del Duque de Saint-Simon y las del Marqués de Sourches, privilegiados y atentos espectadores, así como las cartas que desde París envía el diplomático Daniel Cronström a Nicolas Tessin, reputado arquitecto al servicio del Rey de Suecia <sup>7</sup>. Los libretos de las máscaradas que citaremos (no todos han sido localizados) los publicó en 1700, por orden expresa de Luis XIV, el impresor exclusivo de su música, Christophe Ballard, y se conservan en la Biblioteca nacional de Francia y en la Universidad de Harvard.

Aunque inscrita en un repertorio relativamente clásico, la panoplia temática de la mascarada no dejaba de reflejar la actualidad cortesana o la moda del momento. Así, Saboya está a la orden del día -cumplidos los 13 años, María Adelaida acaba de inaugurar a finales de octubre



Gentilhombre disfrazándose, Museo del Louvre, Col. Rothschild, París. Fotografía: RMN, Thierry Le Mage.

de 1699 su vida conyugal con el Duque de Borgoña- pero también lo están los juegos de azar, que causan más estragos que nunca, suicidios incluidos, o la China, rumbo a la cual en marzo de 1699 había zarpado el *Amphitrite*, primer navío comercial fletado por el Rey de Francia hacia el imperio de Kang-Hi. Cierta exotismo de serrallo parece asimismo un guiño a la reciente embajada marroquí de 1699, que había causado sensación en París, y a la elegante Marie Anne, Princesa-viuda de Conti (hija natural de Luis XIV y de la Duquesa de La Vallière), a quien solicitaba en matrimonio el Rey de Marruecos, enamorado de ella por las elogiosas descripciones de sus emisarios:

toute sa vie est fort romanesque [escribe la princesa Palatina a propósito de ésta y de la extravagancia del africano], et pour que le roman fût complet, il faudrait que le roi de Maroc la fût enlever et que les chevaliers amoureux d'ici l'lassent délivrer <sup>8</sup>.

En candelero están sobre todo los españoles, los molinos de viento y *Don Quijote*, pues de tinta de embajador se sabe ya desde Madrid que los desmayos del Austria tocan a su fin y su Corona se propondrá a un *Enfant de France*. Las ricas telas de los disfraces y la fabricación de las máscaras cuestan fortunas; de su variedad y fantasía depende en gran medida el éxito o fracaso de la fiesta, y si una dama exhibe dos veces el mismo atavío (sólo la joven Duquesa de Saboya se lo permite) se expone al ridículo de que se la suponga vestida *à la friperie*, de ocasión o de trapillo. Jean Berain, escenógrafo-decorador de Luis XIV, secundado por su hijo y homónimo, va a ser quien diseñe los disfraces de las distintas mascaradas, arquitecturas efímeras y otros artificios. Varios modelos de trajes dibujados por ambos para este Carnaval figuran en un catálogo de exposición-subasta editado en 1982 y están hoy dispersos en diversas colecciones iconográficas <sup>9</sup>.

Las diversiones del Carnaval de 1700, cuya reina y alma fue María Adelaida de Saboya, Duquesa de Borgoña, dieron comienzo el jueves 7 de enero con un baile en Marly. Louis Alexandre Bontemps, familiarmente *le petit Bontemps*, hijo del primer criado de cámara de Luis XIV e intendente de Versalles, había preparado una mascarada para cada día de baile en el salón octogonal del Palacio, pieza a la italiana situada en su centro geométrico (como en Vaux-le-Vicomte o en Stupinigi) y rodeada de cuatro vestíbulos rectangulares.

La velada comenzó con una diversión que combinaba música y danza, titulada *Le Roi de la Chine*. Se transportaba a este Rey en un palanquín precedido de treinta chinos, músicos de voz e instrumentistas. François Dumoulin (Du Moulin o Desmoulin), académico bailarín de la Ópera, especializado en papeles grotescos, divirtió a la asistencia con una danza de *pagoda*, figurilla de cabeza móvil al gusto de las *chinoiseries* del tiempo. El mismo espectáculo se repitió al día siguiente, completado por un baile sin disfraces o *bal rangé*.



El jueves 21 de enero hubo baile de máscaras en Marly. María Adelaida cenó en el cuarto de Madame de Maintenon, su "tía", como solía llamarle por afecto, adulación, o ambas cosas, junto con las damas de su Casa que debían disfrazarse para el baile. Ella representaría a la diosa Flora, y las ninfas de su séquito serían las Duquesas de Villeroi y de Sully, la Condesa de Ayen (Françoise Charlotte Amable d'Aubigné, sobrina de Madame de Maintenon, casada con el hijo del Mariscal-Duque de Noailles), la de Estrées (Lucie Félicité de Noailles, cuñada de la anterior), y las señoritas de Melun y de Bournonville.

La mascarade étoit fort magnifique. Madame de Saint-Geniez, qui entend fort bien cela, avoit eu soin de toute la parure de madame la duchesse de Bourgogne et la coiffa elle-même,

anota Dangeau en su diario <sup>10</sup> y Saint-Simon recuerda que Angélique de Bournonville, futura Duquesa de Duras, "dansait à ravir, jamais personne ne représente mieux la déesse de la Jeunesse" <sup>11</sup>. Las Duquesas de Humières, de Saint-Simon (Marie Gabrielle de Lorges, esposa del memorialista), de Lauzun (Geneviève Marie de Lorges, hermana de la anterior), y la Marquesa de Souvré vestían a la española, de terciopelo negro, con mucho diamante en los ribetes, alamares y tocado. Todos los trajes se habían confeccionado expresamente para la ocasión. Luis XIV se presentó en el Gran Salón después de cenar, y cuando la pequeña asamblea se hubo acomodado, mandó entrar la mascarada de Bontemps titulada *Las Amazonas*. Eran éstas la bella Princesa-viuda de Conti (Marie Anne, antes Mademoiselle de Blois), hija legitimada de Luis XIV y de la Duquesa de La Vallière, y las Marquesas de Villequier y Châtillon. La Duquesa de Chartres (Françoise Marie, esposa del futuro Regente) y *Madame la Duchesse* (Louise Françoise, casada con el Duque de Borbón), hijas legitimadas de Luis XIV y de la Marquesa de Montespan, con las señoritas de Armagnac (Charlotte de Lorraine, hija del *Grand écuyer de France*, que aparecerá más ade-

lante) y de Tourbes iban de sultanas, con rico atavío. Abria el cortejo un timbalero moro montado en un camello, y las fieras Amazonas, armadas para la guerra, seguían cantando a su reina, divertidas por algunos súbditos sármatas y escitas, con un combate de gladiadores y varios volatines que exhibían sus habilidades sobre un caballo de madera. Se trataba de los Allard, el padre y sus dos hijos, Charles y Pierre Allard, excelentes equilibristas que actuaban regularmente en Palacio por aquellos años, pues, pese a su hechura de sesentón "Cristianísimo", Luis XIV no soportaba una tragedia o una comedia edificante, de las que le infligía la Maintenon, si no las remataban las espectaculares escenas de pantomima de esta familia de artistas. Entrecortaron el desfile varias entradas de ballet a cargo de bailarines profesionales, como Dumoulin y Claude Ballon (o Balon, famoso por la ligereza de sus saltos); también la música fue interpretada por algunas cantantes de la Academia y por los mejores instrumentistas del Rey. Concluida esta diversión comenzó el baile, que duró hasta la dos de la madrugada y que, contra costumbre, Luis XIV honró con su presencia de principio a fin. Saint-Simon relata varias anécdotas presenciadas durante esta velada, cuya evocación desdibuja la imagen estereotipada que suele tenerse del entorno del Rey Sol. La más sabrosa alude al Duque de Luxembourg (hijo del fallecido Mariscal), *peut-être le seul en France qui ignorât la conduite de sa femme*, a quien el sarcástico *Monsieur le Prince*, por *malice cruelle*, disfrazó con una cornamenta de ciervo sobrepuesta a un extraño peinado, tan alta que se prendió en una de las lámparas que colgaban del techo: la carcajada fue escandalosamente general y el interesado, ajeno como un arcángel al fundamento de aquellas ramificaciones, se pavoneaba ante la asistencia, preciándose de haber sido ataviado con tanto ingenio por su buen amigo <sup>12</sup>.



Amazona. Museo del Louvre, Col. Rothschild, París, Fotografía: RMN, Thierry Le Mage.



Jean Berain, Moro, Museo del Louvre, Col. Rothschild, París, Fotografía: RMN, Gérard Blot.



Los Allard, Museo del Louvre, Col. Rothschild, París, Fotografía: RMN, Thierry Le Mage.

El viernes 22 de enero, en Marly, hubo baile por la noche. Después de cenar, el Rey llegó al salón del Palacio con la Duquesa de Borgoña, que iba sin disfraz. En cuanto la Familia Real y los invitados se acomodaron, entró una cuadrilla compuesta por la Duquesa de Chartres y *Madame la Duchesse*, las señoritas de Armagnac, de Melun y de Tourbes, las Duquesas de Saint-Simon y de Lauzun, y la Marquesa de Souvré, conducidas por Camille de Lorraine-Armagnac, alias *le prince Camille*, los Duques de Villeroi, de Saint-Simon, de Guiche, de La Châtre, el Caballero de Sully y el Conde de Ayen (el melómano Adrien Maurice de Noailles, que vendrá pocos meses después a Madrid con Felipe V). Todos juntos ejecutaron una vistosa danza de campesinos. El Príncipe Camille y la señorita de Armagnac, los novios, bailaron en pareja, haciendo de padre y madre de la novia el Marqués de Antin (hijo de los Marqueses de Montespan) y *Madame la Duchesse*, tocada con una caperucilla cubierta de pedrería.

Tras acabar de interpretarla, tomaron asiento en los bancos habitualmente reservados a las cuadrillas. Luis XIV ordenó entonces que entrara la mascarada compuesta para el presente día por Bontemps, *Les Savoyards*, con partes bailadas y cantadas. Cuatro de estos saboyanos llevaban sus maletones a cuestas y, depositándolos en el suelo, interpretaron una entrada de ballet; los abrieron luego y salieron de ellos Arlequin y Polichinela, Marineta y Zerbina, sus mujeres, las cuales danzaron a su vez con soltura, pues se trataba de dos bailarinas de la Ópera, las señoritas Varango (o Varangot) y Marie Chappe; una pequeña Arlequina, hija del maestro de danza Guillaume d'Olivet, deliciosa bailarina de diez años, surgió también de aquellos bultos y divirtió a la concurrencia con sus muecas y posturas. El Delfín, pretextando cansancio por haber pasado la tarde cazando lobos en el bosque de Marly, dio las buenas noches al Rey y se retiró, pero al poco rato regresó al salón acompañado de su inseparable hermanastra, la Princesa de Conti, disfrazados de loco y loca; el Conde de Brionne formaba pareja con ésta, la señora de Villequier con el Delfín, y el Marqués de La Vallière con la Marquesa de Châtillon. La Princesa y Brionne danzaron una entrada que fue muy aplaudida. El baile general continuó hasta la una de la madrugada.

El miércoles 27 de enero en Versalles, Luis XIV dio un suntuoso baile en sus apartamentos de aparato, el *Grand Appartement* donde festejaba y recibía pero ya no residía desde la muerte de la Reina María Teresa en 1683. La Duquesa de Borgoña cenó en el cuarto de Madame de Maintenon, donde se vistió enseguida para el baile. Concluida la cena pública del Rey a las once de la noche comenzó la fiesta en el Salón de Marte, el más amplio de la serie de los planetas, comúnmente denominado "sala de las sinfonías" o "sala de las tribunas", por instalarse los músicos en dos tribunas de

mármol con columnas jónicas, que por entonces enmarcaban la chimenea. Se le añadieron lámparas y pedestales sobre los que se dispusieron grandes candelabros; se construyeron gradas a ambos extremos de la sala, así como en los entrepaños de las ventanas, y se ordenaron tantos asientos como fue posible para los cortesanos, que asistían sin disfraz y se acomodaban según su rango, dejando despejado el tradicional cuadrado del baile. La disposición de plazas conforme a la etiqueta se conserva en los Archivos Nacionales de París<sup>13</sup>.

Los principales miembros de la Familia Real se sentaban junto a Luis XIV, en sillones situados en la misma línea: *Monseigneur* y sus tres hijos, los Duques de Borgoña, Anjou y Berry; los Duques de Orleans: *Monsieur* (único hermano de Luis XIV) y *Madame* (Princesa Palatina, su segunda consorte). Detrás de ellos, en taburetes dispuestos en varias filas, los Príncipes y Princesas de la sangre seguidos de los hijos e hijas "legitimados de Francia". Cuando asistían los Reyes de Inglaterra (Jacobo II Estuardo y María de Este, acogidos tras su exilio por Luis XIV en el palacio de Saint-Germain-en-Laye), lo cual sucedía a menudo, sus sillones sí situaban junto al del Rey de Francia.

En dos salones contiguos, el de Diana o "del billar", juego favorito de Luis XIV, y el de Venus o "de mármol", habilitados también para la fiesta, se dispusieron algunos violines y oboes más. Todos los Príncipes, caballeros y damas que debían protagonizar el baile llegaron disfrazados; tenían por consigna obligatoria descubrirse uno de cada cuadrilla que respondiera de la comparsa en las primeras puertas del apartamento. Luis XIV, sus nietos, *Monsieur* y *Madame* con su hijo el Duque de Chartres (Felipe de Orleans, futuro Regente), entraron en el Salón de Marte sin disfraz cuando las máscaras llenaban ya las tres estancias, siendo tan grande el concurso que fue ardua tarea preservar el espacio de baile.

Empezó éste sin *branle* y continuó con minuetos a cuatro. Los disfraces abundaron, tanto entre las personas de la Corte como entre muchas otras que vinieron de París. La Duquesa de Borgoña cambió tres veces el suyo, al igual que sus damas de compañía: primero fue Flora, luego una lechera con rodete y cántaro dorado sobre la cabeza, y, finalmente, una vieja. La Princesa de Conti y sus damas vestían de *Espagnolettes*; la Duquesa de Chartres y *Madame la Duchesse* de matronas flamencas, con su tradicional tocado y copetillo sobre la frente. También el Delfín y sus hijos cambiaron varias veces de atuendo, así como la Princesa de Conti, algunas damas de su séquito y otras del de María Adelaida.

Cronström detalla el disfraz que llevaron los nietos de Luis XIV: Luis de Borgoña vestía de sabio mandarín, con



*Dame de Qualité en habit d'Espagnolette*

Trouvain, Española, Fotografía: Bibliothèque nationale de France, Estampes.

máscara de anciano de barba canosa; su traje consistía en una túnica gris que le llegaba hasta media pierna, y sobre ella una esclavina de rombos variopintos, como de Arlequín, disimulando una artificiosa joroba (no carecía de humor el joven Duque, que cojeaba por culpa de un marcado desequilibrio en los hombros); llevaba un sombrero en forma de sombrilla con airón de dos pies de alto (detalle de quita y pon, es una media luna en el grabado de Mariette sobre dibujo de Berain). El alegre Carlos de Berry iba disfrazado de caballo de montar: con una silla a la inglesa en el estómago y otra en la espalda, pecho y hombros almohadillados, polainas de cuero por mangas, los estribos colgándole de las caderas, unos voluminosos calzones de cutí, dos cobertores acolchados a modo de faldetas de jubón, una herrada de abreviar sobre la cabeza y una fusta en la mano. A su hermano Felipe de Anjou fue imposible reconocerle bajo ningún disfraz, intriga que alimentaba el juego festivo: el misterio de una máscara atizaba el interés por desvelar la identidad oculta. A la una de la madrugada se sirvió una espléndida colación en el Salón de Venus. Poco después el Rey se retiró, ordenando al Duque de La Tremoille, primer Gentilhombre de su Cámara, que no le siguiera y permaneciera en el baile hasta que la Duquesa de Borgoña se retirara a su vez, lo



*Habit de Mandarin Chinois*

Mariette según Berain, Mandarín, disfraz del Duque de Borgoña, Fotografía: Bibliothèque nationale de France, Estampes.

que ocurrió a las cuatro de la mañana, dándose por finalizada la fiesta. Entre las *diverses aventures* sucedidas según Sourches durante esta velada carnavalesca (que por error sitúa el 27 de enero en sus *Mémoires*), refiere la siguiente: el Duque de Borgoña, que a fuerza de cambiar de disfraz debió de perderse en el anonimato, viéndose al adolescente Conde de Uzès ofrecer unas peladillas al Marqués de Lassay, le golpeó el dorso de la mano y se las tiró al suelo; rabiando, Uzès propinó a Borgoña un sonoro cachete que le fue devuelto, y el Condesito replicó con una patada en el trasero del nieto de "Luis el Grande", lo cual le valió no poca contrición al descubrirse la identidad del enmascarado.

El jueves 4 de febrero se festejó en Marly. Los Reyes de Inglaterra vinieron al Sitio a las seis de la tarde con su Corte para cenar con Luis XIV una vez acabadas las diversiones, que duraron desde las ocho hasta las diez y cuarto de la noche. Dio comienzo el "baile en máscara" con una entrada garbosa y bien ejecutada de tres españoles -Conde de Brionne, Duque de Guiche y Caballero de Sully- y tres españolas -Duquesa de Borgoña, Condesa de Ayen y Mademoiselle de Bournonville-. Le siguió otra en la que el Duque de Chartres y el Marqués de La Vallière representa-



Españoles, Fotografía: Bibliothèque nationale de France, Mss.



Nodriza, Bibliothèque de l'Institut, Paris, Fotografía: RMN, Bulloz.

ban respectivamente a un viejo maestro de escuela vestido como el Doctor de la *commedia dell'arte* y su consorte, que bailaron una entrada a dos; les seguían cuatro criaturas mofletudas: el Delfin, el Marqués de Antin, el de Villequier y el Conde de Brionne, vestidos de satén amarillo, con mangas bobas y unos gorritos de los que llevaban por entonces los niños de cinco años; sujetándoles por los tirantes para guiar sus pasos, les seguían sus cuatro ayas: las Princesas de Conti y de Epinoy, y las Marquesas de Villequier y de Châtillon, vestidas a la antigua usanza, con traje a franjas de terciopelo

carmesí y satén blanco, con botonera dorada; juntos bailaron una entrada que fue muy aplaudida.

Siguió la mascarada de *La Noce de Village*, integrada por músicos y bailarines profesionales; la protagonizaban el señor de la aldea y su mujer, los padres de la novia, más los mozos y mozas convidados; los hombres llevaban sombreros con flores o plumas, sayo y calzas de tafetán rojo, verde y blanco. Hubo en esta mascarada cuatro escenas musicales y algunas entradas de ballet en las que



Le Pautre según Berain, Boda de aldea, Fotografía: Bibliothèque nationale de France, Estampes.



*Du Moulin en habit de Paysan  
Dansant a L'Opera*

Trouvain, Campesino, Fotografía: Bibliothèque nationale de France, Estampes.

Ballon, Dumoulin y la Dufort, otra artista de la Ópera (Elisabeth Dufort, alias Babet, especializada en el papel de Arlequina) hicieron las delicias de la asistencia, según el *Mercure Galant*, y, según el Marqués de Souches, testigo ocular, este último cortejo fue bastante soporífico. El Duque de Borgoña y sus hermanos, Felipe y Carlos, se disfrazaron, pero no se especifica si formaron parte de alguna cuadrilla, al igual que la Duquesa de Chartres y *Madame la Duchesse*, que aparecen vestidas de indias americanas. Como el Delfín no la había presenciado, el Rey mandó repetir la entrada de españoles a la Duquesa de Borgoña, y el baile prosiguió luego hasta la hora indicada. Después de la cena, los Reyes de Inglaterra regresaron a Saint-Germain; los Duques de Anjou y de Berry a Versailles. El que pronto será "Rey de las Españas", de momento escopetón de su turbulento hermano menor, no dormía nunca en Marly, regresando con él a Versailles incluso de madrugada. De hecho, Felipe V sólo pernoctará en aquel Palacio unos días, a finales de noviembre de 1700, en espera de emprender viaje a Madrid.

