

FISIOGNÓMICA Y CÓDIGO ESTÉTICO DE LAS MASCARADAS PÚBLICAS DEL BARROCO HISPANO: CRÍTICA Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE LA “MÁSCARA JOCOSERÍA”

José Jaime García Bernal

Universidad de Sevilla

La fisiognómica adquirió en el Barroco el sentido de un arte de descifrar los lenguajes del cuerpo, ocultos tras el disimulo y la apariencia (Caro Baroja, 1988). La dualidad clásica entre el reino del alma y el territorio del cuerpo se redimensionó desde el momento que el sujeto debía desenvolverse en un mundo concebido como *teatro*, espacio no real o artificio construido.

Es el contexto de las conferencias de Charles Le Brun sobre la expresión de las pasiones que empiezan a tratarse como una anatomía, reconocible y domesticable, (Courtine, 2005: 297; Sabatier, 1997) pero también el de la vida como sueño, natura lapsa, de la escuela neoescolástica española (Vericat, 1992: 101-113).

El plano de las formas rituales no es ajeno a esta mutación profunda en la sensibilidad sobre el cuerpo y sus expresiones. Los ancestrales ritos de gestualidad dominante, que evocan el orden del universo, dan paso a representaciones estereotipadas, creadas a partir de las reglas del decoro, cuya legibilidad está al alcance de los entendidos.

La máscara o mascarada pública fue la fórmula ritual de más éxito en la España del Siglo de Oro. Un desfile o cabalgata que alegraba las calles de la ciudad en homenaje al rey o a los héroes de la Iglesia. De ella vamos a hablar en estas páginas. De sus raíces populares, de su adaptación a las exigencias de los acontecimientos históricos y de su codificación durante el barroco en una fórmula segmentada (lo serio y lo burlesco) que cumplía funciones de afirmación corporativa y de pedagogía pública (García Bernal, 1996: 31-47).

1. Antecedentes: danzas, escaramuzas y cabalgadas

Grupos de danzantes que salen a los caminos a recibir una reliquia. Oficios que saludan al cortejo real ejecutando sus juegos. Pendones al aire por la proclamación del

monarca. Este es el panorama de la cultura festiva que emerge de los tiempos medievales. Los cronistas, salvo excepciones, son parcos en la descripción de estas alegrías (Clare, 1992: 63-80). Hay que esperar el anteojo del humanista para que las efusiones populares adquieran forma y color:

Para esta entrada y recepción vinieron de los lugares comarcanos infinitas gentes unos a lo ver y otros forzosamente compelidos para regozijar la fiesta. Y así vinieron muchas danças de espadas y de gitanas y de otras inbençiones segundo que por sus lugares mejor avían podido ordenar. Toda esta chusma salió aquel día desde la mañana por el camino por donde la Reyna avía de venir dançando y baylando y con mucha grita (Horozco: 1561, fol. 225vo).

La perspectiva de Sebastián de Horozco, autor de estas líneas, apunta el gusto del letrado que juzga las diversiones del vulgo con actitud distante, aunque complaciente. A Toledo habían acudido, por orden del cabildo, los aldeanos con sus bailes toscos y su jarana (Redondo, 1999: 303-314). Otro ejemplar de los cuadernos manuscritos de Horozco, especie de crónica de las ceremonias urbanas de la ciudad imperial, refiere una celebración religiosa: la traslación del brazo de san Eugenio, Arzobispo toledano, desde la frontera de Francia hasta la sede mitrada (Civil, 1999: 57-66). La descripción es más detallada al contar con un material de primera mano: la relación del racionero Rincón que acompañó las andas con la reliquia durante todo el viaje:

Acabada la missa vino la dança de la villa de tordelaguna y entraron los dançantes en el coro a dançar. La dança era de ninfas vestidas a modo de greçianas... la música con que dançaban era un laúd y dos viguelas de arco y los tañedores vestidos de tafetán verde y eran todos en número doze personas (...) de ay a poco vino otra dança de indios dançaron con tamboril, y en comedio de la dança representaron una farsa (...) esta noche sábado llegó el sancto cuerpo a talamanca donde se le hizo solene recepción en que salió

todo el pueblo en procesión con sus pendones y cruces y danças... (Horozco, 1565: fol. 32ro).

De común, en los ejemplos anteriores, la fuerza de la comunidad cohesionada. Una identidad que se expresaba a través de la música de panderos y laúdes, de las canciones y el ritmo de la danza. Que ostentaba con orgullo su pendón. O que seguía la cruz y el cirio enramado en señal de ofrenda al santo.

