

ARTE Y ESPECTACULO EN LAS FIESTAS REALES DEL RETIRO EN 1637

Francisco Javier Pizarro Gómez

En muchas ocasiones, el arte efímero que acompaña las celebraciones reales y el ingenio que artistas de reconocido prestigio vierten en las mismas parecen quedar sin proyección histórica si no existe una crónica en la que, además de los textos descriptivos, se incluyan los grabados que ilustran aquéllos y ayudan a perpetuar la memoria de los diferentes aparatos artísticos. Sin embargo, es evidente que las obras de arte temporal, cuyos únicos testimonios son normalmente las relaciones de los cronistas, son manifestaciones espontáneas y elocuentes de la cultura artística y simbólica de una época; por otra parte, su análisis puede ayudarnos a entender las expresiones artísticas permanentes, de las que muchas veces son campo de ensayo.

Ejemplo de todo ello es el arte efímero que se produce con motivo de las fiestas reales del Retiro de 1637, en las cuales participaría el notable ingeniero italiano Cosme Lotti y como consecuencia de las cuales se levantaría después la llamada «Plaza de la Pelota» del palacio¹.

El 13 de enero de 1637, estando en Madrid Fernando III, rey de Hungría y cuñado del monarca español Felipe IV, se recibe la noticia de la elección de aquél como Rey de Romanos. Como consecuencia de ello, Olivares dispone la organización de solemnes fiestas, las cuales se desarrollarán entre el 15 y el 24 de febrero con todo tipo de manifestaciones lúdicas y artísticas no exentas de intenciones moralizantes y simbólicas de tipo político. Es necesario tener en cuenta que el acontecimiento va a aprovecharse también para celebrar los triunfos de las tropas españolas en Francia

¹ Sobre las fiestas reales del Buen Retiro de 1637 se publica en Madrid el mismo año el *Contexto de las Reales Fiestas que se hizieron en el Palacio del Buen Retiro a la Coronación de Rey de Romanos, y entrada en Madrid de la Señora Princesa de Cariñán*, del que fue autora Ana Caro de Mallén. El mismo año y en la misma localidad Andrés Sánchez de Espejo publica su crónica, *Relación ajustada en lo posible a la verdad y repartida en dos discursos. El primero, de la entrada de Madame María de Borbón, Princesa de Cariñán. El segundo, de las fiestas que se celebraron en el Real Palacio del Buen Retiro á la elección de Rey de Romanos*. En 1840, el *Semanario Pintoresco Español* (Segunda serie, t. II, p. 195 y s.) publica un artículo titulado «Fiestas en Madrid en 1637». Mesonero Romanos basándose en un manuscrito de la época sacaba en su *Antiguo Madrid* (Apéndice n.º 4) el artículo «Fiestas en el Retiro en 1637». Alenda y Mira en sus *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España* (Madrid, 1903) se hace eco de todas estas referencias sobre las fiestas de 1637 en el Palacio del Buen Retiro.

e Italia el año anterior, los cuales por diferentes circunstancias no habían sido conmemorados todavía, y para honrar la presencia de la princesa de Carignano².

Aunque el género literario superlativo de los cronistas y relatores de este tipo de acontecimientos regios es algo que constituye una nota consustancial a sus retóricas y elocuentes descripciones, no cabe la menor duda de que las fiestas del Buen Retiro de 1637 fueron de un esplendor inusitado y, como dice León Pineo, «en su género ningunas las igualaron en la Corte»³, pues Olivares, como después decimos, quiso hacer de ellas algo más que un mero acontecimiento lúdico.

Para el desarrollo de las fiestas se fabricaría una gran plaza de naturaleza efímera, de 600 pies de largo y 530 de ancho, que lindaba por el sur con el Prado, por el norte con la puerta de Alcalá y el convento de San Agustín; a este y oeste lindaba con los conventos de San Jerónimo y Carmelitas Descalzos, respectivamente⁴. Para la construcción de la plaza fue necesario proceder a importantes trabajos de nivelación del terreno⁵, siendo el ingeniero Juan de Ramesdique el encargado de los mismos. Concluidas estas primeras obras, se levantarían cuatro frentes de arquitectura de madera poblados de ventanas. Todos estos trabajos acababan un mes después de iniciados y el coste de los mismos se elevó a la suma de cien mil ducados.