Al día siguiente el baile empezó en Marly a la misma hora, y al cabo de unos minutos hizo su entrada la Duquesa de Borgoña con un hermoso traje de maga, seguida por las Duquesas de Sully y de Villeroy, las Condesas de Ayen y de Estrées y las señoritas de Melun y de Bournonville vestidas del mismo estilo. También hubo una mascarada muy bien construida, *Dom Quichote de la Manche*, que representaba varias hazañas del héroe cervantino:

Dans le Marly du 6 de ce mois [explica Cronström, con error de fecha], je n'en ay pris qu'une, mais très jolie, c'est celle de *Dom Quixotte*, avec Sancho Pança, le géant je ne scais pas comment, l'infante Avuja, je pense, et plusieurs autres figures très burlesques. L'on a donné de cela sur le champ de petites relations, mais elles se sont trouvées imparfaites, de sorte qu'on les a supprimées pour en donner dans peu de plus estendues, avec la musique <sup>14</sup>.

Desgraciadamente no hemos encontrado ninguna relación de esta *mascarade*, ni los diseños de Berain, ni el libreto probablemente editado en París por Ballard. Las referidas hazañas fueron: el combate del Caballero de los Espejos, la Princesa Dolorida, las damas barbudas y el miedo de

Sancho ante el escudero narigudo, escenas todas popularizadas por los grabados grotescos de Jacques Lagniet, especialista en temática jocosa y satírica <sup>15</sup>.

Entró primero Don Quijote, encarnado por el Marqués de La Vallière, en compañía de Sancho Panza, cuyo disfraz endosaba nada menos que el Delfín, tan orondo como el fiel escudero de la novela. Las damas del baile, tomándoles a ambos de la mano, danzaron con ellos un minueto y luego *Monseigneur* solo una *courante* a lo grotesco, que hizo reír hasta las lágrimas a su padre el Rey. Tras ellos apareció, de riguroso luto, la Dolorida, conducida por su escudero, con idéntico atavío y una barba blanca que le llegaba por debajo de la cintura; seguían a la compungida dama sus otros escuderos y damiselas, más tres pajes que le llevaban la cola.

De Dolorida hacía el Duque de Chartres, quien al parecer interpretó una danza bien enrevesada para una dama; formaban parte de su cuadrilla el Duque de Borgoña, el Conde de Toulouse, el Príncipe de Conti y varios señores más, incluidos probablemente los otros dos hijos del Delfín. Tras ellos llegó el Caballero de los Espejos con su escudero narizotas, interpretados por el Marqués de Antin

y el Duque de Grammont respectivamente; el de los Espejos combatió a Don Quijote a golpe de lanza, lo venció y derribó, concluyendo así la mascarada. Siguió una diversión de música y danza titulada *Le lendemain de la Noce*, "mascarade mise en musique", que el *Mercur Galant* no detalla, y, según Sourches, tuvo tan poco éxito como la boda paisana de la víspera, a excepción de la sorpresa causada por Michel Joseph Ducreux (famoso y extravagante fabricante de máscaras, proveedor de la Ópera y de los *Menus Plaisirs* de Luis XIV), que apareció disfrazado de "Bapaume ebrio"; este personaje era un pobre diablo que pasaba por gracioso, cuya único mérito consistía en ser más borrachín que nadie y, en plenos vapores etílicos, se echaba al colete cuanto líquido le ponían delante, lavativas incluidas. Ana de Austria lo había traído a la Corte desde Bapaume, regresando de un viaje a Flandes. *Bapaume*, como le apodaron desde entonces, se las había ingeniado para tener entrada libre en Palacio hasta el mismo Gabinete del Monarca, a quien divertía con sus bromas estólicas y su brutalidad. Ducreux convenció a tal esperpento de que Luis XIV deseaba tener un retrato suyo, moldeó su rostro y se confeccionó una máscara de cera, luego le atiborró a vino y le dejó más desnudo que Baco para copiar su indumentaria en los



Rabel Daniel, Entrada de esforzados caballeros, Museo del Louvre, DAG, París, Fotografía: RMN, Jean-Gilles Berizzi/Thierry Le Mage.

mínimos detalles. Sourches afirma que, a pesar de estar informado del chasco, el Rey se quedó un rato tan sorprendido por el disfraz realista de Ducreux como engañados los cortesanos. El baile prosiguió luego hasta las diez y cuarto de la noche.

La Duquesa de Borgoña había expresado su deseo de que la Cancillería de Francia, con sede en uno de los hoteles más antiguos que rodeaban la *Place d'Armes* del Palacio de Versalles -hoy nº 14 de la *Rue de la Chancellerie*- organizara un baile en su honor, propuesta recibida con júbilo, como no podía ser menos, por "Madame la chancellière", Condesa de Pontchartrain. El evento, previsto según Dangeau para el 31 de enero, tuvo que posponerse ocho días debido a un rabioso dolor de muelas de María Adelaida, que sufría frecuentes "fluxiones" en los dientes, como su hermano el Príncipe del Piamonte, y violentas migrañas, como su hermana María Luisa Gabriela, males que la futura y brevisima Delfina de Francia tratará de disipar durante su corta vida fumando o aspirando rapé.

Le 29 [de enero, anota Sourches], la duchesse de Bourgogne fut attaquée d'une très grosse fluxion sur la joue, qui relentit un peu ses plaisirs: car tout le monde s'empresoit de lui vouloir donner des bals, connoissant que cela lui faisoit plaisir, aussi bien qu'au Roi. Mais on fit obligé de differer, afin d'épargner sa santé <sup>16</sup>.

Por fin, en la velada del lunes 8 de febrero, la Cancillería ofreció a la Duquesa un condensado de las diversiones propias del Carnaval: comedia, feria y baile de máscaras, este último con sus modernas versiones de disfraces: ricos, galantes y grotescos. Para velar por el buen orden del abigarrado festejo, que atraía en su género a multitud de mirones, varios destacamentos de la Guardia Suiza se apostaron en las calles y en el patio del edificio, guardado además por criados de librea e iluminado con profusión de lámparas y hachones, al igual que el vestíbulo y la escalera. En el salón de baile, sobre cuya chimenea colgaba un retrato grande de la Duquesa de Borgoña, se habían dispuesto graderíos numerados, entre los que mediaban ricos antorcheros y candelabros, además de las diez arañas del techo, y un anfiteatro con cabida para los 50 instrumentistas, violines y oboes del Rey, que lucían idéntico disfraz con gorro emplumado, cosa novedosa por entonces en las orquestas. Tres sillones reservados a María Adelaida, a *Monsieur* y *Madame* presidían el cuadrado del baile; detrás de ellos una fila de taburetes para las personas más distinguidas; y al pie de las gradas, otra de banquetas forradas. Junto a este salón se acondicionó un segundo bien iluminado, con su orquesta, que acogía a parte de la numerosa asistencia disfrazada. Se interpretó música de Pascal Colasse, compositor de cámara y capilla de Luis XIV, antiguo discípulo de Lully, casado con una hija de Berain.

Al apearse de la carroza, la Duquesa de Borgoña fue saludada por el Conde de Pontchartrain, Ministro de Estado de Luis XIV, recientemente nombrado Canciller de Francia, y por "Madame la chancellière". Varios parientes y amigos se

habían sumado a esta recepción: los Duques de Saint-Simon, de Humières, de Lesdiguières, la Duquesa de Foix, la Duquesa-mariscal de Lorges, los Marqueses de Beringhen, los Condes de Roucy y de Blanzac... Tras María Adelaida llegaron *Monseigneur* y sus hijos, seguidos por las Princesas y damas de la Corte, todos con disfraz. Una hora después de haberse abierto el baile, Pontchartrain condujo a la Duquesa de Borgoña hasta la estancia donde debía representarse una comedia en su honor, a la que accedieron 150 personas que, por ir enmascaradas, se acomodaron sin distinción de rango; sólo María Adelaida y la Princesa Palatina presenciaron el espectáculo a rostro descubierto en sus respectivos sillones.

El juguete era una especie de farsa titulada *L'Opérateur Barry*, por su prólogo alusivo al "doctor Barry", famoso empirista charlatán de principios del siglo XVII, encargada por la cancillera a Florent Carton de Dancourt, prolífico talento a la moda, actor y autor de comedias amables y de humor ligero, un Molière sin genio, bien visto en la Corte. El marco del efímero teatro creado por Berain llevaba las cifras y armas de la joven Duquesa, y la escena simulaba el laboratorio de un afamado droguista, con estanterías separadas por pilastras, llenas de tarros de porcelana y utensilios químicos, esqueletos y animales desecados colgando del techo; una puerta central y dos laterales con molduras adecuadas al tema completaban la escena. Contra las pilastras que separaban los estantes, Berain había dispuesto candelabros de plata semicirculares, de cinco brazos, sujetos con una abrazadera de su invención, que permitían iluminar ventajosamente la escena a media altura. Como la estancia destinada a la comedia no disponía de arañas y Lefèvre, Intendente General de los *Menus Plaisirs* del Rey, no encontró modo de introducir una iluminación que pudiera suspenderse del techo, Berain se las ingenió para disponer trescientos puntos luminosos, visibles o disimulados, creando la "maravillosa sorpresa" de la prestigiosa asistencia. Los actores, pertenecientes todos a la *Comédie Française*, compañía de Su Magestad, se dirigieron de entrada a la anfitriona, solicitando protección contra los galenos, y, tras elogiar la excelencia de los remedios y secretos del popular droguista, comenzaron la representación de la *petite pièce, telle qu'autrefois on en faisait à Paris*, entremesada de "escenas italianas" a cargo de las dos hijas de Dancourt -Marie Anne Armande, alias Manon Dancourt, y Marie Anne Michèle, alias Mimi Dancourt, de 15 y 16 años respectivamente, profesionales ya de la Comedia- <sup>17</sup>, con trasfondo de música que provenía de una sala contigua.

Concluida la representación, la cancillera condujo a María Adelaida a otro salón donde le esperaba una espléndida e ingeniosa colación. En uno de los extremos de la sala se habían construido en semicírculo cinco tiendas despachadas por cinco tenderos, músicos de voz de Luis XIV, que la recibieron cantando: un pastelero (Vincent Puvigné, bajón), un provenzal vendedor de naranjas y limones (Jean

Jonquet, contralto), una italiana vendedora de limonada (Antonio Favalli, castrato soprano); un confitero (Gatien Courcier) y un armenio vendedor de café, té y chocolate (Jacques Bastaron), vestidos, tanto ellos como los ayudantes que se ocupaban del servicio, conforme a la "nación" que representaban con traje y lengua. En los paneles bajos de cada botica figuraban, lo mismo que en el teatrillo, las armas y cifras de la Duquesa de Borgoña, y en los altos, iluminados por lámparas colgantes, se veían, en grandes letras de oro, nombres de cada ramo famosos en París, como Procope, Le Cocq, o Benachi, y, más arriba, diversos objetos pintados, alusivos a las mercancías en venta. Los músicos ocupaban las esquinas de las tiendas, con un atuendo similar al de los propietarios. Dentro de éstas, sobre mesas doradas, se habían dispuesto porcelanas finas, bandejas, corbellas, cuencos, licoreras, jarros de cristal y de plata, llenos de repostería, confituras, drageas, acitrones, naranjas y bebidas a profusión. Toda aquella azucarada vitualla alternaba con flores, guirnaldas, candelabros y bujías disimuladas tras las pilastras que separaban los distintos comercios, de forma que, reflejándose en los objetos, ya de por sí brillantes, de aquella feria en miniatura, así como en un gran espejo colgado al fondo de cada tenderete, multiplicaban los destellos de una maravilla barroca digna de la caverna de Alí Babá: *les yeux en pouvaient à peine supporter l'éclatante variété*, subraya el cronista del *Mercure Galant*. Sonaba música de Collasse, un coro que cantaba armoniosamente en distintas lenguas, al que siguieron dúos y tríos en el mismo estilo, laudando y exhortando a la Princesa a probar aquellos manjares, al tiempo que se repartían licores entre su séquito, fruta fresca y escarchada, adornada con cintas de colores. Daniel Cronström explica a Nicomède Tessin que el festejo es un calco de otro turinés, conocido gracias a la obra del jesuita Menestrier:

Vous voyez bien, Monsieur, que l'idée de cette collation est prise sur le Sapato, de 1665, de Turin, dont le Père Ménestrier parle en ses représentations en musique et qu'au lieu que c'étoient là des présents, c'est icy de la mangeaille. Pour la Comédie, je vous avoue, Monsieur, que j'aurois mieux aimé la placer, comme vous avez fait cet esté votre ballet, entre le souper et le bal, ou bien devant le souper, mais, quand j'auroy veu ce divertissement, j'auroy l'honneur de vous parler plus pertinement de sa réussite<sup>18</sup>.

Cronström alude al *Sapato*, fiesta del día de San Nicolás en la Corte de Saboya: "L'usage est venu d'Espagne, l'Infante Catherine, fille de Philippe second et épouse de Charles Emanuel, Duc de Savoie, l'introduisit dans cette Cour", precisa el Padre Menestrier. En el *Sapato* de 1665, que el Duque de Saboya dedicó a su segunda esposa, Marie Jeanne Baptiste de Saboya-Nemours, *Madame Royale*, abuela de María Adelaida, aparecen tenderos de distintas "naciones", incluida la española, que, recitando versos en su correspondiente lengua, invitan a la Princesa a elegir los artículos de su agrado:

La boutique du marchand Espagnol, à l'enseigne des châteaux de Castille, étoit remplie d'ouvrages de filigrane, de bourses de peau d'ambre, de gands d'Espagne, de chocolat, de pâstilles, &c.<sup>19</sup>.

Una escenografía próxima a éstas la encontramos ya en el gran *Ballet des Alchimistes*, estrenado en la Corte de Saboya en el Carnaval de 1640, alegoría burlesca sobre los buscadores de la piedra filosofal y fabricantes de oro: catorce renombrados alquimistas de diversas "naciones" entran en escena cargados de alambiques, fuelles, lingotes y otros mil objetos, e instalan un horno octogonal de cinco pisos, del que extraen esencias, licores, pedrería, espejos, brazaletes, afeites y polvos de Chipre para obsequiar a las damas<sup>20</sup>.

Una vez que la Princesa abandonó aquel salón entraron los invitados con disfraz, a quienes los lacayos del Canciller sirvieron refrescos, así como a las señoras que ocupaban los escaños del salón de baile, e incluso, colmo de largueza cortesana, los proponían *à ceux qui n'en demandaient point*. En la sala donde había tenido lugar la comedia siguió un baile reservado a la Corte, que duró hasta las dos de la madrugada, tras el que la insaciable María Adelaida, a la que con tal de bailar le daba igual llevarse príncipe o comediante por pareja, regresó al salón grande, donde se mezcló con las máscaras y danzó hasta las cuatro de la mañana; a esta hora se despidió de los cancilleres para volver a Palacio, agradeciéndoles la bien lograda diversión que, según el Marqués de Dangeau, *fut fort galante et magnifique, mais la foule des masques qui étoit venue de Paris troubla un peu les plaisirs de la fête*<sup>21</sup>.

El viernes 12 de febrero (según Dangeau y el *Mercure Galant*, el 11 según Sourches), *Monsieur le Prince*, Henri Jules de Bourbon, hijo del Gran Condé, *qui étoit l'homme du monde qui avait le plus de goût pour les fêtes, les mascarades et les galanteries*, recuerda Saint-Simon<sup>22</sup>, organizó un baile en honor de la Duquesa de Borgoña en su apartamento de Versalles, situado en la planta baja del Ala Sur o *Aile des Princes*, junto a la galería porticada que comunica el Patio de los Principes con el parterre de Mediodía<sup>23</sup>. A pesar de componerse de pocas estancias y pequeñas, el Príncipe encontró modo de sorprender a sus invitados. Sobre la puerta de entrada a la sala principal, donde debía bailar María Adelaida, iluminada con profusión de lámparas y candelabros, se había construido una tribuna para la orquesta de violines y oboes; en la sala contigua bailaban quienes no habían tenido el honor de acceder a la de la Duquesa, y en una tercera se había dispuesto la colación, decorada a la chinesca, en un vistoso *buffet* escalonado. Las cinco gradas que lo componían, y sobre las que se había preparado este ágape de medianoche, eran de espejo, separadas por consolas de cinco pulgadas de alto, doradas y profusamente esculpidas, que sostenían cada cual un candelabro de cristal. Sobre la primera grada, de tres pies y medio de ancho, que servía de mesa, se veía un *surtout* guarnecido de varias luces y corbellas, algunas adornadas con brocado de oro y plata sobre fondo de diversos colores, cargadas de delicadas confituras; llenaban la segunda grada corbellas doradas con pirámides de fruta fresca y confitada, de la de fuera de estación, y flamenquillas, cuyos destellos se sumaban



Sultana, Museo del Louvre, Col. Rothschild, París, Fotografía: RMN, Thierry Le Mage.

al de las luces; en la tercera iban dulceros de porcelana y cestitos con caramelos y confituras de azúcar candi, y en la cuarta una hermosa vajilla de plata y otros variados manjares, todo salpicado de flores naturales.

En mitad del cuarto y último peldaño había un trono, sobre el que se sentaba un mandarín de cuatro pies de alto, flanqueado por otras dos figurillas chinas y cuatro naranjos cargados de fruta y flores, con sus tallos bañados de caramelo hasta las hojas; estos últimos estaban plantados en maceteros de escultura dorada y calada sobre fondo verde, entre los que se habían dispuesto cubos de porcelana con las armas nobiliarias grabadas en oro, y montañitas de flores naturales. Cubría el *buffet* un mantel de tela de Indias ribeteado de oro, con ricos y elaborados grutescos en su centro. Candelabros de cinco brazos escalonaban la luz en los extremos convexos de este artificioso aparador. Bordeaban la sala ocho mesas cuadradas cubiertas de ricas indianas, cada cual con su pequeño naranjo, del que colgaban también limones y cidras; como se había ocultado el cajón donde estaba plantado, el arbolillo parecía brotar en medio de la mesa de una pequeña corbela dorada y calada, donde la fruta escarchada y los dulces caramelizados se agolpaban contra su tallo hasta tocar las hojas.

En las cuatro esquinas de estas mesas, completaban la colación reposterías delicadas en bandejas de porcelana. Doce oficiales del Príncipe vestidos de *pagodas* estaban sentados entre mesa y mesa, dispuestos a servir el refrigerio. A los pies del *buffet*, tres pagodas tocaban instrumentos de música y otras dos cantaban en los extremos. Al otro lado del salón, tres grandes espejos reflejaban el conjunto, así como el destello de los candelabros que, descansando sobre ménsulas, adornaban todo el espacio. Cuando hacia las once de la noche hizo su entrada en el salón la Duquesa de Borgoña, vestida de sultana y seguida de sus damas, algunas disfrazadas y otras no, las pagodas vivas y las fingidas menearon a un tiempo la cabeza a modo de saludo; inmediatamente los doce oficiales chinos sacaron de debajo del bufete varias mesas con sus cubiertos y asientos, donde María Adelaida y las principales damas de su séquito probaron la colación. Todo ello surgió como por arte de magia, sin que nadie reparara de dónde provenía, y a continuación se sirvieron refrescos y licores. Los Duques de Borgoña, Anjou y Berry se presentaron con disfraz; *Monsieur* y *Madame*, sin él. Como el buen orden evitó el gentío, tuvieron tiempo sobrado de admirar y ensalzar la magnificencia y el buen gusto de *Monsieur le Prince*. Cuando los Príncipes y Princesas abandonaron la estancia, se permitió la entrada al resto de la asamblea, compuesta sólo por personas distinguidas, que a su vez pudieron degustarla.

El baile dio comienzo a las dos de la madrugada y duró hasta las cuatro. Al cabo de un rato de ajeteo se sirvió chocolate en enormes bandejas-mancerinas, transportadas por unidad a hombros de una pareja de criados vestidos de turcos y de otros varios pueblos, desde una sala contigua que

hacía de reserva de toda clase de bebidas para servir sin restricción. Y como un "baile continuo" solía aburrir y el apartamiento del Príncipe no permitía otro tipo de espectáculo por falta de espacio, lo entrecortaron cada media hora siete breves mascaradas, que encajaron en él con toda naturalidad, pues cuando los violines veían aparecer en el salón estas *mascarades concertées* cambiaban con soltura de composición e interpretaban la música que debían danzar las distintas cuadrillas. Eran entradas de ballet creadas por Berain e interpretadas por los mejores bailarines de la Ópera. Sin embargo, fueron cuatro disfrazados no profesionales quienes más divirtieron a la selecta concurrencia: los Condes de Toulouse y de Évreux, el Duque de Guiche y el Marqués de La Châtre. Iban vestidos igual, con amplios verdugados de tafetán que les cubrían de arriba abajo, y una especie de turbante cuyas puntas caían sobre el verdugado; cada cual llevaba cuatro máscaras de cera en torno a la cabeza, que reproducían sus respectivos rostros, tan bien logrados que, como los cuatro señores eran de la misma altura, al no vérselos los brazos y llevar el mismo calzado resultaba imposible adivinar quién era quién. Según el Marqués de Dangeau, Monseigneur le duc et Madame la duchesse de Bourgogne dirent qu'ils ne s'étoient jamais si bien divertis, et tout le monde convint qu'on n'avoit pas vu de fête plus galante, plus agréable et mieux ordonnée; la dépense même en doit avoir été grande<sup>24</sup>.

