

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

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

Carmen González-Román
Universidad de Málaga

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

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

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

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVE

Fiesta. Multisensorialidad. Holístico. Performatividad. Afectividad.

ABSTRACT

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

KEY WORDS

Festival. Multisensory. Holistic. Performativity. Affectivity.

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

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

Con palabras tan elocuentes y vívidas es descrita la sensación suscitada ante la contemplación de los altares y adornos ubicados en plaza mayor de Málaga el día grande de las fiestas celebradas en desagravio por la afrenta al Santísimo Sacramento que había tenido lugar meses atrás en la ciudad de Tirlmont (actual Tienen) durante las fiestas del Corpus el nueve de junio de 1635. El relato completo y pormenorizado de las excepcionales fiestas celebradas en Málaga se encuentra en el libro, recientemente localizado, escrito por el fraile mínimo fray Juan de Prado y Ugarte, publicado en 1636¹.

Los hechos acometidos por franceses y holandeses en aquella villa flamenca cuando aún se exhibían en las calles y plazas las custodias por las fiestas del Corpus son descritos por Prado y Ugarte en la introducción. De todas las acciones que tuvieron lugar (matanza de frailes y sacerdotes, violaciones de monjas o la quema de templos e imágenes de la Virgen y santos), se consideró la mayor afrenta “pisar el Santísimo Sacramento ofreciéndolo por pasto a sus caballos”. Los acontecimientos acaecidos en Tirlmont constituyeron el primer enfrentamiento bélico tras el manifiesto de Luis XIII declarando el “rompimiento” de las relaciones con el rey de España. La alianza entre las tropas holandesas y francesas para hacerse con la plaza de Bruselas, residencia de la corte española, comenzó en el asedio a la villa católica de Tirlmont, lo cual dio carta de naturaleza a la guerra abierta por Francia y la oportunidad de poder convertir al catolicismo en principal argumento de la venganza española, restituyendo de ese modo el honor y la unidad de la monarquía hispánica. La maquinaria propagandística del conde-duque de Olivares alentó y desarrolló la polémica literaria ofensiva antifrancesa; sin embargo, a diferencia de la considerable producción de panfletos y grabados antihispanos que durante la Guerra de los Treinta Años exaltaban los éxitos militares holandeses² (fig. 1), solo se conserva un grabado que ilustra los hechos de este asalto desde la perspectiva de los Países Bajos españoles, el titulado *Den hollantschen iaw en de fransche* (fig. 2)³.

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

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

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



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

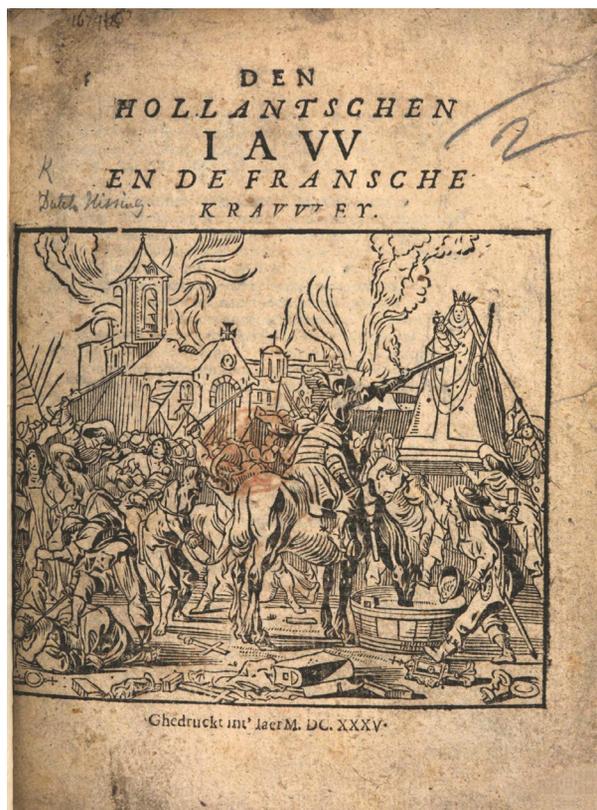


Fig. 2. *Den hollantschen iaw en de fransche*, 1635. Londres, The British Library. Fuente: Van der Steen, "The political rediscovery". Agradezco a Belén Molina Huete haberme facilitado esta reproducción.