Las numerosas ventanas de la plaza, las cuales cifran los cronistas en 488, se dispusieron en dos pisos y cada una disponía de una balaustrada y un friso superior; pilastras coronadas por «cornisamentos» individualizaban los distintos cuerpos de los vanos. Entre el suelo de la plaza y el primer nivel se fabricaría una valla de siete pies de altura, la cual se decoraría con festones de frutas y flores; detrás de la valla se dispusieron unas gradas «para servir de asiento al Pueblo». Ventanas y balcones se cubrieron con telas y tapices «desmintiendo a la vista en lo hidalgo y rico del traje lo villano y grossero de la materia que se componía»⁶. Para la iluminación de todo este rico aparato se dispusieron hachas blancas en las pilastras que separaban los vanos y sobre la cornisa que remataba el conjunto numerosos faroles «de hermosos vidrios y graciosa forma labrados para solo este efecto»⁷.

Resulta evidente que la idea que inspira esta obra era la de construir un espacio que evocara el de las plazas mayores hispanas en cuanto que lugar escenográfico con arquitecturas pobladas de ventanas para la contemplación del espectáculo. Es significativo el dato de que la decoración de los vanos de la plaza provisional del Retiro corriera por cuenta de aquéllos a los que se les proporcionó uno de estos mirado-

² Vid. BROWN, J. y ELLIOT, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, p. 209 y s.

³ LEÓN PINELO, Antonio, *Anales de Madrid* (1658), Madrid, 1931, p. 307.

⁴ «Mandó el Conde allanar junto al Retiro una agradable plaça,/ En cuya grande, y espaciosa traca/ Se via desde afuera/ Una Troya murada de madera/ que en el primor, y altura inaccesible/ Fue al crédito imposible/ Su vista milagrosa,/ Tan fuerte, tan vistosa,/ Que bien pudo ella sola en la apariencia/ Intimarse á si misma competencia./...» (CARO DE MALLÉN, A., *Contexto de las Reales Fiestas...*, p. 18).

⁵ «Avía allí un monte desde que Dios creó el Mundo i este se ordenó que se quitase i allanase de modo que quedase capaz de muchas fiestas» (LEÓN PINELO, A., *Anales...*, p. 307).

⁶ SÁNCHEZ DE ESPEJO, A., *Relación aiustada...*, p. 14.

⁷ MESONERO ROMANOS, *op. cit.*, p. 263. Por otra parte, se dispusieron «ducientos árboles de a doze ramas en que avía otros tantos cirios de cera blanca i en el tronco una acheta, de modo que a cada lienço tocyan cincoenta que eran todas 1.400 luces» (LEÓN PINELO, *op. cit.*, p. 307).

res⁸. No podemos tampoco obviar el sentido simbólico de la construcción en cuanto que espacio cívico y políticamente ritualizado⁹. La ausencia de soportales, la estructura de los alzados y los elementos arquitectónicos y decorativos de los mismos nos hacen pensar en esta construcción efímera como en una abstracción del sentido político que la plaza tiene para la monarquía absoluta en tanto lugar apropiado para la celebración y exaltación de sus fiestas y pública expresión de su grandeza. Por otra parte, la uniformidad y regularidad que se diseña para los alzados de la plaza provisional del Retiro está dentro de la política urbanística de los Austrias desde Felipe II y su voluntad política para con lo popular¹⁰.