En las villas y ciudades de más población, los homenajes se diferencian por grupos de edad, de profesión o de estatus. Las danzas siguen estando presentes, en general procedentes de los lugares comarcanos, pero el protagonismo corresponde a los oficios. Las ricas telas de seda y la ostentación de joyas es el elemento novedoso, exponente del nuevo hedonismo de la riqueza que ha penetrado entre la ciudadanía subrayando la calidad de la corporación, pero también la singularidad de los jefes de cada cuadrilla:

Salieron ocho vanderas de soldados... Los boneteros desta çuidad sacaron una vanderas que fueron los delanteros como más copia dellos y ofiçio muy señalado en esta çibdad. Otra vanderas sacaron los sastres y calçeteros y jubeteros y roperos... esta capitania de los sastres salió riquísimamente ataviada. Otra vanderas sacaron los carpinteros y alvañiles y yeseros (...) salieron como dicho es todos a vna mano tan bien adereçados de jubones y calças y queras y garras y penachos y cadenas de oro que todos gastaron para esto sobre sí grandíssima suma de dineros, más principalmente en esto se señalaron los capitanes y alférez y los otros que tenían algún cargo que sacaron tales atavíos de sedas y oros y brocados y recamados y chapados que fue cosa de ver (Horozco, 1561: fol. 237ro).

La suntuosa comitiva se dirigió a las afueras de la ciudad para esperar a la reina Isabel de Valois que llegó en litera, se apeó y montó en una jaca blanca para pasar revista a las tropas desplegadas en la vega. Allí se trabó una fingida batalla:

estaban los soldados hechos escuadrones y entonces salieron los de a caballo... y arremetieron a los soldados de dos en dos y dieron la buelta alrededor de ellos y escamuçaron un rato y los arcabuzeros dispararon reciamente todo al tiempo que su magestad llegaua y echa la escaramuça, los de a cavallo se vinieron a la çibdad... y los soldados se quedaron en el campo y después entraron en buena ordenança (Horozco: fol. 238ro).

Los que regresaron a la ciudad eran los caballeros del cabildo toledano que debían recibir a la reina cuando entrara oficialmente por la puerta de la Bisagra. Los días anteriores habían salido para anunciar el solemne recibimiento, iluminando la ciudad con hachas en las manos. Estas cabalgadas nocturnas servían de reclamo para la fiesta y recordaban su preeminencia social. La destreza en el manejo del caballo era el signo de su clase. Las *encamisadas* (como se conocían estos actos de los señores) completan el triángulo de la ritualidad urbana de la España del siglo XVI. Una ritualidad, recordemos, que subraya el gesto corporal, exhibiendo una habilidad en el arte de la danza, de la milicia o de la compostura a caballo.

Cinco años más tarde, sin dejar los papeles manuscritos del maestro Horozco, volvemos a encontrar estas tres especialidades de la fiesta urbana, asociadas a los grupos populares, los oficiales de los gremios y la gente principal. La ocasión pintaba propicia por el parto de la reina casadera y la riqueza campeó en todos ellos. La cuadrilla de los sastres se distinguió "por sus marlotas de sedas de diversos colores, cavalleros a la estradiota con Cupido al cabo y dos damas con sus espadas desnudas". Las mujeres de la mancebía salieron "con su dança, con sus tamboriles, dançando y baylando, muy ataviadas de oro y sedas". Mientras los alguaciles, emulando a los caballeros del cabildo, sacaron una "maxcara... con sus trompetas delante y algunos corrieron el estafermo" (Alenda y Mira, 1903: 67, nº 224).

Topamos, por fin, en este último texto, con el término que designa lo que más nos interesa, la *máscara*. Un desfile de cuadrillas, por parejas, bien a pie, bien a caballo, comúnmente acompañadas de música, con ricas galas o disfraces, que regocijaban las calles con ocasión de las celebraciones públicas. Concurren en estas manifestaciones una raíz carnavalesca, un componente corporativo asociado a la obra ingeniosa y un vector

aristocrático si adoptan la variante de la cabalgada. En este último caso y especialmente cuando los nobles desfilan con carátulas y vistosos disfraces, la mascarada recibe el nombre de *mojiganga*. Es un préstamo que del teatro pasó a la fiesta pública (Cotarelo y Mori: 2000). Como, a la inversa, la práctica festiva cedió al repertorio teatral el concepto ya mencionado de *encamisada* que designaba un espectáculo similar, aunque más improvisado.