El sábado 13 de febrero, la Duquesa de Borgoña se presentó antes de cenar en el cuarto que Madame de Maintenon ocupaba en Versalles, contiguo al salón de la Escalera de la Reina -en el primer piso de la *Vieille Aile*, que bordea por la izquierda la *Cour Royale*-, donde bailó en presencia de su abuelo una entrada de ballet sobre el tema de la boda pueblerina. Componían su comparsa la Duquesa de Villeroi, las Condesas de Ayen y de Estrées, la Marquesa de Raffetot, las señoritas de Melun y de Bournonville, y por parte masculina, el Duque de Guiche, el Conde de Ayen y el de Estrées, y los Marqueses de La Vallière, Coëtquen y La Baume. Según Dangeau, Luis XIV quedó tan encantado que expresó su deseo de que se bailara de nuevo esta entrada en Versalles, una vez acabados los festejos del Carnaval de Marly.

El domingo 14 fue la Princesa viuda de Conti quien ofreció a María Adelaida un baile de máscaras al improviso en su apartamento del *Aile des Princes* en Versalles, que duró hasta las tres de la madrugada, y en el que sólo se aceptaron invitados con disfraz. No hubo decoración particular ni colación escenografiada, sino refrescos servidos por una tropa de criados, a pesar de lo cual la velada resultó espléndida, *les princes et princesses d'un certain rang trouvant toujours chez eux presque en un moment ce que les autres ne sauraient préparer qu'avec du temps*, matiza el adulador plumífero del *Mercurio*.

El lunes 15, la Duquesa de Borgoña se desplazó a París después de cenar, respondiendo a la invitación del Marqués de Antin, Mariscal de campo de Luis XIV, que

había adquirido recientemente el espléndido *Hôtel de Soissons* -construido para Catalina de Médicis en el solar de la actual *Bourse du Commerce*, del que sólo subsiste la elevada "columna astrológica" de la Reina-, donde se sirvió una colación magnífica y se bailó en varios salones. El propietario de esta casa-palacio había habilitado siete estancias ricamente amuebladas, decoradas con tapices e iluminadas con arte; en tres de ellas, no contiguas, había orquesta de violines y oboes, y las otras cuatro, intercaladas entre las del baile, servían para conversación y reposo de los invitados. La sede principal era vastísima, con graderío en todo su contorno y un retrato del Rey, de cuerpo entero, presidiendo uno de los laterales.

Dos horas después de comenzado el baile, el Marqués condujo a María Adelaída, al Delfín y sus hijos, a *Monsieur y Madame*, y a otros Príncipes, hasta el lugar donde se había servido el ambigú, presentado en grandes palcos provistos de anaquelaría y rematados por un voladizo adornado con hojas de naranjo, del cual, además del fruto propio, colgaban limones y ponciles; decoraban los anaqueles colinetas de naranjas, limones, limas dulces, manzanitas rojas y un gran surtido de pastelería, confituras, aguas aromatizadas y licores. Los criados que distribuían estas golosinas iban vestidos a la turca, "nación" a la moda, como el té y el café. Cuando las principales personas de la Corte abandonaron el salón se permitió la entrada a cuantos quisieron comer y beber. El baile cesó en cuanto la Duquesa de Borgoña se despidió del Marqués y regresó a Versalles, marcando así, con cortesana dedicataria, la exclusividad de la persona a quien se había agasajado.

El martes 16 hubo baile en el apartamento del Duque de Maine (Louis Auguste, hijo legitimado de Luis XIV y de la Montespan), situado en el primer piso del *Aile Neuve*, mirando al parterre del Norte, además de una copiosa colación servida en ambigú, con una mesa de treinta cubiertos. "Je ne vous fais pas la description des lieux, tout est magnifique chez les princes du sang [sólo lo era por entonces su esposa Anne Louise de Bourbon]", fórmula tan mielosa como expeditiva, dedicada a este bastardo legitimado del que Saint-Simon trazó uno de los retratos más negros de sus *Mémoires*. La asistencia disfrazada fue numerosa.

El jueves 18 se bailó en Marly. Sus Majestades británicas llegaron al Sitio a las seis y media de la tarde y la diversión comenzó a las ocho con una mascarada inventada por el Duque de Chartres para el Delfín. *Le Grand Seigneur de la Ménagerie* tenía por tema el Gran Sultán y los animales de su casa de fieras. Abrían el desfile dos sultanas del serrallo, la Princesa de Conti y la Marquesa de Châtillon, que llevaban sujetos con una cadena a dos grandes monos saltarines, los jóvenes Allard; seguían dos músicos disfrazados de cotorras cantoras, mariposas, dos osos, el Conde de Toulouse y el *Grand Prieur de France*, Philippe de Vendôme, con sendas guitarras al hombro, un tigre que caminaba sobre sus patas traseras como los osos y tocaba



Jean Berain, *Acrobata*, Museo del Louvre, Col. Rothschild, París. Fotografía: RMN, Gérard Blot.

una torba, dos gallinas de Guinea, un pequeño simio, bajo cuyo disfraz se disimulaba un auténtico bailarín, dos avestruces, que eran el Marqués de La Vallière y el Príncipe Camille, y, tras ellos, otras dos sultanas, la Princesa de Epinoi y la Marquesa de Villequier.

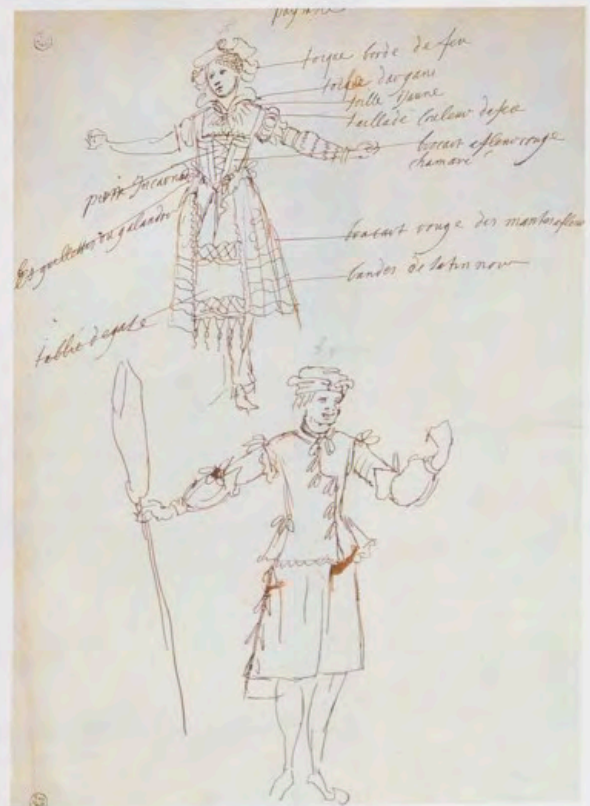
Apareció entonces el Gran Sultán, encarnado por el Marqués de Antin, reposando sobre un palanquín que transportaban a hombros cuatro esclavos y rodeaban numerosos cortesanos provistos de quitasoles, entre los que desfilaban el Delfín, los Duques de Borgoña y de Chartres, y el Conde de Brionne. En este orden, el séquito dio la vuelta al salón al compás de una marcha turca. Los dos monos grandes dieron saltos peligrosos y volteretas de su oficio, retirándose luego para dar paso a los loros y al tigre, que, replicándose unos a otros, cantaron unos versos que Vendôme había mandado componer para la ocasión. Las sultanas Conti y Châtillon danzaron con los cortesanos Chartres y Brionne. Unánimemente alabada por su prestancia, la Princesa de Conti se sobrepasó a sí misma y bailó mejor que nunca, cuenta Dangeau, pues había perdido la costumbre de actuar en público desde la muerte de la Delfina en 1690, de cuyo círculo había formado parte, y se quejaba a menudo de que le flaqueaban las rodillas al menor intento; la Palatina escribe en carta de 21 de enero de 1700, *cette*



Turco, Museo del Louvre, Col. Rothschild, París, Fotografía: RMN, Thierry Le Mage.

*princesse a la taille parfaite et un air de reine; elle danse dans la perfection* <sup>25</sup>. También el monillo bailó varias veces con los osos, las avestruces y las gallinas guineas. Por fin, los cuatro eunucos depositaron ceremoniosamente en tierra la peana del Turco y éste se echó a dormir plácidamente hasta que una coloreada mariposa (la pequeña Dolivet), revoloteando en su entorno, trató de posársele en la cara; en vano la espantaba el adormilado señor, el mono hacía mil monerías para cazarla y la pantomima duró hasta que el Gran Sultán abrió los ojos furioso, desenvainó el sable y empezó a descargar golpes en el aire a diestro y siniestro.

Así acabó la mascarada, que los espectadores calibraron como una de las más divertidas que la Corte hubiera presenciado nunca. Tras esta mini-comedia musical prosiguió el baile, interrumpido al poco tiempo por la mascarada de Bontemps, *Le Vaisseau Marchand*, una fiesta marina que se anunció a cañonazos en uno de los vestíbulos del salón de Marly. Cuando se abrió la puerta del lado opuesto al que ocupaban los tres sillones regios, apareció un navío cargado de marineros, marineras y pescadores (músicos y bailarines profesionales) que, precedidos por su capitán, representaron este *divertissement* combinando canto y danzas. Pese a que Ballon, Dumoulin y la Dufort hicieron maravillas en sus pasos de ballet, y la Varango y la



Jean Berain, Campesina y Marinero, Fotografía: Bibliothèque nationale de France, Mss.

Chappe, *de la Musique du Roi*, cantaron y ejecutaron también algún paso de baile, el Marqués de Sourches recuerda que no salió muy agraciado el espectáculo. Los pescadores presentaron a los pies de Luis XIV y de los Reyes británicos una red cargada de productos del mar. Los disfraces de las damas eran ricos en torno a la Duquesa de Borgoña, que, vestida de sultana, bailó con gracia ante la mirada elogiosa de "los Marly", invitados con cuentagotas al sanctasanctorum campestre del Rey. El baile continuó después de estas pausas hasta las diez de la noche y la cena acabó a las once. Los Reyes de Inglaterra se retiraron a Saint-Germain.

Al igual que la vispera, el baile en máscara de Marly comenzó el viernes 19 a las ocho de la tarde, pero como las cuadrillas estaban disfrazándose y poca gente

danzaba, se dio paso a una entrada de la Duquesa de Borgoña (suprimida el jueves por no haber llegado los trajes a Marly), un *Jeu de Cartes* que se llevó un largo aplauso. Lo componían cuatro reyes, cuatro damas y cuatro pajes con ropas sembradas de figuras de sus respectivos palos. Un vendedor y una vendedora de naipes, representados por el Duque de Berry y la Condesa de Estrées, abrían el desfile; el rey y la dama de trébol eran el Duque y la Duquesa de Borgoña; el rey de corazones, Felipe de Anjou, y su dama la Condesa de Ayen; el rey y la dama de rombos *Monsieur le Duc* (Louis III de Bourbon-Condé) y la señorita de Bournonville; el rey y la dama de pica, el Duque de Villeroi y la Duquesa de Sully; los cuatro pajes eran el Príncipe Camille, el Duque de Guiche, el Conde de Ayen y el Caballero de Sully.



*Monsieur Balon.*

Le Pautre según Berain, Loco o alfil, Fotografía: Bibliothèque nationale de France, Estampes.

Esta entrada la había imaginado Guillaume Louis Pécour, coreógrafo de la Academia Real de Música y sucesor de Beauchamp en la dirección de ballets. Los trajes reproducían minuciosamente las figuras pintadas de la baraja, y a decir de Cronström, unos días antes: *le lundi gras il y aura grande mascarade à Versailles* [finalmente se hizo en Marly]. *Le plus joly des déguisements que l'on prépare pour cela c'est le jeu des cartes* <sup>26</sup>, del que tampoco hemos encontrado ni el libreto ni los diseños que sin duda trazó Berain. Los catorce personajes hicieron su entrada al compás de una marcha militar, compuesta especialmente para esta diversión, a cuya cadencia dieron la vuelta al salón y se retiraron. La pareja de vendedores repartieron los distintos palos de la baraja, sujetos con una cinta de color, al Rey y a los Príncipes, sentados en

primera fila, ejecutando luego una danza a dos, tras la que entraron de nuevo y danzaron las doce cartas. Tanto gustó la actuación de esta cuadrilla que Luis XIV mandó repetirla un par de veces. Apareció seguidamente una *mascarade mise en musique* de Bontemps, *Le Jeu d'Échecs*. Los personajes eran Momo, Cibeles, un macero y el Ajedrez -con disfraz de *Pantalone* salpicado de tableros de este juego, favorito del futuro Felipe V, y un sombrero en forma de tabla de *tric-trac*- seguido de las distintas piezas: el rey y la reina, las torres -damas orondas, encopetadas con una obra de albañilería-, los peones -con una bala de cañón por tocado- y "los locos" o alfiles, con atuendo bicolor, caperuza emplumada, traje y cetro de cascabelles, que intervenían en la sexta entrada bailando con Momo.



*se vend Paris chez Trouvain rue St. Jacques au grand Monarque avec privilège du Roy.*  
*Monsieur du Moulin en habit Grotesque*

Le Pautre según Berain, Disfraz grotesco, Fotografía: Bibliothèque nationale de France, Estampes.



*Mademoiselle Dufort*

*Le Pautre según Berain, Arlequina, Fotografía: Bibliothèque nationale de France, Estampes.*

La música era de André Danican Philidor, *Philidor l'aîné, Ordinaire de la Musique du Roy* y su bibliotecario, a quien se encargaron, junto con su hijo Anne Danican Philidor, muchas de las composiciones de este Carnaval de Marly. Las nueve entradas de que constaba fueron ejecutadas por Ballon, Dumoulin y mademoiselle Dufort, con trajes de gran fantasía debidos al talentoso Berain; pero ni la danza ni la música satisfizo, según el Marqués de Sourches, pese al profesionalismo de los intérpretes. Prosiguió el baile y al cabo de un rato se vio aparecer *une mascarade magnifique et charmante*, recuerda Dangeau<sup>27</sup>, inventada por dos "legitimadas de Francia", la Duquesa de Chartres y su hermana *Madame la Duchesse*. Era una *Fête Vénitienne* compuesta por los personajes de la farsa italiana: Arlequin, Polichinela, Bríguela, Pantalón, el Doctor, el Capitán Matamoros, un Enamorado, Pierrot o Pedrolino, y Scaramouche, con sus respectivas parejas femeninas. La encabezaban las dos inventoras con hermosos vestidos, pero no bailaron por estar ambas encintas, limitándose a dar la vuelta al salón con su comparsa y a acomodarse enseguida en dos asientos delanteros. Los actores que ejecutaron diversas entradas de ballet, mezclados con personas de la Corte, eran la flor y nata de los artistas del Rey, y la Chappe,

vestida de Arlequina, cantó una bonita canción italiana en una de ellas. Antes de finalizar el baile a las diez de la noche, y servirse la cena, salió una breve mascarada de *Quatre Moulins à Vent*.

El domingo 21 de febrero en Versalles, Luis de Borgoña y María Adelaida danzaron en el cuarto de Madame de Maintenon la boda campesina que ya habían representado el día 13, conforme al deseo, expresado por su abuelo, de que la repitieran antes de finalizar el Carnaval. De las once de la noche a las tres de la madrugada hubo baile en el cuarto de la Duquesa de Maine, animado por una gran afluencia de máscaras. La festejante Anne Louise de Bourbon, hija de *Monsieur le Prince* -mente saturada de teatro y novelas, dice Saint-Simon-, que organizó el sarao en su propio dormitorio, a punto de dar a luz y encamada, llevaba dados ya otros veinte bailes durante el Carnaval. Éste se abrió con la llegada de la Duquesa de Borgoña. Disfrazado de Saturno, Nicolás de Malezieu, Secretario General de Galeras, y pronto miembro de la Academia francesa, encabezando un cortejo de divinidades olímpicas, le dedicó unos versos laudatorios. La colación se sirvió en corbellas. Siguió a esta diversión la que brindó el Conde de Ayen en el cuarto de Madame de Maintenon: una boda de pueblo, que tanto gustaba, salpicada de danzas, versos de Jean Baptiste Rousseau y música de Michel Richard Delalande. El Rey, el Delfin, *Monsieur* y *Madame* estaban presentes, pero la Marquesa de Maintenon, indispuesta, no entró en la sala donde se bailaba. El Duque de Borgoña hacía de novio y de novia María Adelaida. Integraban su comparsa la Duquesa de Villeroi, la Condesa de Ayen, las señoritas de Melun y de Bournonville, y con ellas el Duque de Guiche, el Conde de Ayen, el de Coëtquin y el Caballero de Sully. María Adelaida danzó una entrada como cierre del espectáculo.

El Carnaval del nuevo siglo terminó el 23 de febrero en Versalles. La víspera hubo *bal en masques dans le grand appartement du Roi*, que duró hasta las tres de la madrugada, si bien Luis XIV, puntual como el reloj del Patio de Mármol, se retiró a la una. Según la crónica del *Mercure Galant*, el festejo se entrecortó con una original mascarada que representaba una fuente y seis tejos tallados, *comme ceux du parterre de Versailles*, y seguramente como los del *Bal des Ifs* que Cochin dibujará en 1745, por las bodas del Delfin con la Infanta María Teresa. La Princesa de Conti se lució danzando con el Príncipe de Sajonia, hijo menor del Duque de Saxe-Gotha, *un prince très bien fait* que se movía admirablemente, afirma Sourches, y María Adelaida bailó disfrazada de maga la misma entrada que había representado en Marly el 5 de febrero. El martes 23, *mardi gras*, víspera de Cuaresma, se bailó sin descanso en Versalles desde después de la cena hasta las cinco de la madrugada. El primer baile en máscara, que duró hasta la una, se celebró en los apartamentos de

*Monseigneur*, situados en el cuerpo central del Palacio, en la planta baja de la fachada Sur que mira al parte-  
rre de Mediodía; sólo se admitieron invitados con dis-  
fraz y de verificada identidad. El segundo, al que tam-  
bién asistió la joven pareja de los Borgoña, tuvo lugar  
nuevamente en el cuarto de la Duquesa de Maine, que  
no se movía de la cama. El *Mercur* precisa que al aca-  
bar el baile del Delfín muchas máscaras se precipitaron  
y entraron en éste, pero como el espacio era reducido y  
el lecho lo ocupaba en gran parte, se hizo con notable  
desorden.

La velada se remató en casa de *Monsieur le Grand*  
(denominación cortesana del *Grand Écuyer de France*,  
Louis de Lorraine, Conde de Armagnac), en la  
Caballeriza Grande de Versalles, donde se bailó hasta el  
amanecer. Eran las cinco de la mañana cuando María  
Adelaida fue a tomar las Cenizas, desayunó después con  
sus damas, besó a Madame de Maintenon, que salía en  
carroza para Saint-Cyr, y se acostó a las siete.

Madame de Saint-Simon qui suivit toujours la duchesse  
de Bourgogne, et c'étoit grande faveur, et moi, fûmes  
les dernières trois semaines sans voir le jour. Je fus ravi  
de voir arriver les Cendres, et j'en demeurai un jour ou  
deux étourdi et madame de Saint-Simon, à bout....

escribe el célebre memorialista sobre el maratón carna-  
valesco de 1700<sup>28</sup>.

Fueron estos los últimos grandes fastos en la Corte de  
Luis XIV, a pesar de venideras celebraciones y carnesto-  
lendas. Pocos meses más tarde moría en el Alcázar de  
Madrid Carlos II, dejando a su sobrino-nieto Felipe,  
Duque de Anjou, la totalidad de sus territorios. La dura  
guerra por la sucesión de España contra el Habsburgo,  
*roi de cartes*, como apodaron los franceses (curiosa coin-  
cidencia) al Archiduque y efímero "Carlos III", empañará  
el brillo de la fiesta durante el patético fin de reina-  
do. El juego de máscaras alternará con la música fúne-  
bre y militar, los lutos de Palacio, el hambre y las des-  
gracias públicas serán ahora disfraces tristemente reales.