Este sentido simbólico de la plaza del Buen Retiro quedaría perfectamente reflejado en la relación de Sánchez del Espejo, al afirmar lo siguiente:

«Esta pues imaginaria máquina, afrenta de Romana potencia, embidia de Griega astucia, pasmo de futuros siglos, y remedo, sino de cima Maravilla del mundo fue plaza, fue palestra y anfiteatro donde el Quarto Phelipe ostentó al orbe en regocijados y no vistos triunfos de glorias, venerados respetos, cuidado y gasto de Villa, aliento y sumisión de plebe, aclamado concurso de infinito vulgo»¹¹.

Creemos que, de alguna manera, estamos asistiendo a un ensayo de lo que a fines del mismo siglo cristalizaría en el modelo hispánico de Plaza Mayor uniforme y cerrada, cuyo primer ejemplo encontramos en la reforma llevada a cabo en la Corredera de Córdoba en 1687. Por otra parte y siguiendo la fórmula de las grandes plazas clásicas del siglo XVII, el acceso a la del Retiro se hacía por el medio de uno de los frentes de la misma, aunque no por cuatro como en aquéllas, pues no debemos olvidar que estamos ante una obra realizada con un fin eminentemente escenográfico y simbólico desprovista de cualquier intención con proyección urbanística. El acceso a la plaza se elevó al rango de entrada triunfal; en el frente norte se abrieron cinco puertas —la central mayor que las demás— cada una de ellas flanqueadas por construcciones piramidales u obeliscos que remataban en grandes mascarones circulares y plateados. Frente a la puerta central se situaba en el lado sur el balcón de la reina, al cual se refiere el cronista con interesantes alusiones de tipo simbólico¹²; la decoración emblemática que adornaba el vano real dotaba a éste de connotaciones próximas a las expresadas en la crónica.

El balcón real disponía de un antepecho, cuyos balaustres de madera imitaban bronces dorados, y de una cristalera cuyo armazón estaba constituido por pilastras de tonos verdes y dorados. Quebraba la cornisa la representación del globo terrá-

⁸ «Vistiéronse después estas ventanas de telas i damascos que pusieron los que las ocuparon por el repartimiento que se hizo al modo del de la Plaza Mayor de Madrid quando ay fiestas y se dan por planta a los Concejos, Grandes, Titulos, Embaxadores, Casas Reales, Ministros y Comunidades» (LEÓN PINELLO, *op. cit.*, p. 307).

⁹ Vid. BONET CORREA, A., «Concepto de Plaza Mayor en España desde el siglo XVI hasta nuestros días», en su obra *Morfología y Ciudad*, Barcelona, 1978, p. 56.

¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹¹ SÁNCHEZ DE ESPEJO, A., *op. cit.*, p. 14 v.

¹² «...contra la mayor de las cuales se mirava el balcón del Sol y Luna de España, porque no teniendo el Sol della grossera oposición que lo estorve, la ilustra embebidamente, que la que fue Luna por naturaleza ya es Sol por comunicación» (SÁNCHEZ DE ESPEJO, A., *op. cit.*, p. 14).

queo «de cuyo eminente horizonte nacía un sol»¹³; en la parte superior aparecía una corona imperial y debajo el lema «Illustrat et fouet». Dicha composición, a modo de empresa, estaba dentro de la concepción simbólica de la plaza como lugar para la glorificación de la monarquía¹⁴. Los obeliscos que flanqueaban las puertas y su sentido simbólico relacionado con la gloria de los príncipes por sus éxitos y expresión del camino de perfección que debe seguir el gobernante, formaban parte del simbolismo de la emblemática política de la época¹⁵.