Mojiganga, encamisada o máscara, los desfiles de alegrías están muy ligados, hasta mediados del siglo XVI, a una sociabilidad de grupo y una estética de la galanura y la inventiva gremial tal como se desprende, por ejemplo, de la siguiente *copia de carta* que traslada íntegra, en su repertorio, el bibliófilo Alenda y Mira:

E otro sí se hazen muchas fiestas de todos estados y ofiçios... E el domingo luego siguiente corrieron toros en la plaza de Çocodover y jugaron cañas los caballeros de la çibdad (...) E luego otro día siguiente salieron los del ofiçio del obrage de la seda que fueron más de seteçientas personas muy rricamente atabiados todos de sedad e color y dellos disfraçados con maxcaras todos con hachas de çera en las manos con muchas música e andubieron por toda la çibdad... E otro día salió el ofiçio de la bonetería que fueron más de mill hombres todos muy bien atabiados con montantes y gorras... E otro día salieron los carpinteros e albañiles que fueron más de seteçientos gentiles honbres mjuy estremadamente atabiados de seda y oro... E otro día salieron de noche trezientos mançebos hijos de çiudadanos ricos todos cabalgando y disfraçados con maxcaras y con libreas de berde e azul... E otro día salieron los ortolanos por el río con barcos enrramados... (Alenda y Mira: 31-32, nº 84).

De los oficios mencionados, los carpinteros levantaron, además, un castillo en la plaza de Zocodover que representaba una fortaleza morisca que fue asaltada e incendiada, mientras los turcos con prisiones y cadenas desfilaron por toda la ciudad. Los hortelanos, por su parte, fingieron una batalla naval entre moros y cristianos, que terminó con la huída de los primeros hasta la Peña del Rey Moro donde se hicieron fuertes hasta que finalmente cayeron rendidos.

Las máscaras han derivado, pronto, en dramatizaciones. La invención adorna al oficio que se exhibe ante sus conciudadanos. Cuadrillas de carpinteros, boneteros y hortelanos que evocan antiguos combates del romancero. Aún bajo las formas de un arte del oficio que contrasta con las cabalgadas de los vástagos del patriciado urbano que se reservan la honra de correr las calles y de lancear los toros (Romero de Solís, 1994: 26-33). Pero este panorama de ritualidad segmentada en comunidades de oficio o de estado pronto va a cambiar.

2. Decoro y artificio en las mascaradas públicas del manierismo

Los textos del último tercio del siglo XVI siguen hablando de máscaras, pero el término designa espectáculos cada vez más complejos que se encuadran dentro de solemnidades festivas de gran aparato. Los protagonistas siguen siendo los mismos, por un lado la nobleza que exhibe sus juegos ecuestres, por otro lado los oficios que ejecutan sus invenciones. Pero la iniciativa parte de la ciudad, a instancias del rey, y el espectáculo se traza bajo un concepto general, una idea matriz que inspira arquitecturas fijas y cortejos itinerantes (García Bernal, 2006).

La historiografía francesa ha definido estas cabalgatas como "cortèges à thème", insistiendo en su disposición secuencial y narrativa (Clare, 1998: 135-174). Los temas podían proceder de la tradición literaria, de la cronística o de la genealogía bíblica. El desfile de los figurantes se completaba con el carro de triunfo, novedad técnica que aportó vistosidad, enriqueciendo las posibilidades de la puesta en escena. Con estos nuevos ingredientes la antigua máscara gremial derivó en una aparatosa *cabalgata de triunfo* que sacaba a la luz escenas animadas con variados acompañamientos musicales, adaptados muchas veces a las circunstancias de la celebración.

Es el caso de las máscaras que sacaron los gremios sevillanos con motivo de la victoria de Lepanto, a la que siguió, a los pocos semanas, las albricias por el nacimiento del príncipe don Fernando (García Bernal, 2004). Al coincidir con el tiempo del carnaval de invierno, hubo danzas villanescas y cortejos burlescos que abundaban en el repertorio conocido de carnestolendas (García Bernal, 2006a: 84 y 446). Pero nos interesan más las invenciones de tema histórico que entroncaban con los acontecimientos del otoño de 1571.