## Notas

<sup>1</sup> M. Torrione, "De Felipe de Anjou, *Enfant de France*, a Felipe V: la educa-  
ción de Telémaco", *El Arte en la Corte de Felipe V*, Cat. Expo., M. Morán  
Turina (com.), Palacio Real de Madrid, Casa de las Alhajas, Museo Nacional de  
Prado, Madrid, 2003, pp. 41-88.

<sup>2</sup> M. Torrione, "Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias... Felipe V y  
el teatro de los Trufaldines: 1703-1725", *Felipe V y su tiempo*, Institución  
Fernando El Católico, CSIC, Zaragoza, 2004, tomo II, pp. 753-789 (iconogra-  
fía).

<sup>3</sup> Duque de Saint-Simon, *Mémoires*, en Y. Coirault (ed.), Bibliothèque de la  
Pléiade, Gallimard, 1983-1988, tomo II, p. 667.

<sup>4</sup> Ph. Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Éditions  
Desjonquères, París, 2002, p. 81.

<sup>5</sup> Sobre la identidad de los músicos al servicio de la Corte, véase M. Benoit,  
*Versailles et les musiciens du Roi (1661-1733)*, Picard, París, 1971.

<sup>6</sup> A. Félibien, *Les Fêtes de Versailles. Chroniques de 1668 et 1674*, M. Meade  
(ed.), Dédale, Maisonneuve et Larose, 1995.

<sup>7</sup> Fuentes y paginación relativa al Carnaval de 1700: *Mercur Galant*, febre-  
ro 1700, pp. 151-233; Marqués de Dangeau, *Journal de la Cour de Louis XIV*,  
E. Soulié y L. Dussieux (eds.) Firmin Didot, París, 1854-1860, vol. VII, pp. 234-  
263; Duque de Saint-Simon, 1983-1988, vol. I, pp. 698-702 [op. cit. n. 3];  
Marqués de Sourches, *Mémoires sur le règne de Louis XIV*, G. J. de Cosnac y E.  
Pontal (eds.), Hachette, París, 1882-1893, vol. VI, pp. 222-235; R. A. Weigert,  
y C. Hernmarck, *Les relations artistiques entre la France et la Suède (1693-  
1718)*, *Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström. Correspondance*,  
Egnellska Boktryckeriet, Estocolmo, 1964, pp. 260-264.

<sup>8</sup> Duquesa de Orléans, *Lettres de Madame, duchesse d'Orléans, née Princesse  
Palatine*, O. Amiel (ed.), *Mercur de France*, 1999, p. 269. Carta del 27 de  
diciembre de 1699 a la Duquesa de Hanovre.

<sup>9</sup> *Collection d'un amateur. Maquettes de costumes de théâtre de Jean I et Jean  
II Berain*, Salle de Ventes Druot, París, 1982.

<sup>10</sup> Marqués de Dangeau, 1854-1860, tomo VII, p. 235 [op. cit. n. 7].

<sup>11</sup> Duque de Saint-Simon, 1983-1988, tomo II, p. 650 [op. cit. n. 3].

<sup>12</sup> *Ibidem*, tomo I, pp. 699-700.

<sup>13</sup> *Maison du Roi*, O<sup>1</sup> 822, fol. 60 y 73, O<sup>1</sup> 3264(3). Véase también Duque de  
Saint-Simon, 1983-1988, tomo I, p. 698 [op. cit. n. 3].

<sup>14</sup> R. A. Weigert y C. Hernmarck, 1964, pp. 262-263 [op. cit. n. 7].

<sup>15</sup> M. Torrione, "El Quijote en la educación de Felipe V" / "Don Quijote in  
Philip V's education", en *Don Quijote. Tapices españoles del siglo XVIII / 18th  
Century Spanish Tapestries*, Cat. Expo., C. Herrero Carretero y J. Álvarez  
Barrientos (coms.), Meadows Museum, Dallas / Museo de Santa Cruz, Toledo,  
Ministerio de Cultura, Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, Madrid,  
2005, pp. 89-118.

<sup>16</sup> Marqués de Sourches, 1882-1893, vol. VI, p. 226 [op. cit. n. 7].

<sup>17</sup> E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française*, Honoré  
Champion, París, 1879, pp. 228-229.

<sup>18</sup> R. A. Weigert y C. Hernmarck, 1964, p. 261 [op. cit. n. 7].

<sup>19</sup> C. F. Ménéstrier, *Des Représentations en Musique, anciennes et modernes*,  
Minkoff-Reprint, Ginebra, 1972 (facsimil de la ed. de París, 1681), pp. 301-314,  
sobre el origen de esta fiesta. "Les Zapates, qui ne sont guère plus en usage  
qu'en la Cour de Savoye, sont une espece de présens qui se font le jour de  
Saint Nicolas, avecque quelque adresse, qui surprend agreablement les per-  
sonnes à qui on fait ces presens, particulièrement quand ils se font avec des  
machines & des representations, comme il s'en est fait de fort spirituels & de  
fort agreables en cette Cour là. Ce n'est pas de soulier, qui se dit zapato en  
langue Espagnole, que ce nom est derivé, c'est de zapata qui signifie le cuir  
qui se met sous le pivot des portes des maisons des pauvres gens, & comme  
c'est par cet endroit que l'on fait glisser secretement les choses que l'on veut  
donner sans qu'on s'en aperçoive, on a donné le nom de Zapate à cette espe-  
ce de presens qui se fait avec ces surprises... Le jour de la Fête de Saint Nicolas  
n'y est destiné que parce que ce Saint durant trois nuits jetta secretement de  
cette sorte trois bourses pleines d'argent pour marier trois pauvres filles".  
Detallada descripción del *Sapato* de 1665 en pp. 305-314.

<sup>20</sup> C. F. Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes, selon les règles du  
Théâtre*, facsimil de la edición de París, 1682, Minkoff-Reprint, Ginebra, 1972,  
pp. 81-82.

<sup>21</sup> Marqués de Dangeau, 1854-1860, tomo VII, p. 247 [op. cit. n. 7].

<sup>22</sup> Duque de Saint-Simon, 1983-1988, tomo I, p. 700 [op. cit. n. 3].

<sup>23</sup> P. W. R. Newton, *L'espace du roi. La Cour de France au château de  
Versailles: 1682-1789*, Fayard, 2000, p. 211. Obra enteramente consagrada a  
la distribución y atribución del espacio en Versalles.

<sup>24</sup> Marqués de Dangeau, 1854-1860, tomo VII, p. 252 [op. cit. n. 7].

<sup>25</sup> Duquesa de Orléans, 1999, p. 270 [op. cit. n. 8].

<sup>26</sup> R. A. Weigert y C. Hernmarck, 1964, p. 263 [op. cit. n. 7].

<sup>27</sup> Marqués de Dangeau, 1854-1860, tomo VII, p. 260 [op. cit. n. 7].

<sup>28</sup> Duque de Saint-Simon, 1983-1988, tomo I, p. 702 [op. cit. n. 3].



N. Oddi y D. Francheschini, *Castrum Doloris... de Pietro II*, en la obra *Funerale celebrato nella Chiesa di Santo Antonio...*, Roma, MDCCVII, fig. XII, Biblioteca Nacional, Sign. 3/44779, Madrid.

# Arquitectura efímera y diplomacia. Los Acquaviva y la imagen celebrativa de la Monarquía española ante la Santa Sede (1721-1746)<sup>1</sup>.

Por Sara Muniain Ederra  
*Universidad Europea de Madrid*

En el libro que con motivo de las exequias de Felipe V mandó estampar el Cardenal Troiano Acquaviva, en la imprenta pontificia de Juan María Salvioni<sup>2</sup>, se ofrecía una síntesis bastante precisa de los parámetros que habían guiado su actuación como maestro de la ceremonia celebrada en la Iglesia de Santiago de los Españoles.

Aviendo pues ordenado su Eminencia al insigne Achitecto, cavallero Fernando Fuga, que aparasse la referida Iglesia con la hermosura, grandeza y magnificencia correspondientes à los Monarchas de España ... en pocos dias con la direccion de tan insigne Maestro, cooperando tambien la continua vigilancia, y atencion de su Eminencia, perficionò un aparato, aunque lugubre, tan agradable, y suntuoso, que Roma siempre acostumbrada à grandezas, atonita al observar tanta pompa, tacitamente con su aplauso confessaba, no aver visto jamas trofeo tan excelente, y magestuoso<sup>3</sup>.

La retórica operativa del Barroco servía, de acuerdo a los modos habituales, para revestir la Iglesia *nacional* del fasto y suntuosidad que la ocasión requería. Era este un ejercicio especialmente grato para sus titulares dado el poco entusiasmo que la desnudez del edificio despertaba en pleno tardo-barroco. No en vano se adivinaba el cierto pesar que debían suscitar esplendorosas arquitecturas vecinas y *rivales* como las iglesias, también *nacionales*, de San Luis de los Franceses, Santa María del Ánima o San Antonio de los Portugueses. Por lo menos a tenor del poco pudor que exhibe el cronista al afirmar cómo la admiración que logró concitar este aparato respondió más que a su riqueza, “aunque mucha”, al hecho de haber “... en tan breve tiempo convertido la antigua Yglesia de Santiago de tosco orden gotico en un nuevo, hermoso y magnifico templo, para hazer su horror funesto en todo gustoso y agradable”.

Con todo, la insistencia en los rasgos más convencionales de esta empresa no evitó el que se hubiera deslizado en este texto una apreciación cargada de significado, pese a su aparente obviedad. La ceremonia y el aparato habían estado referenciados implícitamente en el hecho de tener como marco la ciudad de Roma, “siempre acostumbrada a grandezas”, de tal modo que lo que podría interpretarse como un lugar común se convertía por el contrario en clave de lectura no sólo de las exequias del primer Borbón hispano, sino de un ciclo histórico bien definido que trascendía la situación de la Monarquía española. Mientras Felipe V trataba, con serios problemas, de implantar las nuevas líneas de su gobierno en un país mediatizado -como el resto del continente y la misma Corte pontificia- por el desarrollo de la Guerra de Sucesión, se venía asistiendo a un cambio de equilibrios entre las grandes Monarquías europeas en la escena internacional, y lo que más nos interesa, ante la Santa Sede. Y todo ello teniendo en cuenta asimismo que de forma paralela el Papado se hallaba inmerso en un proceso de reubicación diplomática, urgido por el creciente aislamiento que venía experimentando desde la segunda mitad del siglo XVII.

La vía de salida para superar esta delicada situación se concretó a partir de 1690 en una muy determinada maquinaria de propaganda cultural, capaz de vertebrar con éxito la apertura o acentuación de diversos cauces de relación diplomática. Lo más llamativo es que tuvieron como garante una institución aparentemente ajena a estas lides bajo su denominación de Academia Literaria, que es como se definió la Academia de la Arcadia<sup>4</sup>. Piedra angular de la adopción del racionalismo en detrimento de los excesos del Barroco, foro de marcada vocación interdisciplinar que abarcaba las artes, la literatura o la música, pero, sobre todo, verdadero poder delegado de la política pontificia<sup>5</sup>.

En este sentido, si nos interesa centrar la atención sobre la precisa acuñación del modelo de buen gusto que tuvo lugar en este foro es, no tanto por su reconocida adopción como lenguaje de prestigio, al que acuden los poderes absolutistas para cimentar la imagen de la magnificencia, como, en relación con este último aserto, por su faceta de privilegiado medio de intercambio diplomático en el *Teatro delle Nazioni* en la acepción empleada por Marcello Fagiolo<sup>6</sup>. Perdidas otras esferas de acción, la toma de conciencia sobre las ventajas derivadas del ejercicio de un fuerte mecenazgo, de la titularidad y patrocinio sobre la más deslumbrante tradición artística, o la revalorización del signo intelectual del proyecto arquitectónico, como sancionarán los Concursos Pío Clementinos a partir de 1702, condicionaron la evolución disciplinar de las artes, pero, al tiempo, sirvieron de modo más que eficaz en los entresijos vaticanos a los objetivos de signo político bajo los que se habían gestado. Bastaba contemplar las visitas de Monarcas y aristócratas a la Ciudad Eterna, cuidadosamente amplificadas desde foros como la Arcadia y la misma Academia de San Luca -con las que probablemente pretendían vincular *a posteriori* instituciones nacionales similares<sup>7</sup>- y, en su defecto, asistir a la más que notoria difusión del modelo cultural y artístico que se encierra bajo el fenómeno aquilatado por Hellmut Lorenz como *Korrespondenz-Architecturen*<sup>8</sup>, de especial predicamento en centroeuropa.

De hecho la aplicación de este prisma permite apreciar el notable esfuerzo y los interesantes movimientos realizados desde las últimas décadas del XVII por las distintas *naciones* para asimilarse a este renovado marco de actuación pontificio. Pero pensamos que esta aproximación se hace aún más esclarecedora en el caso hispano por cuanto, si se quiere en aparente paradoja, se constata cómo aspectos contingentes de primera magnitud, como el cambio dinástico, con el consiguiente cambio de las líneas de gobierno, atenúan su incidencia ante la asimilación de los nuevos parámetros de la escena romana, y, lo que era definitivo, ante la atención que concita la manera en la que el resto de potencias europeas hacían lo propio en una suerte de *paragone* diplomático. Los tiempos son los que impone la escena romana, aun con las interferencias generadas por la política española. Por eso las fechas clave no son 1700, ni siquiera 1713, sino 1690, y en adelante las tendencias impresas por los distintos pontificados. De la misma forma, las grandezas de Roma no eran en sentido estricto las de la ciudad de los Papas -por mucho que acompañaran- sino el marco en el que las principales Monarquías europeas exhibían, más bien, como acertara a definir Aurora Scotti, median entre ellas su gloria como potenciales mecenas ante la Santa Sede<sup>9</sup>.

Así pues, adoptadas estas premisas, resulta forzoso reconocer que España no contaba con un mal punto de partida para incorporarse al trasfondo ideológico generado por la cultura arcádica. En el contexto de la omnipresente *fiesta barocca*<sup>10</sup>, y coincidiendo en el tiempo con los primeros pasos de esta institución romana, la titularidad sobre una de

las ceremonias más importantes del calendario romano, la *chinea*<sup>11</sup>, no era asunto menor. La presentación al Pontífice por un caballo blanco ricamente enjaezado y amaestrado, de un vaso de plata con los siete mil ducados de oro, convenidos como tradicional tributo feudatario del Reino de Nápoles, había sido revitalizada durante el *seicento* al hilo de su adecuación a la mentalidad barroca. El ofrecimiento, a cargo de los embajadores extraordinarios -únicamente después de haber obtenido la investidura como tales-, venía enmarcado por solemne cabalgata y constituía a todas luces il migliore biglietto da visita della monarchia spagnola (poi di quella napoletana) nella città eterna, l'arma propagandistica più convincente per guadagnare un consenso universale e l'appoggio politico delle altre potenze<sup>12</sup>.

La ocasión más propicia para escenificar su prestigio y magnificencia frente a otras naciones y específicamente frente al creciente dominio de la escena romana por parte de la Monarquía francesa<sup>13</sup>.

No es extraño por ello que tanto durante la embajada del Marqués del Carpio como incluso en la del Duque de Medinaceli<sup>14</sup>, pese a no haber disfrutado nunca de la investidura oficial, se apurasen los réditos políticos y diplomáticos de este festejo anual. Así, hasta que el segundo es relevado en 1699 por el Duque de Uceda, se asiste a la aplicación de medidas bien expresivas. A modo de preliminar poco casual valdría destacar la promulgación, el 12 de mayo de 1691, de un Decreto mediante el cual se obligaba a los Grandes de España a participar en la cabalgata y se establecía el concurso, junto a las tradicionales máquinas pirotécnicas -acompañadas por el levantamiento de una fuente de vino enfrente del Palacio de España-, de "esecuzioni musicali, balli e rinfreschi"<sup>15</sup>. Algo, esto último, que no era sino el sello *corporativo* del ritual cortesano arcade aquilatado en esas fechas por los Príncipes de la Arcadia en los sofisticados ambientes de sus palacios.

Pero sea como fuere la dimensión diacrónica del proceso de adaptación a las pautas de actuación ponderadas por la Arcadia se vio acentuada en la embajada del Duque de Uceda, cuya fastuosa entrada en la ciudad tiene lugar en 1699. Bien informado por su antecesor del estado de la cuestión, supo hacer frente a la articulación de una transición coherente entre ambas dinastías, apoyada sin duda en el fino conocimiento que Medinaceli tenía de los modos culturales vigentes en Roma. De lo contrario se antojaría impensable la contratación, al poco de su llegada, y para la dirección de la ceremonia de exequias de Carlos II, celebrada en la Iglesia Nacional de Santiago de los Españoles, el 22 de diciembre de 1700<sup>16</sup>, de los servicios de Tommaso Mattei, el mejor artífice de arquitectura efímera del pontificado de Clemente XI, inmediatamente por detrás del primer arquitecto de la Arcadia, Carlo Fontana. Un artista que satisfizo las aspiraciones del diplomático, pues estuvo también al frente de la celebración de la coronación de Felipe V en la Plaza de España en torno a un "... teatro per la serenata del nome di Filippo V, re di Spagna" y una máquina de fuegos artificiales con el tema de Polifemo y Galatea<sup>17</sup>.

*Disegno della Machina di Fuoco fatto  
ardere dall'Emo. e Rmo. Sig. Card.  
d'Acquaviva d' Aragona nella  
Piazza di Spagna il 29 Decem-  
bre 1721. Giorno anniversario  
della nascita della Maestà  
del Rè Cattolico, con l'occa-  
sione d'aver publicato le fe-  
licissime Nozze del Sereniss.  
Principe d'Asturias colla  
Sereniss. Principessa Luisa  
Isabella d' Orleans.*



*Del primo piano è alto palmi 55  
romani, che forma la pianta leagona,  
che di circonferenza spacca palmi 80.  
Le due Colonne laterali sono grosse  
p<sup>o</sup> 8 alte con la figura palmi 87.  
Il second' ordine doue posano le  
figure delle quattro Parti del  
Mondo alto palmi 50.  
Le figure sono alte palmi 20.  
La scalinata con il Trono con  
i Genij, e Corone alto palmi 57.  
Tutta l'altezza assieme sono  
palmi 150.*

D. Paradisi, Máquina de fuegos artificiales para celebrar en Roma el matrimonio de Luis, Príncipe de Asturias, y Luisa Isabel de Orleans, Biblioteca Nacional, Sign. 15501, Madrid.

El joven Monarca irrumpía de este modo en el mundo ceremonial romano arropado por categorías plenamente vigentes y ensayadas para su predecesor, que fueron intensificadas en el inicio de su reinado gracias a la atención que le dispensa el Papa Albani poco después de alcanzar el solio, para, sin perder la neutralidad en el comienzo de la guerra, ganarse su confianza. Es sobradamente conocido que, con ocasión de la aclamación en Nápoles de Felipe V en 1702, y de modo coherente con el concepto de mecenazgo artístico que más arriba hemos mencionado, el Cardenal Carlo Barberini, en su papel de legado papal, hizo entrega al Soberano de un fastuoso regalo como muestra del filial afecto que le tributaba el Pontifice. De la misma manera que es bien sabido que este momento dulce traducido en la brillantez del episodio napolitano, con sus corteos y arquitecturas efímeras, del que dan testimonio, entre otras fuentes, las incisiones del también jovencísimo Filippo Juvarra o Iuvarra en la antesala de su *soggiorno* romano, se iba a ver truncado en breve.

Si la animosidad política derivada de la guerra terminó por restar esplendor a las principales empresas de la embajada de Uceda<sup>18</sup>, y condicionó, siquiera indirectamente, la escasa, por no decir nula, difusión de eventos relevantes como la *china*, su empeño por lograr la introducción efectiva de la figura del Soberano y de la misma Monarquía hispana en los usos de la representación diplomática, siguiendo la estela de sus predecesores, no pudo tampoco zafarse de un contexto cada vez más negativo para los intereses que defendía el Embajador. En la ciudad de los Papas el desacierto de las previsiones de Clemente XI, acerca de la evolución de la contienda con su apuesta por Carlos III Habsburgo, supuso un serio revés con graves repercusiones. No era preciso introducir más consideraciones para tomar el pulso a esta crisis, para advertir la dificultad, casi imposibilidad, de reconducir la situación. Pero en todo caso, al añadir circunstancias adversas para las fluidas relaciones entre ambos poderes, como el regalismo practicado por la minoría rectora<sup>19</sup> -continuando por otra



internacional del padre de la futura Princesa de Asturias era, pues, indiscutible.

