

La fiesta oficial como vehículo sancionador de lo establecido y marginador de la heterodoxia.

Maria José Cuesta García de Leonardo

La Edad Moderna y los comienzos de la Contemporánea cuentan con la fiesta oficial, la organizada desde el poder, como principal elemento divulgador ideológico. La razón está en el uso que hace de la imagen, con la máxima proyección de la misma, es decir: de forma masiva, atractiva y sorprendente, por las calles de la ciudad ¹. En ellas, con motivos de la fiesta, se extenderán, convirtiéndola en una “Nueva Roma”², arquitecturas y jardines efímeros que asumen el lenguaje clásico como evocador del poder: el lenguaje del Imperio para el nuevo “emperador” o sus representantes locales que, en estricto orden jerárquico, circulan en comitivas triunfales – también imitadoras de las usadas en la Antigüedad – a lo largo de esas calles. Y el mismo lenguaje clásico será asumido por lo religioso: a esas arquitecturas y jardines se añadirán altares, de tal forma que la calle será la prolongación del interior de la iglesia, tanto en su aspecto como en su uso, ya que las comitivas que la atraviesan – idénticas en su estructura a las civiles anteriores-, pararán para rezar ante esos altares, de igual manera que se hace en las llamadas procesiones internas, aquellas que tienen lugar dentro de la iglesia.

Tales arquitecturas y jardines ya hablan por si solos al aunar, al carácter impositivo propio del clasicismo, la riqueza exuberante de materiales que tratan de imitarse en ellos (a veces, no imitados sino reales): mármoles, pan de oro, espejos, ricos tapices, platas y bronces ...-.Pero se abunda en su significación con el uso de muy diversas imágenes que se extienden en las mismas: emblemas, alegorías, animales simbólicos, figuras fantásticas, figuras del mito clásico, del Antiguo y Nuevo Testamento, de la historia antigua, de la historia medieval local o de la historia contemporánea. Y, en las comitivas triunfales que los recorren, andando, a caballo o en carros triunfales, aparecerán los mismos personajes. Así, la ciudad será como un libro abierto en sus paredes y como un libro vivo en sus comitivas – dónde Abraham, la Fe,

¹ Ver J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1981.

² Ver V. Lleó. Cañal, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla. Diputación Provincial, 1987; *Arte y Espectáculo: La Fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla, Diputación Provincial, 1975.

Hércules, San Pedro, la Tarasca, la Victoria, Carlos III, los Reyes Católicos, Mahoma, el Demonio, Júpiter, Cupido, etc, aparecerán ante el espectador con el mismo nivel de realidad- ; libro inteligible para todos: los mas formados podrán leer las cartelas de las que se acompañan muchas imágenes; pero los analfabetos reconocerán suficientemente a los personajes representados ³: Habría que recordar como los sermones de la época utilizan el mismo tipo de lenguaje ⁴, jalonado por todas estas historias que son, por eso, absolutamente populares. De esta forma, según la importancia que se le quiera dar al hecho celebrado, se desarrollan largos argumentos, minuciosamente diseñados, que extenderán su iconografía (y su texto correspondiente) en las paredes o esculturas efímeras y en los carros y personajes de las comitivas.

Se tratara de sorprender al espectador para atraerle a la contemplación y, además, como defienden los jesuitas⁵, con lo asombroso, se grabarán mejor las imágenes –es decir: los conceptos– en la mente. La fiesta servirá así, concientemente por parte de sus organizadores, como un despliegue urbano y lúdico de la retórica, en especial de su “ arte de la memoria”, de sus “ imágenes”, algunas de las cuales, contarán con “loci” concretos, ya que se ubicarán siempre en un mismo lugar: cuando el ciudadano vuelva a andar en su vida cotidiana por tales sitios, no dejará de recordar, por ejemplo al rey, al pasar por cierto lugar, ya que ahí siempre se coloca su imagen en toda celebración; teniendo en cuenta la abundancia de las mismas en la época, el arte de la memoria recuperará continuamente las imágenes en la mente del ciudadano.

Los detentadores del poder lo son también del saber; y, a través de la fiesta, se hace pensar al pueblo que tales detentadores del saber son los merecedores -y por eso lo tienen – de ostentar tal poder. La ostentación del saber asombra tanto como la de la riqueza en los materiales de lo construido para la decoración festiva. A través de todo ello se ejerce fácilmente la dominación y los textos de la época dan constancia de la conciencia con que se ejerce este convencimiento ⁶. Y, sobre todo,

³ El hecho de los distintos niveles de captación es algo de lo que se es absolutamente consciente en la época por parte de los elaboradores de tales iconografías: ver M. J. Cuesta G^a de Leonardo, *Fiesta y Arquitectura Efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada, Diputación y Universidad, 1995,pág. 109.