Las creaciones evidencian un alto grado de sofisticación formal, combinando a menudo el plano mitológico con la realidad del acontecimiento histórico. La técnica del oficio está al servicio de una idea culta, posiblemente bajo el asesoramiento de un especialista, y se ejecuta con la pretensión de sobresalir en agudeza y dejar recuerdo para los cronistas. Bajo esta premisa, toneleros y carpinteros crearon el carro de la generación y descendencia del príncipe don Fernando. Febo, padre universal de toda generación, asistía a la floración del árbol del linaje real. De las ramas pendían los antepasados del príncipe: el rey don Fernando, don Felipe de Austria, el Emperador Carlos V y el rey Felipe II, todos ellos vestidos y ataviados con insignias identificables. En la copa del árbol figuraba la reina Ana de Austria con el niño en brazos y una corona de oro. La carroza se completaba con las virtudes clásicas que enseñoreaban sus atributos de Fe, Justicia, Fortaleza y Prudencia, proyecto del futuro reinado; mientras la ciudad de Sevilla, *en figura de doncella muy ricamente vestida* mostraba un corazón abierto en la mano en el que podía distinguirse la inscripción en letras de oro del nombre del príncipe. Por último, un grupo de danzantes, ataviados al propósito, amenizaban en la proa del carro, avisando de su llegada al inopinado espectador. Por delante del carro de triunfo iban los nueve personajes de la Fama, entre los que destacaba el Jarife de los turcos que desfilaba con un exótico acompañamiento de dromedarios, camellos y hasta un león, animales vivos, que expresaban el lujo de la corte asiática. Pedro de Oviedo, escribano del cabildo y compositor del relato, subraya el sentido universalista de la composición, al observar que *aquellas fieras y moro Xarife que las domesticaua se venían a rendir en nombre de todos los reyes de África... a la grandeza del príncipe nascido* (Oviedo, 1572: fol. 20ro).

La voluntad de retratar la grandeza de la monarquía universal, cuidando los detalles históricos, pero a la vez, acentuando los recursos visuales para denotar poder y magnificencia, indica una conciencia estética que no se advertía en los textos precedentes y que, a partir de ahora, no abandonará nunca el espectáculo público.

Es el canon del *decoro* que exige respetar la dignidad del personaje, según habían definido los tratadistas del Renacimiento y del Barroco, especialmente para el arte de la pintura, definiendo las reglas de orden, conveniencia con los tiempos y decencia en el atavío. Se trataba, como es sabido, de evitar las *impropiedades* y ajustar la apariencia

exterior de la figura representada a su calidad moral y su autoridad política (Pacheco, 1990: 291-340).

La máscara de los estudiantes del Colegio de Maese Rodrigo, otra de las que desfilaron en aquellos meses del invierno de 1572, parece haber escuchado lo que por entonces teorizaban los italianos Vasari, Lomazzo o Zuccari, sobre la historicidad de lugares y personajes, a la hora de representar la máscara de la Sucesión de los reyes de España que reunía, por parejas, los reyes míticos, los fundadores de la monarquía goda y los héroes de la Reconquista. Hasta tal punto se cuidó el ropaje que iban *variamente aderezados en tal manera, que en la imaginación de los que los mirauan, se representaua el tiempo, trage y figura de aquella edad*. Es decir, marchaban con disfraces históricos y con caretas, denotando la condición enérgica o prudente, justa o religiosa del personaje y su reinado (Oviedo: fols. 35vo-36ro).

Pero junto a la norma del decoro, los artífices de las máscaras públicas van a recurrir a la técnica del artificio para lograr no sólo verosimilitud, sino espectacularidad, aumentando hasta el extremo el desnivel estético de los componentes del desfile; acentuando el perfil noble del protagonista (en el ejemplo que tratamos, el príncipe cristiano), tanto como el ademán mostrenco de los enemigos (Buci-Glucksmann, 1992: 23-31). Lo veremos con claridad en la máscara de la universidad de los cargadores de Indias que se llevó la palma entre las quince invenciones de gremios que desfilaron por las calles de Sevilla. Por delante iba el Bajá de los turcos, montado sobre una horrorosa sierpe:

Yva assentado en el pedestal cruzadas las piernas al moso turquesco [...] representando el rostro vna fiereza y denuedo grande [...] y en los pechos a manera de tetas lleuaua dos bolas grandes, llenas de artificios de fuego, y en el boca un gran cañón a manera de lengua lleno de pólvora.

El cuadro, de trazo grueso, fijaba el estereotipo que ya anidaba en la imaginación de los españoles sobre la crueldad y tiranía del sátrapa oriental (Bunes, 1989: 69-91). No falta, sin embargo, el contrapunto burlesco quitaba hierro a la carga intimidatoria del magnate, poniendo el acento en la superstición del temerario turco. El truhán Cazoleta que iba en su regazo le hacía extrañas reverencias, dirigiéndose otras veces al público *que estaua a las*

ventanas con ademán de tirar las flechas que portaba en su carcaj (Oviedo: fol. 36ro). Ali Bajá y su compañero bufonesco ya eran famosos en los romances que el impresor Benito López había estampado en Sevilla (*Relacion*, 1572; *Copia de carta*, 1572), por lo que la escena debió despertar emoción y divertir de lo lindo al respetable ante personaje tan desmesurado como ridículo, imagen deformada de la soberbia y codicia del gran Turco.