El punto de partida para el análisis que aquí se propone es la rica y detallada descripción que Juan de Prado y Ugarte⁴ ofrece de unos fastos que alcanzaron el máximo esplendor el día de la Inmaculada de 1635 en Málaga, y que se prolongaron hasta los primeros días de febrero de 1636 con las celebraciones que organizaron las parroquias de la ciudad⁵. Málaga no fue la única ciudad española comprometida en la celebración de estos festejos, que en Andalucía fueron particularmente vistosos, aunque sí fue de las que más se volcaron⁶. Este hecho tiene que ver con la particular idiosincrasia de esta ciudad que contaba en

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

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

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

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

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

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

La combinación de estrategias sensoriales, especialmente notoria en el contexto festivo de la Edad Moderna, acentuaba la capacidad persuasiva y generaba experiencias afectivas en los espectadores⁸. El estudio de las experiencias sensoriales que caracterizaron las manifestaciones artísticas en general, e híbridas y parateatrales en particular, constituye un enfoque que está siendo impulsado en los últimos años⁹. Junto a la investigación sobre los componentes fenomenológicos, la atención a los aspectos performativos que atañen a la participación e interacción de los espectadores posibilita una más completa comprensión de la puesta en escena global de la fiesta¹⁰. Este horizonte gnoseológico en torno a las cuestiones inmateriales o ambientales de lo festivo, así como aquellas relacionadas con la experiencia afectiva, conecta con recientes aportes metodológicos llevados a cabo desde el concepto de lo “escenográfico”. A partir del cruce disciplinar entre los *Performance Studies*, la Historia del Arte y la Cultura Visual se viene desarrollando, fundamentalmente en el contexto anglófono, un análisis transdisciplinar sobre la denominada “escenografía expandida” en ámbitos como la arquitectura o el diseño contemporáneo¹¹. Pero la atención hacia aspectos como la materia-

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

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

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

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

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

lidad, la afectividad o el carácter relacional que se consideran desde dicha perspectiva nos permite también reorientar el foco en la investigación en torno a lo festivo¹². Es decir, a partir del concepto de “escenografía expandida”, desde el que se analiza la escenografía creada más allá de los espacios regulados del teatro y según parámetros que la conceptualizan en su dimensión holística y multisensorial, es posible reinterpretar un evento efímero del pasado y abrir su investigación hacia nuevos horizontes teóricos y estéticos. Las posibilidades que ofrece este nuevo enfoque ponen de manifiesto, además, el potencial del concepto de escenografía como herramienta crítica a la hora de interpretar la arquitectura efímera entendida como evento. Desde la teoría de la escenografía que aquí planteamos se abre, en definitiva, un fructífero espacio interpretativo basado en el análisis de aspectos como la multisensorialidad, la materialidad o la afectividad de la fiesta¹³. A dichos componentes de lo festivo podemos aproximarnos a partir de la información contenida en relaciones de fiestas como la que aquí nos ocupa, cuyo acento apologético requiere, no obstante, ser ponderado con la información proporcionada por otras fuentes coetáneas.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 53.

La investigación actual en torno a la “polifonía de los sentidos” constata que el ojo colabora con el cuerpo y el resto de los sentidos¹⁹.

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

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

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

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

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

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

²⁰ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 9.

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

²² Bejarano, *Los sonidos de la ciudad*, 101.

²³ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 13.



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

No muy lejos de este juego de luces, en las torres del convento de las religiosas de San Bernardo se situaron luminarias y fuegos artificiales que destacaron por la riqueza y variedad. Tal repertorio, unido al resplandor de hachas y velas que estratégicamente colocadas sobre los altares, ubicadas en ventanas y balcones de particulares, o bien portadas por los participantes en los desfiles, mascaradas y procesiones, acabaron generando en la ciudad un escenario luminoso excepcional durante el largo período de tiempo en que se prolongaron estas fiestas. La colocación de luminarias en los principales edificios y viviendas particulares era usual en las festividades del Antiguo Régimen cuando la celebración, como es el caso de la que aquí nos ocupa, era muy significativa. En Málaga, una disposición similar de luces se acometió en 1671 con motivo de las fiestas por la canonización de Fernando III el Santo²⁴.