El discurso político de la arquitectura se completaba con el repertorio de jergológicos que aparecían en las cartelas que, alojadas en los frentes de la plaza, señalaban el lugar correspondiente a cada una de las cuadrillas participantes en la máscara que tiene lugar el día 15 de febrero. Dicho repertorio emblemático giraba en torno a una idea básica, la exaltación de la virtud y la gloria principescas. En la cartela de la cuadrilla del rey aparecía una composición extraída de Alciato, concretamente de su emblema LVI¹⁶; aquel que, con el lema *In Temerarios*, basa su composición en el momento en que los desbocados caballos del Carro del Sol despeñan al temerario Faetón al río Eridano. La asociación de este tema con la figura del monarca, como ha indicado Santiago Sebastián, no es extraño en la literatura y la pintura de la época en que estamos¹⁷. La traducción que hace Daza Pinciano del mote de Alciato por el de «Contra los vanos príncipes» y la interpretación política de Diego López de dicho emblema como las consecuencias derivadas de la temeridad y vanidad principescas, nos pueden ayudar a entender el verdadero sentido de la fábula en la España del siglo XVII. Esta asociación de lo solar con el rey, como se ha indicado, tiene una clara relación con el neoplatonismo del siglo XVI¹⁸; la imagen del Sol como símbolo de la autoridad que rige el destino de las cosas terrenales inspiraría numerosas obras y ensayos políticos del siglo XVII, como es el caso de *La Ciudad del Sol* de Campanella.

Las dos cartelas del Conde-Duque de Olivares alojaban sendas empresas que hacían referencia a la figura del valido y su relación con la del monarca. Era una de ellas una composición en la que aparecía un girasol, siguiendo al Sol en su curso, y dos laureles que hacían sombra a aquél¹⁹. El empleo del Sol y de la flor que busca sus rayos no es extraño a la emblemática del siglo XVII, como es el caso del em-

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Recordemos que el Sol, como representación e imagen del príncipe virtuoso, constituye uno de los lugares comunes del lenguaje simbólico barroco.

¹⁵ *Vid.* GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M., *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia, 1985, p. 113 ss.

¹⁶ «Un claro sol, que los fulgores pisa/ De una argentada nube,/ Y felizmente sube/ A su esfera bizarro,/ Debaxo estava de Faetón el carro,/ A quien tiran briosos/ Quatro rayos fogosos,/ O caballos ligeros,/ Aún en la misma fuga lisongeros,/ Con alborozo y priessa/ *Lustrat el fouet*, puesto por impresa» (CARO DE MALLÉN, A., p. 22v).

¹⁷ Santiago Sebastián hace referencia a la presencia de la fábula de Faetón en la producción de Calderón de la Barca y, basándose en Palomino, a la pintura que con el mismo tema se realiza en una de las salas del Rey con motivo de las reformas que se llevan a cabo en el Alcázar de Madrid durante el siglo XVII. *Vid.* ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, 1985, p. 91 s.

¹⁸ *Vid.* GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M., *op. cit.*, p. 74.

¹⁹ «En el primero estava/ La bella flor de Clície, que buscava/ Su Sol con bueltas fieles,/ A quien hazían sombra dos laureles,» (CARO DE MALLÉN, A., *op. cit.*, p. 23).

blema XII correspondiente a la Centuria II de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias. El sentido político que se da en el emblema de la cuadrilla del monarca a la figura de Olivares (girasol) recibiendo la autoridad (luz) del rey (sol), se completaba con la presencia de la virtud y la gloria monárquicas (laurel) que, haciendo sombra al girasol, proclamaba la idea del beneficio que se deriva para el que procura el favor del príncipe.

El segundo de los emblemas de Olivares recurría también a símbolos frecuentemente empleados en el arte emblemático para evocar la figura del ministro²⁰. Se trataba esta vez de una composición extraída de nuevo de los emblemas de Covarrubias²¹, los cuales inspiraron gran parte de los emblemas empleados en las fiestas del Retiro de 1637. La montaña en medio de tempestades y furias marinas tiene en Covarrubias el sentido de las tribulaciones y pasiones que acosan al «afligido con trabajos». Por otra parte, la montaña tiene en Saavedra Fajardo un sentido próximo a la figura del valido; así ocurre en su empresa 50, cuyo cuerpo está constituido por una montaña, en la cual, según explica, «se recogen las nubes, allí se arman las tempestades, siendo el primero en padecer sus iras»; concluye Saavedra diciendo que «lo mismo sucede a los cargos y puestos más vecinos a los reyes»²². Como en el caso anterior, en esta cartela se introducía también un elemento simbólico que abundaba en la misma idea; como dice Caro de Mallén en sus «discursos» sobre las fiestas, el símbolo de la Paz, el olivo, aseguraba la firmeza de la montaña a pesar de sus asedios. Así pues, la salvaguarda del valido está en función de la paz del Estado, cuya imagen en el lenguaje de la emblemática política del siglo XVII es normalmente el olivo²³.