El contrapunto no podía ser mayor con el personaje de don Juan de Austria que capitaneaba la segunda cuadrilla, representando la victoria de las armas católicas. Frente a la temeridad, la valentía. Contra la soberbia y la codicia, la prudencia política. La estética lo esmaltaba con reflejos áureos: *vn caballero armado de todas armas grauadas y doradas*. Retrato de la *nobilitas* del caballero cristiano que halla en la religión la brida para dominar la pasión ciega que al turco ha conducido al baño de sangre, sin sentido, ni medida.

El cortejo que le acompañaba no desmerecía en calidades de telas, ni atributos de autoridad (*uandas rojas en los braxos..., medallas de oro... bastones de plata en las manos*), pero por encima de todo, destacaba la personalidad de cada uno de los generales que habían participado en la batalla de Lepanto. Estos portaban, según el cronista, *máscaras diferenciadas*. Todo lo contrario que los turcos que quedaban igualados en la miseria de la derrota bajo una carátula común que expresaba tristeza en *significación de venir vencidos y en prisión* (Oviedo: fols. 38ro-41ro).

La representación de la gravedad se reservó para la última cuadrilla de la fantástica máscara donde los mercaderes de Sevilla echaron la barra. Desfilaban los cónsules del ilustre senado *con máscaras con barbas largas y blancas... que representauan mucha auctoridad*. Seguidos de las tres damas que encarnaban las naciones católicas de la Santa Liga, Roma, España y Venecia:

Luego venían tres personajes en figura y ámbito de damas que representauan la sancta liga... La que representaua a Roma yua en medio y todas en muy hermosos cauallos houeros a la gineta, con muy luzidos jaezes de plata y oro, con mochilas bordado de escarchado sobre terciopelo azul y con boçales de plata y muy ricas cuerdas. Cada vna dellas lleuaua una vasquiña de tela de oro encarnada, guarnecida con tres franjas de oro y plata de muy luzida lauor assentadas sobre raso verde y encarnado... y encima de cada vasquiña

lleuava vn sucinto o sayelete de tela de oro verde, guarnecido con muchas perlas y asientos, y engastes de piedras, diamantes, y rubíes, y esmeraldas y otras pieças muy ricas, sembrado el sucinto de todas ellas que hazían muy hermosa la uor... Los tocados que lleuauan eran de cabellos enriçados llenos de perlas... y encima la corona muchas pieças de oro y perlas, y en la punta de la delantera una cruz grande de esmeraldas, y en medio de la cabeça le salía vna manera de punta de terciopelo carmesí que le caya sobre las espaldas al uso antiguo... que hazía muchas ondas que dauan mucha gracia... (Oviedo: fols. 42ro-vo).

Oviedo, el cronista de las fiestas, dedica varias planas a describir los tocados y joyas de los personajes alegóricos haciendo alarde de un verbo caudaloso que desemboca en la luminosidad de los rostros para concluir que eran *en toda perfección hermosas*.

Considerada en conjunto, la máscara del gremio de los mercaderes combinaba la dimensión jocosa, de eco carnavalesco, de la cuadrilla de los turcos, con la parte seria y grave del acompañamiento de los príncipes cristianos. El código estético servía a la categoría ética de los participantes, subrayando la barbarie de los primeros mediante la deformidad grotesca, exaltando la dignidad de los segundos a través de la proporción y donosura de los participantes.

Si ambos bandos despertaban curiosidad y admiración, lo hacían de distinta manera. La cuadrilla de los otomanos evocaba el mundo exótico donde anidaba lo monstruoso. La de los miembros de la Liga, un ideal de cortesanía y nobleza. En términos políticos representaban los dos polos de la teoría política sobre el gobierno monárquico: el despotismo oriental frente a la prudencia del príncipe cristiano. Un mensaje festivo que podía calar hondo en la coyuntura posterior a Lepanto en una ciudad que había absorbido un importante contingente de población morisca después de revuelta de 1569 y cuya clase dirigente jugó un papel principal en la famosa batalla naval de octubre de 1571.

La composición de la máscara supo activar estos sentimientos entre el público asistente, combinando dos registros expositivos: la dramatización del peligro del gran turco en seguida contrarrestada por su degradación burlesca y el sometimiento; y la representación de la magnificencia del ejército vencedor cuya victoria abría un horizonte de

paz y concordia en el Mediterráneo tal como proclamaban las insignias que portaban las damas de Venecia, Roma y España.