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

En esa primera noche resonó el estruendo de “millares de cohetes [...] así de bombas, montantes y ruedas” en enclaves destacados de Málaga, como la plaza de las cadenas de la catedral y las cubiertas de dicho templo²⁶. La excitación de los ciudadanos debió ser especialmente notoria en esta ocasión dada la variedad de efectos visuales y sonoros producidos por estos artefactos. Al estruendo provocado por cohetes y bombas se sumó el efecto visual del “montante”, un fuego de artificio que una vez encendido representaba la figura de una espada²⁷.

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

²⁵ Bejarano, *Los sonidos de la ciudad*, 101.

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

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

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

A este escenario de luz, sonido y olores extracotidianos contribuyeron los ciudadanos particulares desde sus respectivos barrios, “viéndose un encuentro de rayos y un entretejido de luces” dominando el cielo de la ciudad²⁸. Pese a la hipérbole empleada por el autor en la descripción de estos efectos lumínicos, la atmósfera nocturna de las calles en momentos festivos como el que nos ocupa era bien distinta a la de cualquier día a la caída del sol. La exclusiva colocación de velas, hachas y antorchas en calles, ventanas o altares, junto al empleo de fuegos artificiales confería al espacio urbano una apariencia teatral que se acentuaría con las sombras que los cuerpos de los ciudadanos proyectarían sobre suelos y paredes. Los gestos, las exclamaciones o gritos de asombro e incluso, dada la aglomeración de gente en las calles y la agitación sensorial, alguna que otra riña completaría la puesta en escena nocturna de la ciudad durante esos días²⁹.

El sonido de las salvas de artillería se sumó a la fonosfera de la fiesta malagueña. El alto mando militar en la ciudad, don Diego de Cárdenas y Balda, mandó hacer uso de la artillería ubicada en las Atarazanas Reales, así como de la que se encontraba “en puertas, castillos, torres, baluartes, plataformas y demás plazas de armas para hacer la salva y dar las alboradas”³⁰. Con tal disposición, al amanecer de los dos días previos a la fiesta se hicieron salvas desde la Alcazaba, Gibralfaro y otras fortalezas de la ciudad, que fueron acompañadas también de disparos de arcabuces, clarines de guerra, chirimías y cajas³¹. Como ha sido estudiado por Rodríguez de la Flor, los sonidos militares estaban muy presentes en las fiestas cívicas del Antiguo Régimen³², no obstante, habida cuenta de que en la fiesta en desagravio de la eucaristía convivían el dogma de la iglesia católica con el discurso exaltatorio hacia la monarquía hispánica, la singular presencia de las salvas de artillería militar en la ciudad adquiriría especial relevancia.

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

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

²⁸ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 13.

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

³⁰ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 12.

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

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

³³ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 16.

³⁴ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 94v-95.

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

El empleo de colgaduras, lienzos, banderas y otros ornatos de naturaleza textil era parte consustancial de la escenografía de toda fiesta en el Antiguo Régimen. No solo las dimensiones y colores captaban la atención de los ciudadanos, también lo eran las texturas y materiales empleados en tales decoraciones efímeras. Existía una jerarquía textil que abarcaba desde los tejidos más ligeros o suaves, como la seda o el terciopelo usado en altares o vestimentas religiosas, hasta aquellos más ásperos o rígidos, como el cáñamo o el lienzo empleados para revestir estructuras efímeras de madera, simular fachadas, etc. De la diferente calidad matérica y de su uso diverso en función de la importancia del ornato eran cómplices los espectadores. Hoy día sabemos que la memoria háptica de los participantes en la fiesta se activaría de manera inconsciente a partir de la visualización de los diversos materiales, proporcionando sensaciones diversas³⁵. Los terciopelos, tapices y sedas que engalanaron el patio de las cadenas de la catedral de Málaga, lugar donde tuvo inicio la procesión del día 8 de diciembre, no solo subrayaban la relevancia del lugar, sino que generaban sensaciones táctiles de suavidad o lisura, características que, por otro lado, sugieren metáforas asociadas a lo celestial³⁶. Por otro lado, como se solía hacer en este tipo de eventos, los vecinos ornamentaron sus balcones con aquellas piezas textiles de sus ajueres más ricas y vistosas, generando un entorno de proximidad táctil a nivel material y afectivo. A todo ello hay que sumar la variada y rica indumentaria que portaban los integrantes de la procesión, tanto civiles como eclesiásticos, que aprovechaban la ocasión para lucir sus mejores galas. Igualmente, contribuían a este repertorio táctil y visual los llamativos trajes que vestían los grupos de danzantes³⁷, o los integrantes de las mascaradas.