La plaza del Retiro sería el marco en el que se desarrollarían, como ya hemos dicho, las celebraciones y festejos, siendo el primero de ellos y «seguramente de los más notables de la época»²⁴, una espectacular máscara organizada también por Olivares y en la que tomaría parte el Rey y la más alta nobleza cortesana con sus correspondientes cuadrillas.

Tras las habituales cabalgatas de este tipo de acontecimientos reales, aparecían dos grandes carros o triunfos, para cuyo arrastre se necesitarían cuarenta bueyes disfrazados de rinocerontes. Las grandes dimensiones de los carros —46 pies de alto, 22 de ancho y 32 de largo— contribuyeron en gran medida a la aparatosidad que se pretendía para las fiestas. Las trazas para la fábrica de estas máquinas se debieron al afamado pintor, ingeniero y jardinero florentino Cosme Lotti, llegado a España por voluntad de Felipe IV tanto para el adorno de jardines y fuentes como para la escenografía de las representaciones teatrales de la Corte²⁵. No es extraño que este

²⁰ «La segunda cartela/ Entre mudo ruido/ Mostrava un mar furioso embravecido/ Y un gran peñasco en medio,/ Opuesto de tromentas al asedio,/ Que firme se ostentava,/ Y del arbol de Palas se amparava.» (CARO DE MALLÉN, A., *op. cit.*, p. 23).

²¹ COVARRUBIAS, S. de., *op. cit.*, Centuria III, emb. 87.

²² Vid. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *op. cit.*, p. 73.

²³ *Ibid.*, p. 109 s.

²⁴ ALENDA Y MIRA, J., *op. cit.*, t. I, p. 287.

²⁵ Cean Bermúdez cita la escenografía que organiza para la representación de la *Selva sin Amor* de Lope de Vega, en la que dejaría constancia de su ingenio como tramoyista y escenógrafo: «... trazó y pintó Lotti el teatro en que aparecieron excelentes perspectivas de mar y de selva con puntuales vistas

tipo de artistas trabajen también en los aparatos efímeros, pues su inventiva e imaginación servían adecuadamente al arte temporal barroco, teatral o no, en el que se buscaba ante todo el espectáculo visual²⁶. Sin embargo, es evidente que no todo quedaba en lo asombroso y que, en contextos como en el que se desarrollaron los festejos de 1637, nada podía quedar ajeno a una intención moralizante de tipo político.

Los carros estaban dedicados a la Paz y a la Guerra, y ambos, como dice Sánchez del Espejo, estaban «historiados con los despojos de su triunfo», siendo palmas y laureles los del carro de la Paz, y olivas y flores los del carro de la Guerra. Las urnas de ambos iban orladas por cabezas de héroes; pinturas y diferentes adornos de festones, fruteros, trofeos, armas y coronas enriquecían aquellas máquinas móviles. En la popa de cada carro se levantaban dos pirámides de espejos y diferentes colores que culminaban en jarrones «de forma antigua» con tafetanes de tono carmesí rematados por las esferas coronadas que simbolizaban la monarquía española.