Los detalles del cortejo no eran, por cierto, accesorios, sino que intensificaban el contraste entre los dos segmentos. Los estandartes cifraban la dimensión mítica de la contienda naval, comparándola a las glorias de los héroes bíblicos y proyectándola en un horizonte de reforma cristiana que debía liderar el futuro rey Fernando. Estos pendones, junto con las medallas y las carátulas diferenciadas definían con precisión la personalidad de los jefes cristianos. Mientras los turcos quedaban rebajados a la anodina condición de vencidos, sin hitos que los distinguieran a la vista de la concurrencia.

3. Máscara barroca: hacia una estética de lo trascendente

Sobre los criterios estéticos de las leyes del decoro y de las exigencias del artificio escénico, la máscara va a consolidar, en el siglo XVII, este modelo binario que acabamos de describir. Lo grave y lo burlesco. Las máscaras desfilarán, generalmente, en el contexto del fasto religioso lo que supondrá que la disputa estética sirva, ahora, para calificar las virtudes morales del gremio cristiano frente al infiel o al hereje.

Este es el clima de los octavarios inmaculistas que tanto ruido hicieron en la Sevilla de 1617. Su valor en perspectiva historiográfica queda manifiesto en el discurso de Pablo Espinosa de los Monteros quien las eligió como colofón de su *Historia de las Grandezas de Sevilla*, un libro que se publica al final de la siguiente década (Espinosa, 1630; García Bernal, 2006b: 69-84).

Entre las máscaras que sacaron los gremios, llama la atención la del linaje de la Virgen. Es el mismo tema que celebraron los estudiantes en su pandorga de 1572 pero trasladado de los fueros del monarca a la dimensión trascendente. La realeza es de María. Todo un símbolo del giro que se está produciendo en la mentalidad común. Una búsqueda de las señas de identidad del grupo, pero también de la comunidad política en su conjunto, en la confesión religiosa.

La máscara se dividió en tres cuadrillas. La primera, de tono jocoso, representaba una boda villana, un tema escrutado del repertorio carnavalesco que hizo disfrutar a la concurrencia: *barajados el escriuano con el cura, el Sacristán con el hidalgo, el Alcalde con el herrero...*(*Relacion*, 1617: fol. 2vo). La segunda cuadrilla estaba formada por los

abuelos de Christo según el orden del Evangelio de San Mateo. Por último, en la tercera figuraban personajes que simulaban una representación de la Iglesia en el mundo: familiares de la Inquisición, órdenes militares, regulares, prelados y cardenales, hasta la última pareja que encarnaban el Pontífice y el rey de España.

Estas dos últimas constituían, naturalmente, la parte seria del desfile, con la interesante novedad de la superposición de planos, el divino y el humano, la iglesia triunfante y la militante, que va a ser recurso muy empleado por la nueva estética barroca. El sagrado linaje de Cristo y María, se prolongaba, de alguna manera, en el mundo, mediante sus testigos, los ministros y dignatarios de la Iglesia.

Idea semejante, pero con mayor desarrollo, encontramos en la máscara de los mercaderes de ropa que representaron los ocho edades del mundo, encarnadas en sus linajes. Y en la de los plateros que cerró los festejos de aquel año, poniendo a desfilas a las naciones del mundo delante del tabernáculo de la Doncella sin mancha. Entre ellas destacaba el historicismo, casi puntilloso, de la cuadrilla de los portugueses que extremó las recomendaciones del decoro escénico:

[los reyes de Portugal iban] *conforme el tiempo en que reinaron, guardando en los trages el uso de aquella era, armados vnos los coseletes de tela, vestidos, otros, las ropas de brocado... los rostros eran naturales, copiando los retratos originales que traxeron con tal fin de Lisboa* (Copia Sexta: 1617).

Para final el quedó la cuadrilla de los Cardenales de la Junta que había obtenido el decreto de la limpieza de María. Desfilaban sobre mulas con lujosas gualdrapas y tocas carmesíes, representando lo propio de su condición en la ancianidad (*en lo agouiado del cuerpo*) y gravedad (*en lo severo del semblante*).

La hermosura, grado superlativo de la escala estética del decoro, que en la máscara de los mercaderes encontrábamos asociado a la idea de majestad, define ahora las imágenes del Redentor y su Madre que desplegaban *su mucha belleza* sobre unas *acaneas muy pequeñas*. Dulzura y esplendor de la gloria que ya disfrutaban, sobresaliendo por encima de la medianía del mundo (Fumaroli, 1994: 77-103).