Pero si no se antoja casual la existencia de ese margen de maniobra -sin negar la capacidad estratégica del Monarca portugués- tampoco lo es la progresiva amplificación lograda durante esos años por una segunda voz estelar, que en este caso ni siquiera se podía calificar como sorpresiva. Al varapalo del afianzamiento luso se añadió una circunstancia a todas luces algo más que incómoda para el napolitano Francesco Acquaviva, que detentaba la embajada española desde 1716 sin haber tenido más oportunidades de lucimiento no ya que Uceda, sino incluso que el auditor José Molines<sup>26</sup>. Nos referimos a la concesión en 1722 por parte del mismo Inocencio XIII de la investidura del Reino de las Dos Sicilias, tras su conquista, al antiguo pretendiente al trono hispano. Se daba así paso a la reanudación de la emblemática ceremonia de la *chinea* al servicio de la imagen pública de Carlos VI, el perdedor de la guerra. Los grabados y descripciones de las máquinas pirotécnicas que pasaron a erigirse en la plaza de los Santos Apóstoles testimoniaron la lógica relevancia política que se les concedió, priorizando la dimensión "nacional" sobre el tributo feudal destinado a evidenciar la sumisión del poder laico respecto del religioso<sup>27</sup>. Pero también el fino conocimiento que este Monarca poseía de los presupuestos arcádicos. Si en Viena uno de los más importantes discípulos de Fontana, Fischer von Erlach, estaba plasmando de manera magistral los conceptos de legitimidad y renovación al servicio de una imagen escrupulosamente arraigada en el desarrollo de las *Korrespondenz-Architekturen*, en Roma otro discípulo de Bernini, Alessandro Specchi, hacía lo propio ante el palacio de Fabrizio Colonna, Gran Condestable del Reino de Nápoles y Embajador Cesáreo Extraordinario. Mientras, un verdadero "aparato" propagandístico se destinaba a acrecentar su figura en la vida romana, como se evidenció en la fiesta -al final fallida- organizada en su honor en 1703, o en la publicación de los festejos de sus onomásticas en 1709, a cargo de Carlo Fontana, y en 1714 en honor del *imperatore Carlo VI*.

No cabía la adversativa, estas dos jugadas maestras abocaban al fracaso cualquier intento de reproducción acrítica, pero también los desmarques unilaterales. Por eso la importancia estratégica de la embajada de Francesco Acquaviva, personaje conocido desde tiempo atrás en la Corte hispana<sup>28</sup> y perfectamente introducido en la Curia. El déficit arrastrado del pontificado de Clemente XI, los graves reveses implícitos en la feliz adaptación de los Braganza y los Habsburgo a las nuevas coordenadas político-diplomáticas, y en esa línea la política de Inocencio XIII, además de trastocar por completo cualquier ventaja inicial no facilitaba la reincorporación de la Monarquía española al ceremonial diplomático romano. El Cardenal contaba a su favor con el afianzamiento de Felipe V en el trono hispano, con un marco de referencia cada vez más preciso sobre la imagen renovada que la Dinastía deseaba proyectar, según evidenciaban las principales líneas de gobierno y, en ese sentido, la evolución del

arte cortesano en España. Sin embargo, una vez más los tiempos no los impuso la situación interna y, frustradas las esperanzas hispanas de salir de la crisis con la muerte de Clemente XI, el derecho de réplica quedaba reducido a saber aprovechar eventuales -y previsiblemente escasas- celebraciones que le tocaran en suerte.

Fueron tan sólo dos las ocasiones que se le presentaron para propiciar la reincorporación de su Monarquía a dicho engranaje, pero se demostraron suficientes a tenor de los explícitos gestos exhibidos por el Cardenal. Así, el festejo de los esponsales de Luis I con Luisa Isabel de Orleans en la Plaza de España<sup>29</sup> prevista para diciembre de 1721 y pospuesta al 22 de enero de 1722 -el retraso se debió al mal tiempo, pero se aprovechó para hacerla coincidir con el onomástico del Rey<sup>30</sup>-, cuya dirección se debió al arquitecto predilecto del Cardenal Acquaviva, Domenico Paradisi<sup>31</sup>, dio ocasión a la solemne reaparición en el espacio urbano de la Plaza de España, donde se levantó una máquina pirotécnica consistente en un *hexagonal castillo o teatro*, que a su vez daba acceso a un patio interior con una fuente<sup>32</sup>. Además de los símbolos heráldicos hispanos y triunfos militares, o de la profusión de figuras en la cúpula escalonada, en la que se representaron las cuatro partes del mundo que rendían homenaje a las dos naciones, llamaban la atención dos columnas historiadas coronadas por la Fama, que flanqueaban la arquitectura centralizada. Una elección enormemente interesante, dada la importancia de la reflexión suscitada en torno a esta tipología, dentro del racionalismo histórico aplicado en el estudio de Carlo Fontana, y su posterior reinterpretación por Fischer von Erlach en la Iglesia votiva de San Carlos Borromeo, en el marco de la Corte vienesa de Carlos VI. Más aún si tenemos presente que en la máquina de Paradisi se asociaba su empleo a la rememoración de la descendencia directa de los Monarcas hispanos de los Emperadores romanos<sup>33</sup>, exactamente como se hará en el proyecto de decoración escultórica del Palacio Real de Madrid, de Fray Martín Sarmiento, que incluyó a su vez la posibilidad de realizar dos columnas historiadas<sup>34</sup>. Pero sobre todo cuando sin salir de Roma en el espectacular aparato efímero que Pier Leone Ghezzi proyecta en la plaza Navona en 1731 con motivo del nacimiento del Delfín, las máquinas desplegadas en el eje de la plaza estuvieron enmarcadas por dos monumentales columnas historiadas rematadas con las esculturas de San Luis y Luis XIV.

En todo caso si expresiva fue esta primera intervención, la inesperada muerte de Luis I tras siete meses y medio de reinado y la consiguiente ceremonia de exequias<sup>35</sup>, que el 5 de octubre de 1724 Francesco Acquaviva se vio "obligado"<sup>36</sup> a dirigir y pagar de su bolsillo, se convirtió en el auténtico golpe de efecto del Cardenal ante la ciudad de Roma, ante sus dignatarios y demás poderes presenciales. El momento largamente ambicionado en el que se produjo, gracias a su talento político, la reincorporación efectiva de la Monarquía española a los parámetros prestigiados y prestigiosos de la Arcadia<sup>37</sup>. Se acudió para ello a una declinación del *seicen-*

to berniniano y del ya clásico aparato de Pedro II confiada a "... Antonio Cannevari, uno de los más famosos Arquitectos de Roma" y publicada significativamente en la imprenta pontificia de Juan María Salvioni<sup>38</sup>. En efecto, este interlocutor destacado del mecenazgo de Juan V y de la Arcadia<sup>39</sup> se presentaba como la apuesta más coherente, y ciertamente no defraudó las expectativas. Su proyecto para la iglesia nacional, grabado por Filippo Vasconi, era partícipe del mismo sincretismo con el que habían venido siendo variados los aparatos de Pedro II y Leopoldo I, entre otros por Filippo Juvarra. Como es obvio la supuesta modernidad o la originalidad compositiva no fueron los valores en alza, se apostaba por una heterogénea suma de arquitecturas prestigiosas, perfectamente reconocibles, puesto que de lo que se trataba era de introducir al hijo de Felipe V<sup>40</sup> en los hitos de la tradición más inmediata y destacada de exequias regias.

La riqueza del luto que ocultó la fábrica de las dos fachadas y el interior de la Real Iglesia con genéricas menciones a la breve vida y más aún reinado del fallecido a través de la tópica representación barroca del dolor y del desengaño<sup>41</sup>, la deuda con estereotipos berninianos, como los ampulosos cortinajes que enmarcan las incisiones del interior y los cuatro esqueletos que sostenían la urna<sup>42</sup> en el catafalco, o, en este mismo lugar, la *seicentesca* escenografía inherente a la disposición de la corona cubierta por el velo sobre el pedestal arquitectónico<sup>43</sup>, traducían una consciente relectura legitimadora desde el pasado. Sin embargo, también es cierto que ese esfuerzo retrospectivo obedeció a una jerarquía bien definida, en la que estaba llamado a cobrar especial intensidad un ejemplo, además de concreto, predecible: el aparato de Pedro II. Las citas aisladas no evitaron que los rasgos más definitorios del catafalco borbónico fueran, de hecho, la imagen *clipeata* de Luis I sostenida por dos Famas y el "regio dosel" bajo el que enmarcaba el conjunto. Se demostraba de este modo con total nitidez la fortuna crítica de lo que A. Scotti definiera como la didascalia didáctica, atenta a los preceptos del buen gusto y traducida en soluciones casi estandarizadas, que con tanto éxito había formulado C. Fontana<sup>44</sup>. El suficiente como para que su *fabricación de imágenes* para los Habsburgo fuera, diez años después de la muerte del arquitecto, convertida en referencia de estas exequias borbónicas.

Francesco Acquaviva había conseguido, por fin, apropiarse de la imagen de la magnificencia<sup>45</sup> gracias a su habilidad para reconducir una situación que tardó más de lo previsto en tornar favorable. De manera que si el escaso margen de actuación de Uceda no se entiende sin la plataforma construida por Medinaceli, sin la *pinza* establecida por el diplomático napolitano con las tendencias dominantes en la Corte pontificia es imposible comprender, no ya, por supuesto, la preeminencia adquirida por su sobrino Troiano, como veremos, sino incluso la más que solvente continuación de estas pautas por parte de su sucesor en el cargo, personaje convencido de las bondades del sistema como fue el Cardenal Bentivoglio.

El nacimiento en 1727 del Infante Luis Antonio Jacobo, conmemorado con gran fasto el 23 de septiembre<sup>46</sup>, supuso su entrada y consagración en materia, porque la máquina diseñada por Sebastiano Conca -quien además lo representó en un óleo comisionado por el Cardenal- fue todo un logro. El proyecto, grabado de nuevo por F. Vasconi<sup>47</sup>, presentaba una arquitectura centralizada que guardaba grandes similitudes con San Pietro in Montorio, y simbolizaba el Templo de la Gloria en el que Tetis confiaba a su hijo Achiles al Centauro Chirón a fin de que lo educara. Se sustentaba sobre un elevado basamento irregular a imitación de rocas naturales, siguiendo en último término una inspiración formal berniniana. Pero pensamos que además se podría poner en relación lo que se cifra como lugar común en numerosos aparatos dieciochescos, con la gruta natural ideada por Antonio Cannevari en el Bosco Parrasio, según reflejara G.M. Crescimbeni<sup>48</sup>. La naturaleza ideal arcádica de fundamento poético que convivía, eso sí, en el caso concreto que nos ocupa, con un elemento tan prosaico como convencional en estos festejos, la fuente de vino.

No obstante, con todo lo exitosa que fue esta irrupción, la celebración el 4 de julio de 1728 de los esponsales de Fernando, Príncipe de Asturias, con la Princesa Bárbara de Braganza, y del Príncipe de Brasil con la Infanta María Ana Teresa<sup>49</sup> le presentaron una oportunidad política de primer orden<sup>50</sup> a la vista de la brillante presencia lograda por Juan V de Portugal en Roma<sup>51</sup>. Por ello en razón de su importancia se acudió a uno de los más renombrados artistas, Nicola Salvi<sup>52</sup>, que, debido a la gran escala de la máquina que diseñó, precisó de numerosas colaboraciones, entre las que destacó la de G.P. Panini. Representaba la *Residencia de Himeneo* sobre un mar de nubes y la bola del mundo dominado por el Amor y coronada por la Fama -que cubrían por completo la *Barcaccia*- como refleja F. Vasconi sobre diseño de G.P. Panini. El templo centinado cuya planta, según recuerda Valesio, adoptaba la de la "...cuppola di S. Andrea delle Fratte"<sup>53</sup>, servía de marco a los dos Príncipes varones asimilados a Castor-Fernando y Polux-José Manuel, a quienes el dios protector de los matrimonios entregaba las hachas nupciales. Les acompañaban las personificaciones de ambos reinos, símbolos heráldicos, y las figuras del Amor, así como de Apolo y las Musas, que sellaban la concordia y la amistad de los dos países tras los enlaces. Pero, por encima de este lenguaje áulico, se apreciaba su más que notable espectacularidad, pues si atendemos a la escala que traslada el grabado, el palco que recorre el Palacio de la Propaganda Fide para la contemplación de la máquina no alcanzaba la tercera parte de su altura, un poco más de cuarenta metros<sup>54</sup>. Además, de manera excepcional se revistió la fachada del Palacio de España y el despliegue de luminarias adoptó tanta riqueza, en el propio edificio y sobre todo en la plaza, que redundó por ejemplo en la definitiva conquista de la escalera de la Trinidad como espacio celebrativo para la Monarquía española en detrimento de la francesa<sup>55</sup>.

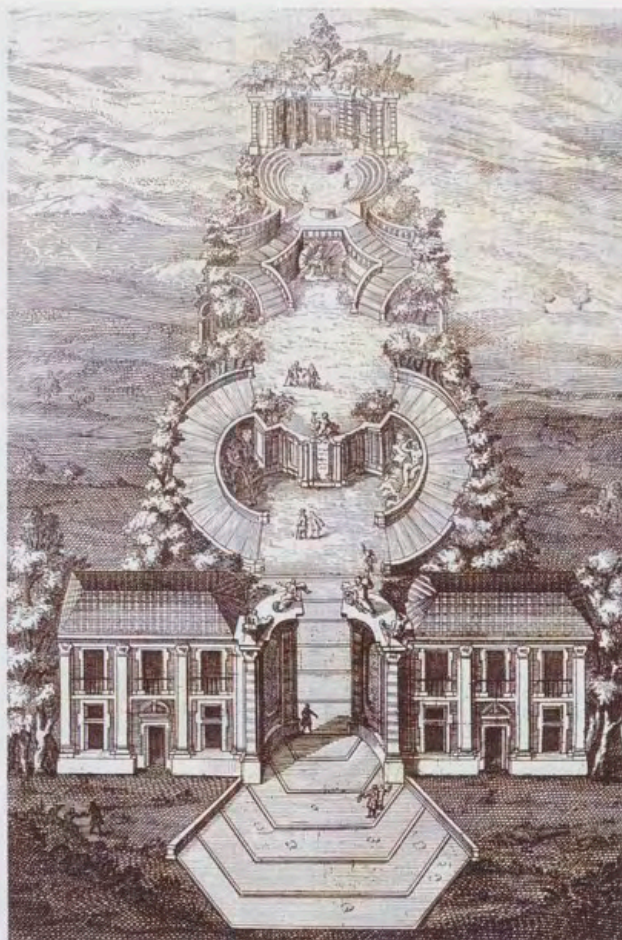


S. Conca, *La educación de Aquiles*, Museo Nacional del Prado, Inv. Nº 2869, Madrid.

Ahora bien, este recorrido abierto hacia el futuro podría quedar demediado si únicamente concurren criterios cronológicos, morfológicos, estilísticos y aún políticos. Esta secuencia retroalimentada del efímero en el *Teatro de las Naciones* que hemos procedido a ofrecer de forma somera, creemos que tiene algún sentido en esta argumentación en la medida en que, a partir de unos usos consolidados dentro de la diplomacia internacional mediante el binomio Santa Sede-Academia de la Arcadia<sup>56</sup>, permiten ponderar el avance cualitativo que introduce la figura de Troiano Acquaviva en la evolución experimentada por la construcción de la imagen de la Monarquía española ante la Santa Sede. El Cardenal culmina y a la par contribuye a esclarecer ese proceso intuido pero no escrito hasta entonces. Y lo hace en un periodo considerado de especial trascendencia por la historiografía, como es el iniciado a partir de la década de los años treinta. Conceptualizado brillantemente por Sandro Benedetti como el de la arquitectura de la Arcadia<sup>57</sup>, es efectivamente el momento en el que terminan de asentarse las variables barajadas desde finales del XVII, y al tiempo, cuando se aprecia en toda su crudeza la paradoja que encerraban -tal y como se venía vislumbrando desde el inicio de la

andadura de esta Academia- la convivencia, en lo que nos atañe, entre arquitectura efímera y racionalismo.

El intento de reconvertir manifestaciones que no eran precisamente inventos del *settecento*, como el *efímero* o los *corteos* suntuosos que recorrían la Ciudad Eterna, convirtiéndola en monumental escenario<sup>58</sup>, planteaba una exigencia de definición difícil de solventar cuando se potencia desde un foro que ha hecho suya la lucha contra los excesos del Barroco. Sea como fuere, la solución de compromiso, necesariamente ambigua, vino, no del hecho de prescindir del tradicional -y consustancial- cometido de transformación de la realidad de estas arquitecturas, sino de un pretendido desplazamiento hacia terrenos más pragmáticos. En el ambiente culto, sofisticado y cosmopolita de la Arcadia, de su mecenazgo pegado al ámbito de lo intelectual, de especulación sobre el poder figurativo del dibujo arquitectónico<sup>59</sup>, esa arquitectura, que no era *sino prision de alfileres [y] parecía rasgo de los pinzeles*<sup>60</sup>, se convirtió en el soporte privilegiado para que las Monarquías europeas pudieran desplegar en Roma una imagen de poder y prestigio, que, ahí radicaba todo, iba a ser partícipe de la renovación lingüis-



Bosco Parrasio e Teatro degli Arcadi, en la obra de G.M. Crescimbeni, *L' Istoria della volgar Poesia...*, Vol. VI, Venezia, 1731, p. 343, Biblioteca Nacional, Sign. 1/2209, Madrid.

tica de sello racionalista que finalmente la Arcadia, o desde la Arcadia, se había logrado imponer en el diseño y la praxis arquitectónica.

Y es en esa encrucijada donde se antoja paradigmática la trayectoria de Troiano Acquaviva, pues antes de desplegar su infinita sociabilidad cortesana y habilidad política, antes de recibir la representación oficiosa de los intereses del Duque de Parma y luego de Felipe V<sup>61</sup>, el Cardenal contaba con una ventaja imposible de improvisar y en este sentido definitiva, su biografía. Su condición de miembro más destacado de la segunda generación de la *sangue* Acquaviva<sup>62</sup> en Roma, tras el obligado exilio de su padre, Giovan Girolamo Acquaviva<sup>63</sup>, y en consecuencia su vivencia de la misión político-diplomática de su tío Francesco, su participación directa en la Curia desde muy joven hasta alcanzar el cargo de Mayordomo de los Sacros Palacios Apostólicos, la relación de amistad de su familia con algunas de las más influyentes de la aristocracia en Roma, como los Corsini, o la vinculación personal de los Acquaviva con la Arcadia desde sus inicios, le conferían un perfil de largo recorrido bien distinto del de los embajadores y dignatarios que hemos podido mencionar. Nuestro personaje se encontraba más que introducido en el contexto socio-cultural y político que estaba llamado a dirigir, conocía su funcionamiento y se encontra-

ba en la mejor de las disposiciones para desplegar la gloria y orgullosa presencia de la Monarquía hispana, y, de paso, para lograr un protagonismo personal en la sociedad romana difícil de intuir durante los amargos momentos vividos al inicio del reinado de Felipe V.

Enfocando un poco más su educación y su mismo *cursus honorum* lo hicieron perfectamente consciente del estrecho margen de acción que la diplomacia pontificia confería a las Monarquías extranjeras, subordinadas a su eventual capacidad para desenvolverse en el ceremonial. La transparente y fundamental distinción establecida entre la faceta diplomática, implícita en la fiesta y el *efímero*, y el diseño y la praxis arquitectónica, adquiere carta de naturaleza en las decisiones del Cardenal porque él, que sí había estado al frente de algunas de las más relevantes arquitecturas del periodo<sup>64</sup>, está en disposición de cambiar su relación con la arquitectura. Su elevada posición social y eclesial o el poseer los contactos precisos y algo más que nutridos beneficios para costear grandes empresas arquitectónicas no le animaron a emular el mal de la piedra que asistió años más tarde a Carlos de Borbón en Nápoles, sino que, por el contrario, con alguna excepción, como la del pórtico de la iglesia de Santa Cecilia<sup>65</sup>, Troiano Acquaviva realiza un rápido e indisoluble viraje con motivo de sus nuevas obligaciones de

representación político-diplomáticas y se introduce de lleno en la tesitura del *teatrino experimental*, a decir de Andreina Griseri, que tiene su mejor exponente, su dimensión de laboratorio lingüístico en la Corte del Príncipe por excelencia de la Arcadia, el Cardenal Pietro Ottoboni.