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

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

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

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



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

El autor de la pintura, Alonso de Morales, fue un artista local que por su trayectoria representa el prototipo de pintor de decorados, de grandes superficies diseñadas *ex profeso* para las fiestas³⁸. La primera noticia de su actividad como pintor data de abril de 1621, momento en el que interviene junto con Pedro Montesinos en las pinturas del túmulo que Pedro Díaz de Palacios, maestro mayor de la catedral, diseñó para los funerales de Felipe III en el templo mayor malagueño³⁹, pero sabemos que participó en los ornatos de otras fiestas como la del Corpus en 1625, para la cual ejecutó seis gigantes, dos enanos y otros múltiples animales y figuras para la procesión⁴⁰. Para las fiestas de Málaga en desagravio a la eucaristía que aquí tratamos, además de la pintura para la fachada de la catedral, Alonso de Morales debió estar implicado en la construcción de los altares y ornatos más relevantes, como los que se levantaron en la plaza mayor. De hecho, Prado y Ugarte se refiere al trabajo excepcional de Alonso de Morales, con quien colaboró Bernardo Ballesteros, en los suntuosos altares levantados a la entrada de la parroquia de los Santos Mártires durante la fiesta que organizó esta parroquia el 26 enero y se prolongó durante ocho días: “dos altares que a sus puertas sirvieron de hermoso atrio [...] cuyo ingenioso efecto fue causado por el ingenio y solicitud de Alonso de Morales, Timantes de esta ciudad y Bernardo Ballesteros, persona hábil de propensión ingeniosa para todo discurso de habilidad”⁴¹.

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

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

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

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

Siguiendo la pauta del día del Corpus, el recorrido de la procesión estuvo jalonado por altares en los que la combinación de materiales (telas, piezas de plata, esculturas de talla, flores, espejos, cera, etc.) convertían dichos escenarios en verdaderos escaparates sensoriales⁴² (fig. 5). El altar de la nación francesa ubicado en la plaza de las cadenas de la catedral, que fue uno de los más espectaculares de los que se pudieron contemplar, se levantó sobre cuatro pedestales revestidos de espejos y con cinco cuerpos superpuestos progresivamente menores en tamaño, sostenidos por bolas y revestidos de lienzos pintados. Todo el conjunto se remató con una pirámide coronada por una esfera que sostenía un león rampante con un panal de miel en la boca y del que pendía una cinta donde que rezaba: *De comedete exhibit eibus & de forti egressa est dulcedo* (Del que come salió comida y del fuerte salió dulzura). Prado y Ugarte proporciona el pasaje del Antiguo Testamento: “cap. 14 de los Jueces”⁴³. Tanto este primer altar como los restantes incluían en su programa iconográfico símbolos de la eucaristía, principalmente el cordero, y aludían de un modo u otro a alguna de las afrentas sufridas en Tirlomont.