Dejamos para el final el torneo de los gorreros. Máscara que desembocó en una dramatización que tuvo lugar delante de la Puerta del Perdón, en la fachada septentrional de la Catedral hispalense (*Copia Qvinta*, 1617). La mayor parte de la función (hasta la batalla final) consistió en la entrada de los aventureros que venían a medir su fe ante el cartel del desafío. Ninguno de los combatientes pudo, no obstante, la excelencia moral de su padrinaje, desarmar la fuerza satánica del mantenedor que representaba el poder del pecado. Pero a través de ellos perfilamos los conceptos estéticos que hemos desarrollado hasta ahora.

Por ejemplo, Adán con su cuadrilla. Seis personajes en hábito de labradores, guarnecidos de oro y diamantes. El padrino era la figura de la Esperanza con calza, jubón y banda de color verde. Los adornos (pasamanos, gola, cintillo y plumaje) entonaban con la librea, resaltando los brillos de las alhajas, hasta la figura de un mancebo que representaba la Inocencia con la melena rubia al viento y un vestido cuajado de estrellas. La asimetría estética respecto al acompañamiento de su hijo Caín era manifiesta: *las vestiduras de terciopelo negro bordado de sierpes... y sobre las caballerías tocados de culebras escamados de plata* (*Copia Qvinta*: fol. A2ro).

Expresión de esa dulzura celestial, trasunto de la bizarría y gala cortesana, que Marc Fumaroli ha explorado en sus conocidos trabajos (Fumaroli, 1994: 203-321). Aunque la soberanía celestial se reservaba, lógicamente, a María, cuyas hermosas damas y gallardos cortesanos anunciaban el Amor Divino y la Gracia. De nuevo un niño rematando la entrada de esta última cuadrilla, sustanciando la *dulcedo* (ternura) y *nobilitas* (nobleza) del principado de Dios:

 y parecía Ángel, cebándose los ojos en su perfección muy más que en su riqueza (con ser mucha) vna Tunicela de Raso blanco se bordaua de Estrellas de oro, siruiendo de centro a los rayos, perlas netas, las armas doradas ajustadas al cuerpo... parecía Espejo del Cielo entonces con Estrellas pues la que lo bordaua despedían de si luz que competía con la superior, neutralizando el juyzio, si era natural o artificioso (*Copia Qvinta*: A8ro).

Por medio del artificio, la realidad quedaba sobrepasaba. El cielo habitaba el mundo.
Y el arte de descifrar el lenguaje del cuerpo entraba en los arcanos del misterio.

BIBLIOGRAFÍA

ALEDA y MIRA, J., (1903), *Solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 67, nº 224.

BUCI-GLUCKSMANN, C. (1992), "La manera o el nacimiento de la estética", en C. BUCI-GLUCKSMANN, *Barroco y neobarroco. Cuadernos del Círculo*, 2, Madrid, 123-31.

BUNES IBARRA, M. (1989), *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, Madrid, 69-91.

CARO BAROJA, J. (1988), *Historia de la fisiognómica*, Madrid.

CIVIL, P. (1999), "Una fiesta religiosa y sus relaciones: el recibimiento de las reliquias de San Eugenio de Toledo (1565)", en LÓPEZ POZA, S. y PENA SUEIRO, N. (eds.), *La fiesta*, Ferrol, 57-66.

COTARELO y MORI, E. (2000), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada.

CLARE, L. (1992), "Les formes dramatiques primitives du théâtre espagnol d'après «Los hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo» (1460-1470)", en MAMCZARZ, I. (dir.): *Le rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, Paris, 63-80.

CLARE, L. (1998), "Représentations théâtrales et cortèges à thème (<comedies> et <máscaras>) dans les fêtes de Manille (1659-1660)", en MAMCZARZ, I. (dir.): *Métamorphoses de la création dramatique et lyrique à l'épreuve de la scène*, Firenze, 135-174.

Copia de una carta de la Rossa, madre de Saimbey, hijo de Alí Baxá, captivo en Roma, embiada al Serenísimo don Juan de Austria, con la interpretacion de la relacion del embaxador del Turco embiada por el al dicho Saimbey, su sobrino [Sevilla, 1572].

Copia Qvinta, Qve contiene la fiesta de torneos, que la Comunidad de Sederos y Gorreros hizieron (1617), [Sevilla], fol. A2ro y A8ro.

COPIA SEXTA, / QVE DA CVENTA DE LA MASCA- / ra que los Artistas Plateros hizieron (1617), Sevilla.