Los repertorios iconográficos de los triunfos de la Paz y de la Guerra estaban presididos por *Júpiter* y *Saturno* que, respectivamente, hacían de aurigas de aquéllos. La *Religión* presidía la urna del carro de la Paz y la *Justicia* el de la Guerra. Otras diferentes virtudes y alegorías, así como representaciones de emperadores a caballo completaban el contenido figurativo de las máquinas, las cuales se iluminaban con las hachas que portaban y con las mazas de cuarenta *salvajes* que también formaban parte de la máscara, la cual concluiría con el «coloquio» entre la Paz y la Guerra escrito por Calderón que se celebró frente al balcón de la reina. La música de los instrumentos que portaban diferentes figuras de los carros aumentó la vistosidad de los triunfos ideados por Cosme Lotti.

No faltaría tampoco el teatro en las celebraciones, y así, entre otros actos dramáticos, el 21 de febrero tuvo lugar en la plaza provisional del Retiro una «moxiganga» dividida en cuatro cuadrillas, para lo cual se levantó un escenario teatral por el que desfilaron cuatro carros acompañados de numerosos personajes²⁷. Era uno de los carros una galera «con música de diferentes y extraordinarios instrumentos». El segundo representaba la fábula de Venus y Vulcano. Un cacique acompañado por indios era el motivo principal del tercer carro, mientras el último estaba dedicado a la música portuguesa.

Aunque no disponemos de testimonios que nos informen sobre los artífices de la función teatral, no sería extraño que, habiendo participado Lotti en la máscara,

del bosque de la casa del campo y puente de Segovia, por el que pasaban figuras autómatas, representando con mucha gracia y verdad á las que transitan por él ordinariamente. Estas máquinas, pinturas, y todo el aparato, merecieron la admiración de los espectadores, quienes celebraron el extraordinario talento de su autor, y la prontitud con que desaparecían y se cambiaban las escenas». CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. III-IV, p. 52.

⁶ Así, Sánchez de Espejo justificaba la intervención de Cosme Lotti, al que califica de «quimérico ingeniero», en la Máscara del Buen Retiro, «por su rara inventiva y bien fingidas tramoyas(que) hace a la vista árbitro del objeto» (SANCHEZ DE ESPEJO, A., *op. cit.*, p. 14 v.). Sobre la intervención de Lotti en las fiestas de 1637 en el Retiro, véase el trabajo de VAREY, J.E., «Calderón, Cosme Lotti, Velázquez and the Madrid Festivities of 1636-1637», en *Renaissance Drama* (S. Schoenbaum; edit.), Evans-ton, 1968, pp. 253-282.

²⁷ «Acompañaban estos carros más de 300 figuras diferentes i ridículas esparciendo cédulas ingeniosas i agudas según sus intentos» (LEON PINELO, A., *op. cit.*, p. 311).

no lo hubiera hecho también en la escenografía del día 21 de febrero. La importancia que la música tuvo en la representación y los antecedentes conocidos sobre el trabajo escenográfico de Lotti en el teatro cortesano español, son motivos que nos animan a pensar en tal hipótesis²⁸.

Así pues, arte efímero, música y teatro fueron tres de los componentes esenciales de un acontecimiento festivo en el que lo meramente lúdico se aunó con el componente político de un acto en el que, además de la exaltación de la monarquía y sus virtudes, se ha visto un deseo de promoción personal del verdadero impulsor de las fiestas y su grandilocuencia, es decir, de Olivares, ante el rey y sus ilustres huéspedes; al mismo tiempo, se trataba de proclamar internacionalmente la fortaleza política y económica de la corona española²⁹, lo que explicaría la lujosa aparatosidad con que se llevan a cabo las fiestas reales de 1637, sin duda las más espectaculares que tuvieron lugar en el Retiro.

²⁸ El primer montaje escenográfico de Cosme Lotti fue el que prepara en 1626 para la ya citada *Selva sin Amor* de Lope de Vega, en uno de cuyos carros, aquel del que tiraban dos cisnes, reinaba la diosa Venus (B.A.E. vol. 188. *Obras de Lope de Vega*, XIII, p. 187 s., Madrid, 1965).

²⁹ Vid. BROWN, J. y ELLIOT, J.H., *op. cit.*, p. 209 s.