*Le plus grand seigneur de Rome et le plus magnifique* en la caracterización de Charles De Brosses<sup>66</sup>, precisamente basó su indiscutible protagonismo en la sociedad romana durante la década de los años cuarenta, en el intento de emular el modelo de Ottoboni tras su fallecimiento. Igualarlo, no digamos superarlo, era del todo punto imposible, pero a nadie se le escapaba que su acendrada vertiente cortesana, y por supuesto su traducción política al poder monárquico, hábilmente declinada por los portugueses, era la llave del éxito. Todas las potencias extranjeras habían tratado de recrearlo, pero la experiencia acumulada, su carácter y personalidad, hacían de Troiano Acquaviva perfecto anfitrión de deslumbrantes fiestas y recepciones, y gran mecenas musical<sup>67</sup>, absolutamente idóneo para desempeñar este papel.

Su presentación pública en estos menesteres, la celebración de las bodas del Rey de las Dos Sicilias con María Amalia de Sajonia, los días 6 y 7 de septiembre de 1738, así lo evidenció. El centro de los festejos, la máquina de fuegos<sup>68</sup> de artificio levantada en la Plaza de España y confiada por el Cardenal a su arquitecto, Ferdinando Fuga, trasladaba esta dualidad esencial a la arquitectura romana de este periodo. Tanto el diseño como el grabado de Miquel Sorelló<sup>69</sup> muestran un proyecto que, dado el enriquecimiento propio del género se alejaba formalmente del racionalismo rigorista<sup>70</sup> aquilatado por G. G. Bottari y que hacía suyo Fuga cuando construye para los Corsini. Pero también, como sostuvo E. Kieven, de la esencia barroca de aparatos anteriores. El tratamiento arquitectónico es mucho más sobrio y no se erige sobre nubes, sino sobre un sólido basamento prismático al que se accede por dos rampas exteriores -siguiendo fielmente, todo hay que decirlo, modelos como el de la segunda máquina de fuegos artificiales erigida en la *chineca* de 1725, a la que en contra de lo habitual sí asistió Acquaviva- y se presentaba un iluminado jardín, terrestre y no celeste<sup>71</sup>, con fuentes en torno a un templo centralizado que cobijaba una estatua dorada sobre la que se inscribía la dedicatoria "A Partenope". Figurada con el cuerno de la abundancia y un manojo de espigas aludía a los beneficios promovidos por el gobierno de los esposos reinantes, ya formulada a su vez en la primera máquina de la *chineca* de 1728, al insistir en el ameno jardín y la abundancia como benéficos efectos del gobierno de la *Maestà Cesaree Cattolice*, que sin embargo tocaban a su fin.

No en vano este éxito diplomático cosechado por Acquaviva se vio reforzado por la obtención ese mismo año de 1738 de la investidura de Carlos como Rey de las Dos Sicilias<sup>72</sup> y la consiguiente recuperación de la *chineca*. No podemos introducirnos en las nueve celebradas en vida del Cardenal<sup>73</sup>, pero es obligado de momento recordar que su organización

sigue recayendo en Fabrizio Colonna, y que las máquinas pirotécnicas que priman lo pictórico y escenográfico sobre su dimensión arquitectónica<sup>74</sup>, se levantan en un nuevo escenario, ante el Palacio Farnesio que Carlos de Borbón ha heredado de su madre. Una decisión esta de extraordinaria importancia política, porque, al margen de la *chineca* y de la relevancia del propio Palacio y su Plaza<sup>75</sup>, muestra sin ambages la hábil utilización del Monarca como salvoconducto diplomático en Roma del enorme peso específico de su ascendencia familiar. Máxime cuando desde agosto de 1740 su Embajador y él mismo cuentan a su favor con la subida al solio pontificio, tras un cónclave *pilotado* por Acquaviva, del moderado<sup>76</sup> Benedicto XIV.

La coyuntura no podía ser más favorable. No es que el pontificado de Clemente XII Corsini hubiera resultado negativo, pero hechos como la revuelta de 1736, que forzó la partida a Nápoles de Acquaviva, y más aún el asentamiento de sensibilidades religiosas -del tipo de la formulada por el ideólogo más destacado del combativo círculo del *Archetto* en el Palacio Corsini, G.G. Bottari<sup>77</sup>, con su decidido antijesuitismo<sup>78</sup> y filojansenismo- que nada tenían que ver con las del Cardenal napolitano, habían ofrecido obvios inconvenientes. Es cierto asimismo que con Benedicto XIV prosiguieron las fricciones derivadas de las demandas regalistas de ambas coronas. También que las suspicacias despertadas por Acquaviva en influyentes sectores de la Curia<sup>79</sup>, y en el propio Nuncio en España, Enrico Enriquez<sup>80</sup>, no fueron menores. Pero todo ello no implica negar la mayor, la proximidad del Cardenal al Papa, según quedó de manifiesto en su concurso en algunas de las comisiones más delicadas y controvertidas del Pontificado como los contactos establecidos con Voltaire<sup>81</sup>, y la fortaleza de los lazos diplomáticos con el Monarca de las Dos Sicilias, sancionada públicamente desde la misma ceremonia del *Possesso*<sup>82</sup>.

El ritual presentaba los nuevos triunfos de los Papas en un *revival* de la Roma antigua mediante el expediente de la solemne cabalgata por los ejes urbanos más significativos de la ciudad, y del paso de los Pontífices bajo dos arcos de triunfo. Uno tributado por el "popolo romano" ante el Capitolio, y el segundo, cuya tradición se remontaba a 1644, el que los Farnesio, como herederos de Paulo III, levantaban delante de los *Horti Farnesiani*. Por lo tanto no hizo falta pensar demasiado en el modo más efectivo de proyectar la imagen magnificente de Carlos de Borbón. El hijo de Isabel de Farnesio tenía en sus manos, en virtud de su ascendencia, algunas de las mejores cartas para hacerse presente en Roma y para, como sucede con esta tipología, apuntarse a una tradición no menos forjada que la de las exequias regias, que tenía su punto más destacado en el arco que el Duque de Parma ofreció a Clemente XI, obra de Carlo Fontana sobre diseño de Carlo Rainaldi. La fijación del tipo desplazaba el interés de estos aparatos de la morfología a su importantísimo simbolismo y su carácter de elemento de prestigio personal, de aquilatación de la imagen de la magnificencia para sus mecenas. De ahí su amplia difusión en las fuentes<sup>83</sup> y el

notable interés que ha despertado en la historiografía <sup>84</sup> una actuación de indudables efectos propagandísticos que suponía la incorporación, ante los ojos de la Roma papal y de las Naciones, de una tradición formal en último término vinculada con la antigüedad, con la consiguiente defensa de la titularidad cultural sobre ese brillante patrimonio heredado, y en sentido restringido, sobre la tradición arquitectónica de la Arcadia. Poco importa que la obra de Fuga se mostrase, sin apartarse del modelo de una arcada ni del recurso a una abundante presencia escultórica, más macizada, más arquitectónica que la del primero. La consciente rememoración de ese lenguaje de prestigio, incluso a contratiempo, que aquí nos interesa como una de las concreciones más efectivas en el terreno formal del *paragone* diplomático, fue en ese sentido un claro precedente de la célebre visita que Carlos, de la mano de su hábil y fiel Ministro, rinde a Benedicto XIV en 1744 poco después de su victoria en Velletri <sup>85</sup>.

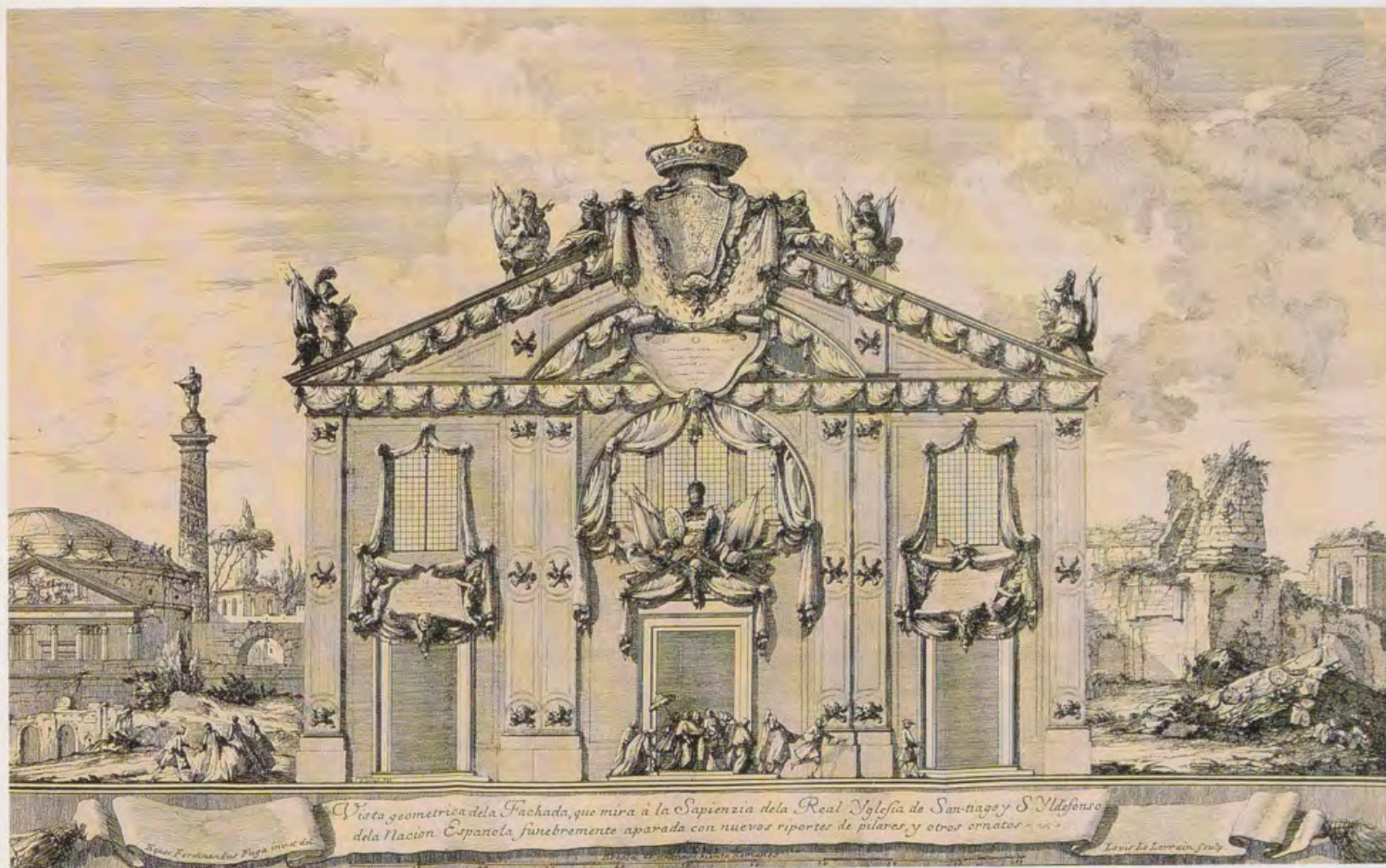
En adelante serían las máquinas de la *chineá* el privilegiado soporte elegido para hacer presenciales episodios de actualidad política al abrigo de la búsqueda de legitimación histórica y del recurso al lenguaje áulico implícito en la loa a las nobilísimas y genéricas virtudes poseídas por los Borbones, y en particular las aficiones de ese "arcade aclamato" que es Carlos de Borbón por las ciencias y las artes, bien asentadas por otra parte en la cultura napolitana. En especial las erigidas los dos últimos años de la representación de Acquaviva, en las que, como señalábamos, se retoma la tradicional factura arquitectónica de imitación de fábricas reales. Así, en 1745, cuando su realización recae en G. Doria la primera máquina, grabada por G. Vasi, se representó sobre el casi habitual basamento rocoso un templete destinado a la gloria de Ruggero el Normando, mientras se conciliaba esa apelación a la "fundación" del reino de Nápoles con el monumental y clásico arco de triunfo, coronado con templete de planta centinada, que Louis Le Lorrain diseña y graba para la segunda máquina <sup>86</sup>, pensada para conmemorar el triunfal retorno de Carlos a Nápoles. Del mismo modo, al año siguiente, este segundo autor plasma en la primera máquina el Templo de Minerva, con objeto de manifestar el paralelismo "dall'antica Gentilità tenuta per Dea delle Virtù..." y el "... magnanimo petto della MAESTÀ DI CARLO RE...", en tanto que los españoles Preciado de la Vega y Miquel Sorelló como grabador <sup>87</sup> realizan una interesante lectura de los beneficios de su gobierno al servirse de un sencillo diseño cuadrangular articulado en dos pisos, en torno a una calle central, y cuajado de escultura <sup>88</sup>, para simbolizar las distintas partes constituyentes del reino de las Dos Sicilias, "... oggi dominate da una somma giustizia, e pari providenza della Maestà del RE CARLO", con sus respectivos emblemas, aplaudiendo la vigilancia del Soberano para librarlas de la peste. De nuevo el argumento laico de la *felicitas publica* y en una ceremonia religiosa por excelencia.

Sin embargo, por muchos motivos, la ceremonia probablemente más importante a la que Troiano Acquaviva se iba a enfrentar estaba por llegar. Aquejado de serios achaques que

preludiaban su cercana muerte, el Cardenal fue el encargado de cerrar este ciclo histórico al dirigir las exequias de Felipe V con las que iniciábamos este artículo. El hombre que en buena medida había condicionado casi medio siglo de la política europea y que, desde luego, había marcado el destino de su familia y de él mismo. Y fue en efecto entonces, una vez que se prescinde del futuro para hacer memoria, cuando parece posible reconstruir de manera retrospectiva la inequívoca voluntad política de claro signo continuista que había guiado todo el periodo.

El Cardenal contó además en esta ocasión con su mejor interlocutor para dar forma a lo que entendía que debía ser la imagen derivada del *atrezzo* <sup>89</sup>, Ferdinando Fuga. El arquitecto de la iglesia *nacional* de Santiago conocía perfectamente las aspiraciones del Prelado, y si atendemos a la publicación de la ceremonia, en idéntico formato e imprenta que la que había comisionado veintidós años antes su tío Francesco para el joven Luis I, no tuvo inconveniente en asumir sus directrices <sup>90</sup>. No es que fuera un recién llegado a este tipo de cometidos, ni en lo relativo al tema funerario <sup>91</sup>, ni específicamente al de los aparatos fúnebres de gran resonancia como los de María Clementina Sobieski <sup>92</sup>, o el del propio Clemente XII, como veremos. Pero se olvida en parte de ese registro y, retomando el debate historiográfico iniciado hace seis décadas por G. Mathiae, da la sensación de que al hilo de "... l'orientamento firamente filospagnolo della sua famiglia" <sup>93</sup> destacado por A. Antinori fue el Ministro quien si no forzó, sí por lo menos condicionó <sup>94</sup> el trabajo del camaleónico <sup>95</sup> F. Fuga hacia derroteros alejados de la sobriedad y el racionalismo funcional habituales en su obra. Se puede objetar la fastuosidad propia de este género de decoraciones efímeras, pero no parece suficiente. El proyecto recuperaba *in extremis* una tradición cultural y artística que había ido perdiendo vigencia desde la tercera década del siglo, cuyo sentido parecía justificarse únicamente a la vista de la impronta que ese lenguaje y los contenidos que expresaba habían dejado en la mentalidad del Cardenal.

A modo de síntesis el revestimiento fastuoso de la desnuda Iglesia de Santiago <sup>96</sup> diseñado por Fuga y difundido a través de las siete incisiones realizadas por J. Petroschi, L. Le Lorrain, G. Vasi, C. Gallimard, B. Gabbuggiani y M. Sorelló, planteaba sin tibieza una escenografía barroca. Ampulosos cortinajes se abren para contemplar el aparato de la iglesia, sostenidos a su vez por esqueletos berninianos y acompañados de trofeos, en un marco genuinamente *seicentesco*, del que se aparta la introducción de figuras de *vedute*. Tampoco fueron más modernos los "geroglífico[s]", de las fachadas, donde los trofeos y la heráldica se mezclaban con los elementos del luto, entre los que volvían a destacar citas de esqueletos berninianos con una expresiva inscripción referente al finado, y, guardando simetría, cuatro trofeos recortados en el perfil del frontispicio. Tan sólo algunas notas, como las dos Famas en las que descansaba el monumental escudo dispuesto en la orientada a Navona, afines al estilo de otras obras del arquitecto, como el Palacio de la Consulta,



Fachada Sapienza, Relación de Exequias hechas en Roma a la Magestad Católica del Rey Nuestro Señor Phelipe V...  
Real Biblioteca, Sign. VII 417, Madrid, Patrimonio Nacional.

o la incorporación de típicas fantasías arquitectónicas que Fuga esboza en la estela sensista de un Juarra, testimoniaban mayor actualidad.

La singularidad se introduce de la mano de la política, y no tanto por la acuñación de una imagen respetuosa con la idiosincrasia territorial de la Corona bajo la primacía de Castilla, y acorde con el perfil militar de Felipe V, sino sobre todo por su carácter de Monarca católico donde los haya. Después de unas relaciones tempestuosas con la Santa Sede, el primer Borbón recuperaba en sus exequias, gracias a la habilidad de su Ministro, una preeminencia más que cuestionada al adoptar para el túmulo, bajo el que "... se ordenaba" todo, una cita explícita del aparato que diseñara Fuga seis años antes para Clemente XII en San Juan de los Florentinos. La analogía del Monarca con el Papa no podía resultar más obvia a los espectadores que asistieron a la contemplación del aparato, a pesar de que el viraje del arquitecto en Santiago no pasó inadvertido. Mayor verticalismo, acentuación de los ángulos<sup>97</sup> con cuatro esculturas de mayor corporeidad que figuraban las cuatro partes del mundo, pérdida específica de tamaño de la imagen del Rey a favor de un perfil recortado más escultórico, y resalte de la *desproporcionada*, a decir de G. Matthiae<sup>98</sup>, figura de la Fe, que es en realidad la Religión, sosteniendo el retrato de Felipe V.

Además, idéntico sincretismo demostró Fuga al introducir el elemento más reiterado en la tradición de exequias regias en Roma, la corona con *sipario* que cubría el conjunto de Pedro II. Habría que recordar aquí el baldaquino centinado que empleó Antonio Canevari en las exequias de Luis I, o el que él mismo estaba llevando a la praxis para cubrir el altar mayor de la iglesia de San Eustaquio -inaugurado cinco días después de estas exequias por Neri Corsini<sup>99</sup>-, porque Fuga prescinde significativamente de esa morfología para adoptar la fórmula literal de Fontana, la misma empleada por Canevari en la iglesia de Santa Susana para el Cardenal Pereira, y la misma adoptada por el propio arquitecto florentino en las mencionadas exequias de la Reina de Polonia.

Así, con independencia de los contrapuestos juicios de valor que esta actuación de Ferdinando Fuga ha suscitado en la historiografía, lo que se antojaba evidente desde la óptica del mecenas era el triunfo inapelable en el brillante despliegue de la imagen del Monarca hispano ante Roma y sus "grandezas". Conocidos e instrumentalizados los mecanismos formales y diplomáticos instaurados por la Arcadia a las Monarquías europeas<sup>100</sup>, se había sabido reconvertir una situación política extremadamente compleja y difícil, vertebrada justamente alrededor de la biografía del destinatario

de esas exequias. Acquaviva pudo, en su despedida de la escena romana, apurar un triunfo largamente acariciado y preparado. El sucesor natural de no pocos de los rasgos más característicos de la fabulosa Corte de Ottoboni había sabido hacer suyos la conveniente elección de artistas, de lenguaje y de mensajes en aras de la imagen magnificente de su señor, sancionado públicamente como "un Príncipe por excelencia Catholico, e hijo en sumo grado rendido a la Santa Sede" cuya muerte se antojaba "muy amarga, y sensible" a toda la cristiandad<sup>101</sup>. Y lo hizo con un respaldo inmejorable, el del Papa Benedicto XIV, quien se desplazó la misma tarde del 15 de septiembre a la iglesia nacional española a contemplar el aparato<sup>102</sup> en un gesto que no era el obsequio recibido por *Arete Melleo* de manos de Inocencio XIII, pero sí uno de los que más se le semejan dadas las circunstancias.