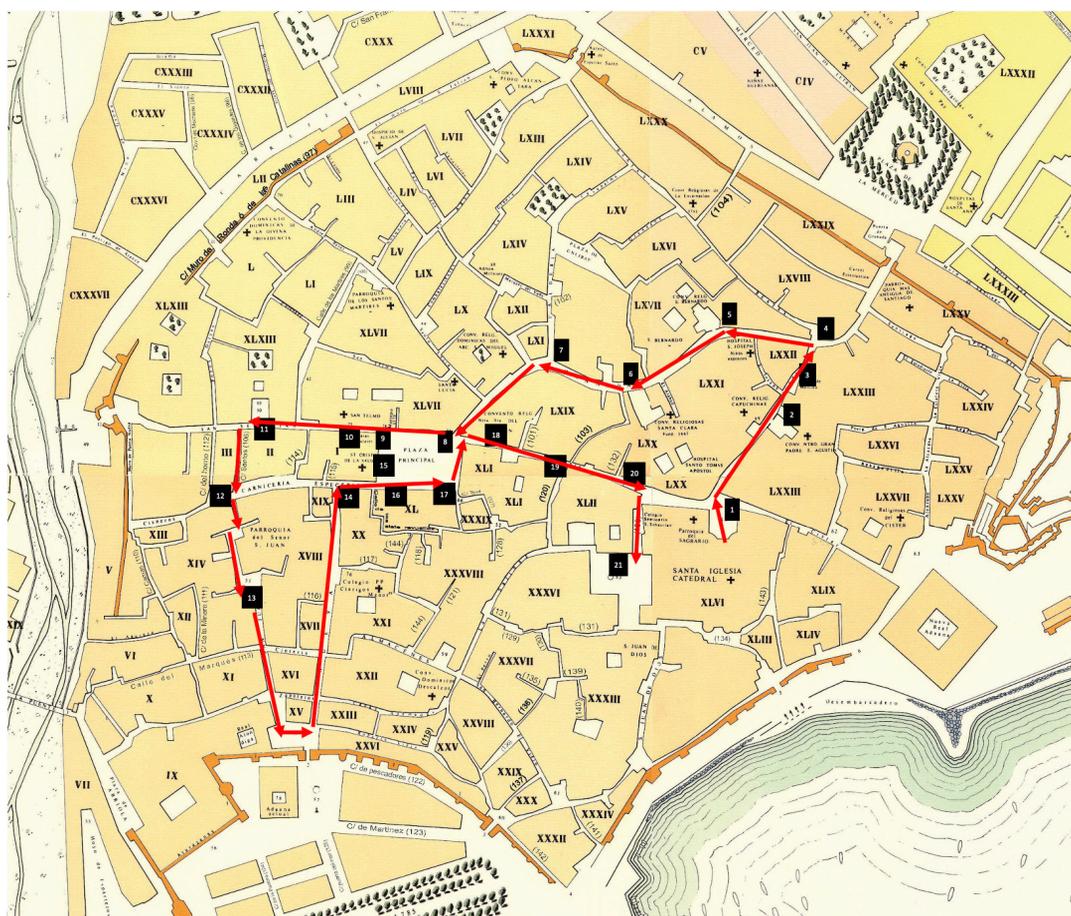


Fig. 5. Recorrido de la procesión y situación de los altares en Málaga durante la celebración del 8 de diciembre de 1635. Trazado realizado sobre la ampliación del plano de Málaga de Jesús Guerrero-Strachan Carrillo (2011) a partir del original de J. Carrión de Mula (1791).

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

⁴³ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 24v.

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



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

El primer altar de la plaza mayor ante el que transcurrió la procesión fue el de la parroquia de los Santos Mártires Ciriaco y Paula. Sus dieciséis varas de altura dan una idea de la majestuosidad de esta estructura que en su parte superior estuvo compuesta por una gloria de nubes de color azul y blanco, pulverizado de oro y estrellas, bajo lo cual se situaron las figuras de Felipe IV y el Cardenal Infante sobre los que una inscripción rezaba: “No a mi poder se atribuya / La victoria y el blasón / sino al cordero león”. Velones de plata, pebetes de olor, las figuras de los santos mártires, reliquias, pirámides, flores... ocuparon los restantes cuerpos de este altar⁴⁴.

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

⁴⁴ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 33v.

⁴⁵ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 34.