COURTINE, J.-J., (2005), "El espejo del alma" en VIGARELLO, G. (dir.): *Historia del cuerpo. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, 297.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. (1630), *Segvnda parte de las historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla*, Sevilla.

FUMAROLI, M., (1994a), "Vision et Prière: <La Rencontre de Jésus et du Baptiste> du Guide", en M. FUMAROLI: *L'École du Silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994, 203-321.

FUMAROLI, M. (1994b), "Ut pictura rhetorica divina", en Olivier Bonfait (dir.), *Peinture et rhétorique*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 77-103.

GARCÍA BERNAL, J. J. (1996), "Lo serio y lo burlesco: la máscara barroca como forma de pedagogía popular», *Demófilo*, 18, 31-47.

GARCÍA BERNAL, J. (2004), "El imaginario político del Mediterráneo en la Relación de las suntuosas fiestas de Pedro de Oviedo (1572)", en *L'Espagne et le monde méditerranéen à travers les occasionnels et les canards (1500-1750)*, *Colloque International. Paris*, 23, 24 y 25, septembre de 2004 (en prensa).

GARCÍA BERNAL, J. (2006a), *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla.

GARCÍA BERNAL, J., (2006b) "La memoria del acontecimiento festivo: De la "relación breve" a la historia local en la Sevilla del Barroco", en LÓPEZ POZA, S. (ed.), *Las noticias en los siglos de la Imprenta Manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henri Ettinghausen, M^a Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón*, A Coruña, 69-84.

GRETEVI, P. (1991), *Le scritte del volto. Fisiognómica e modelli culturali del Medioevo ad oggi*, Milan.

HOROZCO, S. (1561), *Relacion y memoria de la entrada en esta cib-/ dad de toledo del rey y reina ntros señores don/ felipe y doña ysabela y del recebimiento y fiestas:/ y otras cosas. Año de 1561*, fol. 225vo.

HOROZCO, S. (1565), *Del glorioso y bienaventurado martir Santo eugenio primero pastor y prelado desta santa iglesia de toledo. y de la traslacion de su santo cuerpo del monasterio de sant dionis en francia a la iglesia de toledo. y de su venida y de las alegrías y fiestas que en toledo se hixiereon a la sazón en este año de 1565*, fol. 32ro.

OVIEDO, P., (1572), *RELACION/ DE LAS SVMPTVOSAS/ y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Se-/ uilla hizo, por el felice nascimiento del prin-/ cipe nuestro señor. Y por el*

vencimien/ to de la batalla naual, que el serenis-/ simo de Austria ouo, contra el/ armada del Turco. Sevilla, fols. 20ro, 35vo, 36ro, 38ro-42vo.

REDONDO, A., (1999), "Fiesta, realeza y ciudad: las relaciones de las fiestas toledanas de 1559-1560 vinculadas al casamiento de Felipe II con Isabel de Valois", en LÓPEZ POZA, S. y PENA SUEIRO, N. (1999) *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, Ferrol, 303-314.

Relacion muy verdadera de lo sucedido/ a la armada de la scta liga desde los xxvii de Juilio de lxxii hasta mediado Agosto/ conforme a las cartas que se han traido de Roma y Uenecia/ y de como Ochiali Rey de Argel huvo. E assi mesmo vna carta de la/ muger de Alibaxa hermana del gran Turco, la qual embio al Sere/ nissimo señor don Juan de Austria sobre la prision de su hijo Saim/ bey preso en Roma, con el razonamiento que dixo el embaxador al dicho/ Saimbey de parte del gran Turco (1572), Sevilla.

Relación qve contiene las sumas fiestas de Otauarios, fuegos, mascararas y torneos que Seuilla ha hecho, alegre con la nueva calidad que se le ha dado a la opinión piadosa, mandando solo se predique y defienda la Virgen nuestra Señora limpia de toda culpa en su origen (1617), fol. 2ro.

ROMERO DE SOLÍS, P. (1994), "La corrida medieval y la tauromaquia concejil", en A. GARCÍA-BAQUERO e VÁZQUEZ PARLADÉ, I., *Sevilla y la fiesta de Toros*, 2ª edición, Sevilla, 26-33.

SABATIER, G. (1997) *Versailles ou la Figure du roi. Essai sur la représentation du Prince au temps de la Monarchie absolue*, Paris.

VERICAT, J. (1992), "Barroco como paradigma", en BUCI-GLUCKSMANN, C.: *Barroco y neobarroco. Cuadernos del Círculo*, 2, Madrid, 101-113.