A fin de cuentas el agotamiento del sistema era un hecho sin remedio. La evolución cultural inexorable contra la operatividad del Barroco y sus gestos, que Troiano Acquaviva había logrado solventar sólo en parte y con un notable esfuerzo, terminaría de poner en entredicho unas formas y unos conceptos manidos. Porque, como casi siempre, el estilo no fue más que el testigo palmario de un cambio a mayor escala que se veía venir.

## Notas

<sup>1</sup> Esta investigación forma parte de una Beca Postdoctoral del M.E.C., EX 2003-654 codirigida por la Doctora A. Scotti Tosini y el Doctor D. Rodríguez Ruiz, y desarrollada en el Departamento de Progettazione dell' Architettura de la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Milán.

<sup>2</sup> RELACION DE LAS EXEQUIAS HECHAS EN ROMA A LA MAGESTAD CATOLICA DEL REY NUESTRO SEÑOR DON PHELIPE V. hallandose encargado delos Negocios de S.M., y del Rey delas dos Sicilias EL EMO Y RMO SEÑOR DON TROJANO DE ACQUAVIVA Y ARAGON cardenal Arzobispo de Monreal, Protector de los Reynos de España, y Cavallero Insigne de la Orden de San Genaro. EN ROMA, EN LA IMPRENTA DE JUAN MARIA SALVIONI, IMPRESOR DEL VATICANO, M. DCC XLVI.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. XXI.

<sup>4</sup> Fundada en 1690, defendía como actitud ante el conocimiento un mayor racionalismo y criticismo siguiendo lo ocurrido en la filología y la historia. Véase M. Fubini, "Arcadia e Illuminismo", en *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milán, 1964; V. Branca, *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Venecia, 1967; W. Binni, "La letteratura nell'epoca arcadico-razionalistica", en *Il Settecento*, Milán, 1968; A. Quondam, "La crisi dell'Arcadia", en *Palatino*, nº 2, 1968; A. Scotti, "L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700", en *Actas do Congresso A arte em Portugal no seculo XVIII*, Bracara Augusta, 1973; A. Griseri, "L' Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento", en *Storia dell'Arte*, vol. VI, Einaudi, Turin, 1981. Fundamentales asimismo son las actas del congreso tenido con motivo de su tercer centenario, *Atti e memorie dell'Arcadia*, 1991, Roma, 1994.

<sup>5</sup> G. Borghini, P. Ferraris, S. Vasco Rocca, "Rapporti internazionali dell'Arcadia: Giovanni V di Portogallo e le arti figurative in Roma", en *Atti e memorie...*, 1991, p. 345 [op. cit. n. 4]. También T. Manfredi, *Filippo Juvarra a Roma (1704-1714). La costruzione di una carriera*, Turin, 1996, p. 183. Agradezco vivamente al Doctor T. Manfredi el asesoramiento que prestó a mi investigación en Roma, y la generosidad con la que me ofreció sus puntos de vista sobre los temas abordados en mi trabajo.

<sup>6</sup> M. Fagiolo, "Roma 1700: il Teatro delle Nazioni", en *Corpus delle Feste a Roma/2. Il Settecento e l' Ottocento*, M. Fagiolo (ed.), Di Luca, Roma, 1997, p. XI.

<sup>7</sup> A. Scotti Tosini, "Filippo Juvarra e le corti europee del XVIII secolo", en *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, A. Bonet, B. Blasco y G. Cantone (eds.), Electa Napoli, Nápoles, 1998, p. 66.

<sup>8</sup> H. Lorenz, "Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur", en *Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, VII, Viena, 1983, pp. 21-30.

<sup>9</sup> A. Scotti Tosini, "Filippo Juvarra y las Cortes europeas del siglo XVIII", en *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Electa, Madrid, 1994, p. 142.

<sup>10</sup> Es de obligada consulta para el caso romano la síntesis de *La Festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, en Fagiolo (ed.), Cat. Expo., 2 vols., Umberto Allemandi, Roma, 1997. Y sobre la dimensión ideológica de las arquitecturas efímeras dentro del Barroco español la obra de A. Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Akal, Madrid, 1990.

<sup>11</sup> "La Acanea (en español y china en italiano) proviene del antiguo vocablo francés *Haquenée* o *Cavallo ambiatore* presentado solemnemente todos los 28 y 29 de junio o el 8 y 9 setiembre si hay prórroga, por los monarcas napolitanos al papa. Los orígenes de esta ceremonia hay que buscarlos en la época posterior a la conquista normanda, momento en el cual el papa otorga a los mismos feudos de Nápoles y Sicilia, a cambio de la presentación cada tres años de un tributo anual, que desde 1472 se convirtió en anual". M. Moli Frigola, "Efímeras máquinas de fuegos artificiales napolitanos en Roma 1700-1737", en *I Borbone de Napoli e i Borbone di Napoli. Un bilancio storiografico*, Mario Di Pinto (ed.), Guida Editori, Nápoles, 1985, vol. II, p. 460. Con carácter monográfico M. Gori Sassoli "Della "China" e di altre "macchine di gioia", *Apparati Architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Cat. Expo., Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 24 marzo-28 mayo 1994, Milán, 1994, con la bibliografía anterior; idem, "La cerimonia della China. Dal teatro delle corti al popolo festeggiante", en *La Festa a Roma...*, 1997, vol. 2, pp. 42-55 [op. cit. n. 10]; idem, fichas correspondientes en *Corpus delle feste...*, 1997 [op. cit. n. 6].

<sup>12</sup> M. Moli Frigola, "Feste, cerimonie, musica, solennità a Roma", en *Roma Sancta. La città delle basiliche*. M. Fagiolo y M.L. Madonna (eds.), Gangemi Editore, Roma, 1985, p. 172.

<sup>13</sup> M. Moli Frigola, "Fuochi, teatri e macchine spagnole a Roma nel Settecento", en *Il Teatro a Roma nel Settecento*, Roma, 1988, pp. 215-258; idem, "La Roma de las Naciones. Fiestas Españolas. Palacio de España, centro del mundo", en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 489-512; E. Gigli, "Piazza di Spagna. Apparati tra Francia e Spagna", en *La Festa a Roma...*, 1997, vol. I, pp. 202-211 [op. cit. n. 10].

<sup>14</sup> Sobre la más que relevante faceta cultural y diplomática del Duque de Medinaceli en Roma remito al trabajo de próxima publicación del Doctor J. Fernández-Santos, a quien agradezco que me haya facilitado información de primera mano en las numerosas conversaciones que hemos mantenido sobre estos temas.

<sup>15</sup> M. Moli Frigola, 1985, p. 172 [op. cit. n. 12].

<sup>16</sup> Véase M. Moli Frigola, 1985, p. 170 [op. cit. n. 12]. El 22 de enero de 1701 se hizo otro tanto en la Basílica de Santa María la Mayor. G. Coccioli, *Corpus delle feste...*/2, 1997, pp. 4-5 [op. cit. n. 6].

<sup>17</sup> Tuvo lugar los días 30 de abril y 1 de mayo de 1701. Véase G. Coccioli, *Corpus delle feste...*/2, 1997, pp. 4-5 y 7-8 [op. cit. n. 6].

<sup>18</sup> Sin embargo, el temor a desórdenes durante su celebración condicionó la "toma" de la Plaza de España por más de trescientos hombres armados, desluciendo la ceremonia. Véase F. Valesio, *Diario di Roma*, tomo I, G. Scano (ed.), Milán, 1979, pp. 366-371. Véase A. Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Di Luca, Roma, 2001, p. 107, n. 2, p. 114.

<sup>19</sup> Véase R. Olachea, *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del siglo XVIII. La agencia de Preces*, 2 vols., Zaragoza, 1965; idem, "Relaciones entre Iglesia y Estado en el Siglo de las Luces", en *Ilustración española. Actas del Coloquio Internacional*, Alicante, 1986, pp. 271-297.

<sup>20</sup> La imagen del Papa lejano, cuando no abiertamente hostil a la causa católica defendida por la Monarquía española, estaba ya fijada en el siglo XVII. Véase T. Egido, "El regalismo en España", en E. la Parra y J. Pradells (eds.), *Iglesia, sociedad y Estado en España, Francia e Italia (ss. XVIII al XX)*, Alicante, 1991, p. 207. P. Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bolonia, 1982. También W. Oechslin, "Un Pontife est assis au trône des Césars. Poteri e diplomazia come retroscena delle feste settecentesche", en *La Festa...*, 1997, vol. I, pp. 10-23 [op. cit. n. 10].

<sup>21</sup> F. Posterla, *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio Della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Rè di Portogallo Don Pietro Secondo l'Anno MDCCVII*, Roma, MDCCVII.

<sup>22</sup> T. Manfredi, 1996, n. 75, p. 84 [op. cit. n. 5].



- 37 Sobre este aspecto me he extendido en otro lugar, S. Muniain Ederra, "Arquitectura de la Arcadia y crisis de la magnificencia: las exequias de Luis I y Felipe V en Roma", en *Römische Historische Mitteilungen*, R. Bösel (ed.), 47, 2005, pp. 279-334.
- 38 *EXEQUIAS/ HECHAS EN ROMA/ A LA MAGESTAD CATOLICA/ DEL / REY NUESTRO SEÑOR/ D. LUIS PRIMERO/* Hallandose encargado en los Negocios de la Embaxada el Eminentiss. y Reverendiss. Señor/ DON FRANCISCO/ DE ACQUAVIVA Y ARAGON/ CARDENAL OBISPO DE SABINA/ Y PROTECTOR DE LOS REYNOS DE ESPAÑA/ Describiolas de Orden de Su Eminencia/ EL DOCTOR D. JUAN GASPAR DE CAÑAS TRUXILLO/ Administrador de la Real Casa de Santiago de la Nación Española./ EN ROMA/ EN LA IMPRENTA DE JUAN-MARIA SALVIONI/ IMPRESOR DEL VATICANO./ M. D. CC. XXV./ CON LICENCIA DE LOS SUPERIORES, p. XII.
- 39 Además del Bosco Parrasio y los diseños del complejo Vaticano, Antonio Canevari había sido el encargado por el Cardenal José Pereira, Arcade y destacado asesor de Pietro II y Juan V, de decorar la iglesia de Santa Susana el día de su festividad, donde empleó un baldaquino coronado de la "cascada" sugerida por el manto real, que remite al proyectado para las exequias de Leopoldo I y sobre todo al aparato de Pietro II. Véase "Giovanni V di Portogallo...", en *Atti e memorie...*, 1991, pp. 497-498 [op. cit. n. 4].
- 40 Memoria de un Rey que no había tenido tiempo de construir su historia, las exequias se referenciaron en su dedicatorio, Felipe V, conminado con criterios providencialistas a retomar la corona por sus consejeros y por el paternal y personal afecto de un Benedetto XIII recién subido al solio.
- 41 "Era el todo un índice de dolor, un desengaño del humano nada", *Exequias...*, p. XV [op. cit. n. 38].
- 42 El referente inmediato era el del aparato de Pietro II, pero a su vez el proyecto de Fontana remitía al célebre aparato de Bernini para el Duque de Beaufort. Véase T. Manfredi, 1996, p. 84 [op. cit. n. 5].
- 43 Véase A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, Londres, 1997, láms. 32-48.
- 44 A. Scotti Tosini, 1998, p. 70 [op. cit. n. 7].
- 45 De hecho, se hizo un notable esfuerzo en la impresión por reflejar el protocolo y la nómina de asistentes a las ceremonias del Quirinal y la iglesia de Santiago. Véase *Exequias...*, pp. XX-XXIV [op. cit. n. 38].
- 46 Véase Cracas, 1727, n. 1582, pp. 6-9; F. Valesio, 1979, tomo IV, pp. 858-859 [op. cit. n. 18].
- 47 Sobre esta máquina véase L. Salerno, *Piazza di Spagna*, Cava dei Tirreni, 1967, p. 113; L. Cavazzi, 1982, p. 31 [op. cit. n. 32]; *Giovanni Paolo Panini 1691-1765*, Cat. Expo., F. Arisi (ed.), Milán, 1993, p. 37; M. Gori Sassoli, 1994, pp. 30, 37, y 177-178 [op. cit. n. 11]; M. Moli Frigola, 1985, pp. 496-497 y fig. p. 507 [op. cit. n. 12]; A. Sferrazza, *Corpus delle feste...* 2, 1997, pp. 64-65 [op. cit. n. 6]; E. Gigli, 1997, p. 210 [op. cit. n. 13]; A. Anselmi, 2001, p. 111 y n. 67, p. 117, p. 185, n. 83, p. 192 [op. cit. n. 18].
- 48 Giovanni Mario Crescimbeni (Macerata 1663-Roma 1728) fue primer custode y secretario de la Arcadia -bajo el sobrenombre de *Alfésibeo Cario*- y realmente quien definió esta institución. Su liderazgo se vio incluso reforzado después del intento de escisión y posterior reunificación en la Arcadia *nuova* bajo los auspicios de G. V. Gravina y el Príncipe L. Odescalchi.
- 49 Véase Cracas, 1728, n. 1705, pp. 4-10; F. Valesio, 1979, tomo IV, pp. 963-965 [op. cit. n. 18].
- 50 Es interesante seguir el eco celebrativo que, sin salir del efímero, tuvo lugar en Lisboa con esta circunstancia a cargo de J. B. Michel Le Boteux. Véase A. Bonet Correa, "Un reinado bajo el signo de la paz", en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza*, A. Bonet y B. Blasco (eds.), Madrid, RABASF, 2002, pp. 16-17 y 369.
- 51 De ahí que el Cardenal se decidiera a imprimir la *Relazione delle Feste colle quali l'Em. o Sig. Cardinale Bentivoglio d'Aragona, Ministro di S.M.C. in Roma ha solennizzato i Regij Sponsali della Serenissimi di Spagna e Portogallo il dì 4 di luglio 1728*, Roma, 1728.
- 52 L. Salerno, 1967, p. 113 [op. cit. n. 47]; L. Cavazzi, 1982, pp. 14, 31-32, n. 17 [op. cit. n. 32]; M. Gori Sassoli, 1994, pp. 30-37, 180-181, n. 133 [op. cit. n. 11]; A. Sferrazza, *Corpus delle feste...* 2, 1997, pp. 68-69 [op. cit. n. 6].
- 53 E. Gigli, 1997, p. 210 [op. cit. n. 13].
- 54 A. Anselmi, 2001, p. 185 [op. cit. n. 18].
- 55 M. Moli Frigola, 1989, p. 495 [op. cit. n. 13].
- 56 En la acepción manejada por W. Oechslin, "Mit der engen Verknüpfung mit der Poesie -in Rom durch die Accademia dell'Arcadia in direktem Kontakt zu den Festveranstaltungen stets gepflegt- hängt es zusammen, daß zuweilen auch Sonette zu einem Feuerwerk oder einem Festapparat in Form von Flugblättern gedruckt und angeschlagen wurden". En "Vom Feuerwerk zur Festarchitektur: Die festliche Inszenierung als Aufgabe der Architektur", en *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, W. Oechslin y A. Buschow (eds.), Stuttgart, 1984, pp. 19-42.
- 57 S. Benedetti, "L'Architettura dell'Arcadia: Roma 1730", en *Bernardo Vittone e la disputa fra Classicismo e Barocco nel Settecento*, Atti del Convegno Internazionale, Accademia delle Scienze di Torino (21-24 ottobre 1970), Accademia delle Scienze, Turin, 1972, tomo I, pp. 337-369. Posteriormente en la compilación del mismo autor, *L'Architettura dell' Arcadia nel Settecento Romano*, Bonsignore, Roma, 1997, pp. 11-34.
- 58 Véase W. Oechslin, "Il teatro d'invenzione. Scenografia e architettura", en *Lotus International*, 17, 1977, pp. 66-77.
- 59 Véase D. Rodríguez Ruiz, "La arquitectura dibujada de Filippo Juvarra", en *Reales Sitios*, nº 119, Madrid, 1994, pp. 13-17.
- 60 *Exequias...*, p. XVI [op. cit. n. 38].
- 61 Troiano Acquaviva entró en contacto con Carlos de Borbón en Parma, en 1732, el mismo año en el que es nombrado Cardenal. Representante oficioso de los intereses del hijo de Felipe V, y en concreto de su paso por los dominios pontificios con la aquiescencia de Clemente XII para su conquista de Nápoles, tardó poco en agilizar su *cursus honorum*. Tras un viaje a Madrid en 1735 obtuvo la legación española ante la Santa Sede, y después de conseguir el concordato con España de 1737 -el de Nápoles se demoraría hasta 1741- y sobre todo, después de obtener el breve que permitía la boda de Carlos con María Amalia de Sajonia y su investidura como Rey de Nápoles, fue sancionado como Protector de la Sicilia en el Sacro Colegio y representante oficial de Nápoles ante la Santa Sede. Véase F. Nicolini, *Uomini di spada di chiesa di toga di studio ai tempi di Giambattista Vico*, Milán, 1942.
- 62 De la conciencia que Troiano Acquaviva poseía de pertenecer a una saga cuyo destino había estado forjado en torno a su inquebrantable lealtad a la causa borbónica da prueba su patrocinio de la obra *Istoria della famiglia Acquaviva Reale d'Aragona. Con un Discorso prodromo della Nobiltà, Nomi, ed Insegne degli Antichi, e de' Moderni, ed un Ristretto in fine di quanto ampiamente si è dimostrato per pruova della distinta Nobiltà della Chiarissima Casa Acquaviva. Scritta da Baldassarre Storace...*, Roma, 1738.
- 63 Enfrentado a la nobleza napolitana austracista, afrontó una capitulación militar y tras negarse a jurar fidelidad al Soberano austriaco se tuvo que exiliar con su familia a Roma. Véase F. Nicolini, 1942, pp. 30-47, 425-428 [op. cit. n. 61]; idem, "La fine del dominio spagnuolo sull'Italia meridionale nelle biografie di due generali napoletani", *Bollettino d'Architettura storica del Banco di Napoli* 8, 1954, pp. 121-140, 178-181.
- 64 Mientras ostentó el referido cargo de Mayordomo bajo su dirección, y coincidiendo con el ascenso al solio pontificio del florentino Clemente XII Corsini, el arquitecto F. Fuga intervino en la *scuderie* del Quirinal, en la Manica Lunga y en el inicio del proyecto del Palacio de la Consulta en la plaza de Montecavallo.
- 65 Es sabido que el Cardenalato que logra en 1732 quedó vinculado a esta iglesia, como en su día el de su tío Francesco. Véase P. Vitti, "Ferdinando Fuga e il nuovo ingresso alla chiesa di S. Cecilia in Trastevere", *Palladio*, 6, 1993, pp. 115-126.
- 66 C. De Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Sérèys, Paris, 1799, III, LI.
- 67 Véase G. Rostirolla, "Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi. Disegni e incisioni di musicisti nella Roma del Settecento", en *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, A. Rostirella (ed.), Fondazione Nazionale di Santa Cecilia e Biblioteca Apostolica Vaticana, Skira, Milán, 2001, p. 25.
- 68 Véase L. Cavazzi, 1982, p. 31, n. 15 [op. cit. n. 32]; E. Kieven, *Ferdinando Fuga e L'Architettura romana del Settecento. I. disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Multigrafica Editrice, Roma, 1998, pp. 72-73; idem, *Architettura del Settecento a Roma. Nei Disegni della Raccolta Grafica Cominale*, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1991, nn. 90, 91, pp. 115-116; M. Gori Sassoli, 1994, pp. 183-184, n. 137 [op. cit. n. 11]; C. Cocchioli, *Corpus delle feste...* 2, 1997 [op. cit. n. 6]; A. Anselmi, 2001, p. 112, n. 78, p. 117 [op. cit. n. 18].
- 69 Sobre este artista véase R. Cornudella i Carré, *El gravador català Miquel Sorelló a Itàlia: estudi biogràfic i catàleg de la sua obra*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1999.
- 70 Véase específicamente E. Borsellino, "Il cardinal Neri Corsini mecenate e committente. Guglielmi, Parrocel, Conca e Meucci nella Biblioteca Corsiniana", *Bollettino d'arte*, LXVI, 1981, pp. 49-66. Con un criterio amplio M. Bevilacqua, *Roma nel secolo dei Lumi: architettura, erudizione, scienza nella pianta di G. B.*

Nolli "celebre geometra", Electa Napoli, Nápoles, 1998, p. 22 y ss. y nota nº 50, p. 33, con bibliografía precedente sobre el círculo del Archetto y los jansenistas en torno a la figura de G. G. Bottari.