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

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

Vieron esta máquina con el mismo altar mayor dividirse en dos partes iguales y abierta hasta cuatro varas de latitud, ofreció la parte interior un altar [...] en él estaba en un trono misterioso el Santísimo Sacramento en su custodia, en un óvalo curioso de oro, que visto e incensado y retirado el sacerdote, con el mismo artificio que se abrió se fue elevando este trono con la custodia [...] y elevado más de vara y media hasta descubrirse por encima de la peana superior, estando ya eminente al altar se volvía a cerrar, y la custodia saliendo de su arrimo se llegaba a tomar su trono y sitial quedando el altar que hasta aquí se vio dividido ya unido y en la misma forma que antes⁴⁶.

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

Y fue cosa digna de notar que toda esta altitud de veinticuatro varas y otras tantas de diámetro con todo su adorno y todos los que sobre el se formaban se movieron en vuelta y círculo entero, dándolas todo el día con admiración de todos, por ver una máquina tan grande moverse sin daño de lo que en si contenía⁴⁷.

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

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

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

⁴⁶ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 91.

⁴⁷ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 95v.

El sentido del gusto constituía también en las fiestas urbanas del Antiguo Régimen una parte consustancial. Cabe suponer que la multitud situada a lo largo del recorrido de la procesión malacitana, así como en aquellos lugares emblemáticos de la ciudad donde hubo toros, máscaras y rejones, sería atendida por aguadores y vendedores ambulantes. Agua, fruta y dulces eran las mercancías más demandadas, y entre estas últimas el turrón, de consumo frecuente en Málaga, tal y como se constata por la venta de dicho producto en las casas de comedias de esta ciudad, donde se llegó a habilitar un aposento para vender agua y turrón⁴⁸.

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

Performatividad y puesta en escena

Las actividades celebrativas implicaron a la ciudad y a sus habitantes durante los meses anteriores y posteriores a la extraordinaria fiesta del 8 de diciembre. Los actos organizados conjuntamente por el cabildo municipal y eclesiástico se remontan al mes de agosto de 1635, cuando Málaga se sumó a las peticiones de la monarquía para que se hicieran “rogativas y plegarias por el buen suceso de las guerras” con un solemne novenario de misas cantadas y una procesión a la iglesia de los Santos Mártires⁵¹. Meses después, el 21 de octubre, el cabildo de la catedral acuerda hacer fiesta pública de acción de gracias por la victoria en Tirlémont contra los infieles⁵², aunque se espera a que regrese a la ciudad el entonces obispo Antonio Enríquez.

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

⁴⁹ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 97.

⁵⁰ Pérez del Campo y Quintana, *Fiestas Barrocas en Málaga*, 54.

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

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

Para aquella ocasión, se propuso celebrar por la mañana una misa y por la tarde una procesión muy solemne acompañada de “buenas chanzonetas” cantadas⁵³, en cuya organización participó el cabildo municipal⁵⁴.

Al escenario urbano nocturno de luz y sonido la víspera de la gran procesión, se sumó el desfile de más de trescientos niños de entre ocho y diez años que, según el relato, partieron de la ermita de los Santos Mártires y se dirigieron hasta las casas del obispo para recibir la bendición. Ataviados con ricos trajes adornados con vistosas franjas de oropel, unos representaban ángeles y otros, vestidos de reyes, acompañaban al que llevaba el atuendo de cardenal y portaba un estandarte con la insignia del Santísimo Sacramento. Todos acarreaban una luz y campanillas o instrumentos sonoros en sus manos para atraer la atención. Este vistoso y ruidoso ejército infantil, tras recibir la bendición del obispo, recorrió toda la ciudad gritando: “Viva la fe de Jesucristo y mueran los herejes”, “alabado sea el Santísimo Sacramento y mueran los que no lo dijeren”, incitando a todos los circundantes a implicarse y participar activamente con sus voces en la representación. Durante las semanas posteriores a la gran procesión las principales parroquias organizaron diversos desfiles, mascaradas, saraos y danzas que continuaron alterando el orden cotidiano de la ciudad, y a todo ello se sumaron los toros, cañas, libreas, lanzadas y escaramuzas⁵⁵ que tendrían lugar en la plaza mayor.

Si entre los meses de agosto de 1635 y febrero de 1636 la actividad celebrativa se intensificó en la ciudad implicando a todos los estamentos tanto en la organización como en la participación en los distintos espacios, el día grande fue sin duda el 8 de diciembre, cuando tuvo lugar la solemne procesión. La comitiva partió de la puerta occidental de la catedral y atravesó el crucero para salir al patio de las cadenas y seguir el recorrido por la ciudad que era el habitual en el desfile del Corpus⁵⁶. Prado y Ugarte detalla la composición del desfile. Un escuadrón de diablillos pertrechados con curiosos trajes y arrastrando algunas figuras de herejes se encargaron de abrir paso entre la multitud, pese al “ruido y grande concurso que por las calles había”. Los diablillos eran un elemento común en la procesión del Corpus que simbolizaban el demonio vencido por Jesucristo y eran, en general, muchachos vestidos de diversas formas que a golpes abrían paso a la procesión⁵⁷. Les sucedió otro escuadrón que portaba tambores y tras ellos los ministriles. Se produjo, por tanto, en este tramo inicial de la procesión una progresión sonora desde los ruidos improvisados y bruscos procedentes del griterío de la gente, a los sonos acompasados de la percusión de los tambores, hasta llegar a las melodías armoniosas de las “buenas chanzonetas” entonadas por los ministriles que, como integrantes de la capilla catedralicia, seguirían las recomendaciones dadas por el cabildo para estas fiestas⁵⁸. La entrada de la custodia en la plaza mayor fue recibida con un estruendo de disparos al aire de arcabuces de las ocho compañías que estaban allí dispuestas.

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

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

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

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

⁵⁷ Escalera Pérez, *La imagen de la sociedad*, 195.

⁵⁸ Véase nota 53.

Siguieron en el desfile las cofradías con sus estandartes y cera, los gremios y naciones, las órdenes religiosas portando cada una la cruz, ciriales, incensarios y pluviales, además de un grupo de treinta y tres niños con sotanas negras, banda de raso blanco sobre ellas, escudo de plata grabada con la insignia de la eucaristía colgado del cuello y un hacha de cera en la mano. El paso de las cruces de las parroquias dejaba tras de sí una comitiva de sacerdotes, prebendados, presbíteros, y otros ministros de la iglesia seguidos del cabildo eclesiástico rodeando el estandarte de la cofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario. El obispo asistido del arcediano, chantre y canónigos de la catedral legitimaba el triunfal desfile eucarístico con su presencia tras el carro que portaba la custodia. A continuación, iba el cabildo secular, ordenados igualmente todos sus componentes y debidamente pertrechados con sus vistosos trajes, cetros y cirios encendidos⁵⁹.

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

hicieron los aférez [*sic*] tremolando con mil cruzados sus banderas, que ya por la diversidad de vueltas y tornos, ya por la hermosura de sus labores a pesar de los ruidosos impedimentos deleitaban con esto lo que en los volcanes de fuego procuraban impedir, los unos a la vista, los otros al oído. Postraron sus banderas hasta que aquel soberano rey de los cielos y tierra las engrandeció con sus pies pisándolas⁶⁰.

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

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

⁶⁰ Prado y Ugarte, *Desagravio*, 40.

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

⁶² Prado y Ugarte, *Desagravio*, 96v.



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

Conclusiones

El análisis holístico propuesto en estas páginas supone una aproximación al estudio de diferentes dimensiones de lo festivo contenidas en una relación o libro de fiesta. Los recientes estudios sobre escenografía expandida, en particular, el concepto de “cultura escenográfica” empleado por Rachel Hann ha abierto, en este sentido, nuevas posibilidades para comprender y teorizar la dimensión performativa y multisensorial de los eventos festivos del pasado. Desde dicha perspectiva podemos contribuir a una nueva interpretación de los libros de fiestas como parte vital de un “archivo escenográfico”, un archivo multisensorial centrado en las experiencias que rodearon aquellos eventos y donde se explore las relaciones entre la arquitectura, la performatividad, lo sensorial, lo relacional y lo afectivo⁶³.

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

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

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

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

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

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

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

Email: romancg@uma.es

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