71 E. Kieven, 1998, p. 72 [op. cit. n. 68].

72 Escapa al objeto de este trabajo, pero debemos recordar que la afirmación del poder político mediante el expediente de la arquitectura efímera se materializó también allí desde el inicio del reinado, con la máquina erigida por el propio Fuga en la Plaza Real de Nápoles con ocasión de las bodas del Infante Felipe en 1739. E. Kieven, 1998, pp. 72-77, y 176-180 [op. cit. n. 68].

73 Véase M. Gori Sassoli, *Corpus delle feste...*/2, 1997, pp. 103-104, 106-107, 116-117, 120-121, 124-125, 127-128, y 130-132, con las respectivas fuentes y bibliografía [op. cit. n. 6].

74 Sobre esta dualidad en la arquitectura efímera véase el magnífico estudio de W. Oechslin, "Between Painting and Architecture. The Artificiality and Autonomy of Scenography", *Daidalos*, 14, 1984, pp. 21-35.

75 Véase M. Puppillo, "Piazza Farnese: lo specchio della politica", en *La Festa...*, 1997, vol. I, pp. 212-219 [op. cit. n. 10].

76 Véase *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, M. Rosa (ed.), Roma, 1981.

77 G. Pignatelli, A. Petrucci, "Bottari, Giovanni Gaetano", *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 13, 1971, pp. 413-414.

78 Esa sensibilidad era asumida por el propio Fuga a título personal, ya que, a pesar de que uno de sus nombramientos es el de arquitecto del colegio jesuítico Germanico Ungarico, en 1756, Vanvitelli alude a un hecho que sabe doloroso para su contrincante, "... so che il figlio si è vestito gesuita, di cui ne ha avuto sommo disgusto", en *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, F. Strazzullo (dir.), Galatina, 1976, vol. I, nº 421. Citado por T. Manfredi, "Ferdinando Fuga a Roma: presenza e influenza nella seconda metà del settecento", en *Ferdinando Fuga...*, 1998, p. 144 y not. 27, p. 149 [op. cit. n. 68].

79 Nada menos que el Cardenal Silvio Valentí Gonzaga, Nuncio en España, y Secretario de Estado de Benedicto XIV, le califica de *Ministro attaccatissimo alla sua corte* en privada apreciación -teñida de desconfianza- a su amigo Neri Corsini. Biblioteca Corsiniana. *Lettere Valentí. 1736-1740*, Sig. 32B10, p. 396.

80 "Si tiene qui il buon Cardinale per un ignorante capriccioso e capace di metter fuoco all'erba verde, e di far più odiare in Italia questa nazione ...". Cifra de Enriquez del 5 de enero de 1745. También Valentí replica al nuncio "... que los negocios nunca podrán ir bien en manos de Acquaviva". L. Von Pastor, *Historia de los Papas*, versión de la cuarta edición alemana, vol. XXXV, Gustavo Gili, Barcelona, 1937, p. 59, nota 1.

81 Véase Voltaire, *Oeuvres*, Furne, París, 1828, vol. III, pp. 1142-1143; L. von Pastor, *Storia dei Papi*, vol. XVI, parte I, Desclée e C. Editori Pontifici, Roma, 1933, p. 432 y 151 y ss. Recientemente el trabajo de S. Martelli, "Con Voltaire e Casanova nell'antecámara del Papa", en *La fioridezza di un reame. Circolazione e persistenza della cultura illuministica meridionale*, Pietro Laeglia Editore, Salerno, 1996.

82 Se trata del rito por el que el Papa como Obispo de Roma toma posesión en San Juan de Letrán, Catedral de Roma y del mundo. M. Fagiolo, "L'Efímero di Stato...", en *La Festa...*, 1997, vol. 2, p. 12 [op. cit. n. 10].

83 Véase *Descrizione della struttura dell'Arco Trionfale fatto innalzare nel Foro Boario della Maestà di D. Carlo Borbone Re delle Due Sicilie, e Gerusalemme &c. in occasione, che ivi passa a prendere il possesso della Sagrosanta Basilica Lateranense la Santità di Nostro Signore PP. Benedetto XIV il dì 30 aprile dell'anno 1741*. In Roma per gli eredi del Ferri nella strada del Seminario Romano vicino la Rotonda, [1741]; también, Cracas, 1741, n. 3708, pp. 2-8.

84 G. Matthiae, Ferdinando Fuga y la sua opera romana, Roma, s.d. (1952), pp. 38-39, 77. Il Settecento a Roma, Cat. Expo., E. Lavagnino (ed.) Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo-31 mayo 1959, Roma, 1959, p. 306, nn. 1340-1341; M. Boiteux, "Les fêtes publiques dans l'environnement du palais", en *Le Palais Farnèse*, Roma, 1981, p. 621, fig. 5; M. Fagiolo, *Corpus delle Feste...*, 1997, vol. 2, pp. 119-120 [op. cit. n. 6]; A. Antinori, 2001, p. 115 [op. cit. n. 32].

85 Valga recordar los dos óleos comisionados por Carlos de Borbón a Panini para conmemorar la visita hecha, el 3 de noviembre de 1744, a San Pedro y al reducto privado del Papa, el Coffe-House. Véase F. Arisi, *Giovanni Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Ugo Bozzi Editori, Roma, 1986, fichas 367 y 368, p. 414; Cracas, n. 4257 de 7 de noviembre de 1744.

86 Véase P. Rosemberg, "Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759)", *Revue de l'Art*, 40-41, 1978, p. 177; L. Cavazzi, 1982, pp. 52-53 [op. cit. n. 32]; M. Boiteux, "Il carnaval e le feste francesi a Roma nel Settecento", en *Il Teatro...*, 1988, p. 348 [op. cit. n. 13]; M. Gori Sassoli, 1994, pp. 113-114, nn. 39-40 [op. cit. n. 11]; idem, *Corpus delle feste...*/2, 1997, pp. 130-131 [op. cit. n. 6].

87 Véase R. Cornudella i Carré, 1999, [op. cit. n. 69]; idem, "Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega. Sevilla 1712-Roma 1789", *Locus Amoenus*, 3, 1997, pp. 17-122.

88 De la abundante bibliografía sobre la chinea de 1746 cabe destacar E. Lavagnino, 1959, pp. 310, 402, n. 1356 y 1837 [op. cit. n. 84]; M. Boiteux, 1981, p. 638 [op. cit. n. 84]; L. Cavazzi, 1982, pp. 52-53, n. 30 y 36 [op. cit. n. 47]; W. Oechslin e A. Buschow, 1984, pp. 73-74 [op. cit. n. 56]; M. Gori Sassoli, 1994, pp. 114-116, n. 41-42 [op. cit. n. 11]; idem, *Corpus delle feste...*/2, 1997, pp. 131-132 [op. cit. n. 6].

89 Lo utilizamos en el sentido empleado por E. Goffman, en cuanto a ceremonial promovido en un tiempo y en un espacio concretos para afirmar unos patrones ideológicos que comparte la comunidad a la que se quiere asimilar. E. Goffman, *Relaciones en público*, Alianza, Madrid, 1979. Citado en su acercamiento a la construcción del espacio como producto estético por F. Torrijos, en *Arte efímero y espacio estético*, J. Fernández Arenas (ed.), Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 25-26.

90 "Perficionado ya el aparato, que aunque hecho por el Architecto Fuga, puede decirse obra de el vigilante zelo, y fino gusto de el Señor Cardenal Acquaviva, pues jamas se satisfizo de el dibuxo, hasta que con su incessante desvelo lo vio puesto en practica en la forma ...", *Relacion...*, pp. XXI y XXX [op. cit. n. 2].

91 Nos referimos a su proyecto para iglesia de la confraternidad de Santa María dell'Orazione e Morte, de la que era miembro desde 1727. Véase H. Hager, S. Maria dell'Orazione e Morte, Roma, 1964. También M. Cristiani, E. Paletti, "Maria dell'Orazione e Morte", *Ricerche di Storia dell'Arte*, nº 48, 1992, pp. 93-95. Además, en 1746 se encargó de diseñar el monumento funerario de Alessandro Gregorio Capponi en San Giovanni dei Fiorentini. Véase M. Spesso, "Ferdinando Fuga e Alessandro Gregorio Capponi", en *Ferdinando Fuga...*, 2001, pp. 169-173 [op. cit. n. 32].

92 Mujer de Giacomo III Stuart, el aparato erigido en enero de 1735 en la iglesia de los Santos Apóstoles y comisionado por el Cardenal Annibale Albani, disponía del baldaquino con corona real. Véase Cracas, 1735, n. 2727, pp. 6-10, y n. 2729, pp. 2-29; F. Valesio, tomo V, 1979, pp. 753-756, y 767 [op. cit. n. 18]. A. Busiri, "Un dipinto dei funeri di Clementina Sobieska Stuart nel museo di palazzo Braschi", *Bollettino dei musei comunali di Roma*, XV, 1968, pp. 7-18; F. Arisi, *Giovanni Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma, 1986; M. Fagiolo, *Corpus delle feste...*, 1997, pp. 92-93 [op. cit. n. 6].

93 Tomamos esta gráfica expresión de A. Antinori, 2001, p. 115 [op. cit. n. 32].

94 "Non vi è dubbio che il Fuga abbia dovuto subire in tale circostanza un indirizzo dettato dai comittenti che si ispiravano ad una tradizione di fasto ornamentale, destinata ad impressionare con mezzi materiali piuttosto che con le intuizioni dell'arte", G. Matthiae, 1952, p. 52 [op. cit. n. 84].

95 E. Kieven, 1998, p. 22 [op. cit. n. 68].

96 La valoración peyorativa explica que Fuga realizara un proyecto que tomaba como base la planta levantada para las exequias, consistente en un edificio cupulado con capillas sobre las diagonales y brazos en el transepto, en relación con la iglesia de Santa María de la Orazione, E. Kieven, 1998, p. 75 [op. cit. n. 68].

97 Tenian su réplica en los cuatro bajorrelieves de la base del túmulo, donde se figuraron los mismos episodios militares que en el túmulo erigido al Rey en San Ildefonso: batalla de Almansa, la armada contra los ingleses cerca de Tolón, la entrada triunfante en Nápoles, y la toma de Orán, *Relación...*, pp. XIV-XXV [op. cit. n. 2].

98 Se trataría de una "...redazione meno vivace" del original. G. Matthiae, 1952, p. 52 [op. cit. n. 84].

99 Véase C. Appetiti, *San Eustachio*, Roma, 1964, p. 73.

100 La ritualizada fastuosidad, asociada a este matiz cortesano, ya había dado lugar a la dualidad formal empleada por Juvarrá en sus *Memorie sepolcrali* en función de si sus destinatarios son sus "antiguos compañeros" de la estación cultural romana, Ottoboni, Carlo y Francesco Fontana, Corelli, Vincenzo Gravina o P. le Gros entre otros, o militares representantes de las grandes Monarquías europeas. Para los primeros, reducción esencial a los elementos geométricos y exaltación de la pureza esteométrica de los sarcófagos siguiendo modelos antiguos. Para los segundos, recuperación de la suntuosidad retórica con trofeos, medallas, y estatuas. A. Scotti Tosini, 1998, p. 70 [op. cit. n. 7].

101 *Relacion...*, p. III [op. cit. n. 2].

102 "... La Santità di N. Sig. [...] volle portarsi alla Chiesa de SS. Giacomo, ed Ildefonso della Nazione Spagnuola, dove la mattina erasi celebrate le solenni esequie per il defonto Monarca [...]; ivi si compiacque [...] osservare la magnifica pompa lugubre dell' apparato, e la maestosa struttura del Tumulo", Cracas, 1746, n. 4551, pp. 2-3.

# Crónica Cultural



versatilidad: retratos, alegorías, paisajes, floreros y obras religiosas de gran formato ejecutadas para iglesias y conventos de los alrededores de Madrid y Toledo.

## Premios

### *Entrega del XIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*

Su Majestad la Reina Doña Sofía entregó el XIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana al poeta argentino Juan Gelman, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

Este Premio está organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca. Además de una dotación económica, forma parte del mismo la edición de un poemario antológico del galardonado, con estudio y notas a cargo de un destacado profesor de Literatura de la Universidad de Salamanca, y unas jornadas académicas sobre la obra poética del autor premiado.

## Exposiciones

### *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*

Su Alteza Real la Infanta Doña Elena, y el Excelentísimo Señor Don Jaime de Marichalar, inauguraron la exposición *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, en las Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real de Madrid.

La Exposición, organizada por el Patrimonio Nacional con la colaboración de la Fundación Santander Central Hispano, y cuyo comisario es William B. Jordan, permanecerá abierta al público hasta el 22 de enero. Posteriormente se trasladará al Meadows Museum de Dallas, Texas.

Esta es la primera exposición monográfica dedicada a Juan van der Hamen y León. Fue el primer artista que popularizó el bodegón, con obras que reflejaban los lujos refinados de la hospitalidad cortesana y fue pionero en España de la pintura de floreros independientes y guirnaldas de flores, e influyó sobre la generación siguiente de artistas.

Además de las mejores naturalezas muertas del artista, prestadas por colecciones públicas y privadas de todo el mundo, se puede contemplar, por primera vez, al Van der Hamen completo, al pintor que en vida fue estimado sobre todo por su



# Crónica Cultural



## Música

### Conciertos pedagógicos en los Reales Sitios

Organizados por el Patrimonio Nacional, en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se celebraron diversos conciertos pedagógicos en distintos Reales Sitios. El Cuarteto de Fagotes "Le Phenix" actuó en el Palacio Real de Aranjuez. El Cuarteto de Saxofones *Euterpe*, en el Salón de Tapices del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. Por último, el Trío "Per sonare", en la Capilla del Palacio Real de El Pardo.

### XXI Ciclo de Música de Cámara

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes de España, se celebraron, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, dos conciertos en los que intervinieron el Quinteto de Solistas de la Orquesta "Franz Listz" de Budapest y el Cuarteto Fine Arts de Chicago, con los Stradivarius de la Colección palatina.

### X Ciclo Los Siglos de Oro

Dentro de este Ciclo organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Fundación Caja Madrid, la Camerata Anxanum y la soprano María José Moreno, dirigidas por Massimo Spadano, actuaron en la Capilla del Palacio Real de El Pardo. Asimismo, Françoise Lengèlle, clave, intervino en el Real Monasterio de la Encarnación.

### XX Ciclo de Música en Navidad

Palacio Real de Aranjuez. Capilla El Patrimonio Nacional organizó, en colaboración con el Ayuntamiento del Real Sitio y Villa de Aranjuez, la Asociación Cultural Farinelli y el Ilustrísimo Ayuntamiento de Parla, el concierto de villancicos ofrecido por *La Real Capilla de Aranjuez*, dirigida por Judyth Borrás Rhodes, y la Agrupación "Canto Coral" de Parla, dirigida por David Rodríguez Peralto. Estuvieron acompañados por el pianista Juan Bautista Carmena Mateos.

Dos días después intervino en este mismo escenario la Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, dirigida por Gustavo Sánchez López, y acompañada al piano por Javier Martínez Carmena.

Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. Casa de las Flores.

La Escolanía de la Santa Cruz del Valle de los Caidos, dirigida por el Padre Juan Pablo Rubio Sadia, actuó junto al pianista Santiago Ruiz Torres.

Palacio Real de El Pardo. Capilla La Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, dirigida por Gustavo Sánchez López, y con Javier Martínez Carmena al piano, actuaron en este Real Sitio. El Grupo de Música Antigua Thesaurus actuó en la Capilla del Palacio Real de El Pardo.

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Basílica

La Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial intervino también en la Basílica del Real Monasterio.

Palacio Real de Madrid. Capilla El Joven Coro de la Fundación Príncipe de Asturias, dirigido por José Ángel Embil Miranda, interpretó villancicos en la Capilla del Palacio Real de Madrid.

En el concierto, al que asistió Su Alteza Real el Príncipe de Asturias, se incluyeron conocidas obras del *Cancionero de Palacio*, del *Cancionero de Upsala* y diversos villancicos.

Begoña Mardones Gómez  
Julia López de la Torre



Luca Giordano,  
*Descendimiento  
de Cristo con San  
Francisco de Asís*,  
Museu Nacional  
de Arte Antiga  
de Lisboa.

Se reproduce la foto que debería haber sido publicada, en lugar de la que apareció por error, en la página 74 del número 165, en el texto de Don Miguel Hermoso Cuesta, Sección Notas y Documentos.

# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLII Nº 166 4º TRIMESTRE DE 2005

## Chronicle of an expected birth: theatre and festivities in Valladolid for the future Philip IV (1605)

By María Luisa Lobato  
*Universidad de Burgos*

This article provides an overview of the micro-history of the early 17<sup>th</sup>-century court, centring on the various celebrations held in Valladolid to mark the birth of the future king Philip V. Theatre-related forms of entertainment played a predominant role with regard both to venues, with special emphasis on the hall of festivities in Valladolid's royal palace, and also to sponsors, who included prominent members of the nobility. It also explores the repeated presence of certain actors at these festivities, such as Nicolás de los Ríos, and authors of dramas and works that played a focal part in some of these festivities and whose political content is examined where possible. Finally, it should be stressed that the article addresses all the genres of drama, both serious and burlesque, as both existed side by side in the palace and related environments at the time.

## Marriage celebrations of King Alfonso VI of Bragança and Marie-Françoise of Savoy (Lisbon, 1666)

By Ángela Barreto Xavier, *ISCTE-Lisboa*,  
and Pedro Cardim, *Universidade Nova de Lisboa*

This article analyses the festivities held in the city of Lisbon in the middle of 1666 to celebrate the marriage of Alfonso VI, king of Portugal, to Marie-Françoise of Savoy. In addition to reconstructing the political context—internal and external—of the celebrations, it gives an interpretation of the decorative scheme designed for the solemn entry of the king and queen into Lisbon, in which as many messages of rejoicing can be found as statements and warnings about his manner of governance. By examining the various meanings and complexity of the pictorial language used for these festivities, it shows that the main political players engaged in intense communication in ceremonies of this type.

## 1700: The Carnival of the new century at the court of Louis XIV

By Margarita Torrión  
*Université de Savoie*

The Carnival that ushered in the Age of Enlightenment at the French court and preceded the unfortunate occurrences marking the end of Louis XIV's reign was one of the most splen-

did events staged since the grand festivities of Versailles in 1668 and 1674 to celebrate his military victories in Flanders and the conquest of Franche-Comté. The star dancer of the former, which are very well known, was the easily infatuated monarch; much less is known about the latter, despite the display of pomp which, in the opinion of those who witnessed it, was rarely equalled.

This article reconstructs a detailed chronicle of the carnival of 1700 and its masked balls and musical masquerades (which foreshadowed the nascent opera-ballet) held at the palaces of Marly and Versailles. We have collated various testimonies: the *Mercure Galant* court chronicle, the diary of the Marquis of Dangeau, the memoirs of the Duke of Saint-Simon and those of the Marquis of Souches, privileged and attentive spectators, and the letters sent from Paris by the diplomat Daniel Cronström to Nicholas Tessin, an architect of repute in the service of the king of Sweden. Like Narcissus in his mirror, the court represented itself before a spectator king, performing the most noble of the noble activities: dance. In contrast to his attempted Habsburg *gravitas*, the Duke of Anjou, soon to become Philip V of Spain, took part in this rejoicing with his two brothers, Louis of Burgundy and Charles of Berry, his teenage sister-in-law Marie Adelaide of Savoy, sister of his future wife, and his father the Dauphin, who, donning the most grotesque disguises, appears to refute Saint-Simon's laconic portrait.

## Ephemeral architecture and diplomacy. The Acquaviva and the celebratory image of the Spanish monarchy before the Holy See (1721-1746)

By Sara Muniain Ederra  
*Universidad Europea de Madrid*

The funeral held in honour of Philip V at the church of San Giacomo degli Spagnoli in Rome on 15 September 1746 under the direction of Cardinal Trojano Acquaviva, in addition to marking the end of a well defined historical cycle, was the most forceful example of the Spanish monarchy's gradual and complicated return to the representative customs sanctioned by the papacy for foreign powers.

These customs, established at the end of the 17<sup>th</sup> century by the so-called Academia of Arcadia, the true delegate of papal diplomacy, had been masterfully exploited by John V of Portugal and Charles VI of Austria in the first decades of the 18<sup>th</sup> century during the ostracism suffered by the Bourbon monarchy as a result of the war of succession.