⁴ M^a del P. Dávila Fernández. *Los sermones y el Arte*. Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1980.

⁵J. A. Maravall, *op. cit.*, pág. 448.

⁶ J. A. Maravall, *op. cit.* M^a. J. Cuesta G^a. de Leonardo, *op.cit.*

su opinión se plantea como incuestionable: la monarquía está respaldada por Dios y este tándem define su ortodoxia “en lo metafísico”, por encima de cualquier “vulgar juicio”. La iconografía de la fiesta traducirá tal ortodoxia: ahí se incluirá una determinada opinión sobre las distintas razas o grupos humanos considerados como inferiores, incluida la mujer, susceptibles incluso de visiones jocosas que acentúan el estatus que se les adjudica; pero también, tal iconografía traducirá la soterrada reacción a dicha ortodoxia, reacción a la que se querrá relegar a la marginalidad por medio de la ridiculización y de la consiguiente deslegitimación en el común de la opinión pública.

Como muestra de tales planteamientos vamos a observar dos sitios: Granada, lugar emblemático en la conservación de una serie de leyendas y tradiciones en torno a su propia historia, en las fiestas que se hicieron a los largo de los siglos XVII, XVIII, XIX; y Madrid en las fiestas del Corpus Christi de los siglos XVII y XVIII, por las imágenes tan reveladoras que se han conservado de las mismas.

Estableceremos dos apartados; el primero será el que podemos considerar como el sancionador de la ortodoxia. En él nos detendremos en la aparición de las distintas razas: indios (representantes del Nuevo Mundo), negros, gitanos, turcos, y moros (usando la denominación de los propios textos), surgen generalmente constituyendo grupos de danzantes al comienzo de las comitivas. Así vemos danzas de indios y negros en la procesión general de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka ⁷; danzas de negros, turcos, moriscos, gitanos e indios, distribuidos a lo largo de las distintas procesiones de las fiestas del Corpus Christi ⁸; danzas de turcos en la comitiva por la proclamación al trono de Carlos IV ⁹; etc. El simbolismo de la danza en las comitivas religiosas tiene raíces antiguas: los teóricos de la época hablaban de David danzando delante del Arca de la Santa Alianza, en la

⁷ *Sagrados Obsequios, Festivos Cultos, con que el Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús aplaudió las Solemnes Canonizaciones de San Luis Gonzaga estudiante y San Estanislao de Kostka novicio de la misma Compañía.* Imprenta de la Santísima Trinidad, Granada, 1728. Págs. 81 y 110 .

⁸ Para todas ellas y para el resto de las fiestas de Granada, ver M^a J. Cuesta G^a de Leonardo, *op. cit.*

⁹ P .J. de Echeverría. *Proclama Augusta que la M. N. L. y Nombrada Ciudad de Granada, hizo en la gloriosa exaltación al trono de las Españas, del Rey Nuestro Señor Don Carlos IV.* Imprenta Real, Granada, 1789, pag. 94.

procesión que la transportaba, tal y como aparece en el Antiguo Testamento¹⁰; es señal de reverencia, de veneración y al mismo tiempo de alegría. Tal sentido es asumido por estas danzas, al que unen otro: ellas son representantes de distintas razas, todas convertidas -la mayor parte, por mediación de los españoles- a la verdadera fe: es la representación de la totalidad del mundo adorando al verdadero Dios. Y, en las comitivas civiles, mostrándose súbditos del señor correspondiente, honrado en la fiesta concreta. Este aspecto que les asocia con el nivel de súbditos se subraya por su ubicación en la parte delantera de las comitivas, lugar reservado, según la estructura del triunfo clásico – que es la que se mantiene en todo tipo de comitivas –, a los vencidos, a los sometidos al victorioso triunfador que aparece al final de dichas comitivas; y esto vale tanto para subrayar el dominio universal de la divinidad -en las procesiones religiosas – o el correspondiente a la corona española – en las de carácter civil -. En definitiva, lo que queda evidente es esa idea de raza sometida, de raza, incluso, deudora del pueblo español, que puede llegar a aparecer como su benefactor intelectual y espiritual. Además, aparecen personajes de estas razas caracterizados de forma jocosa, con propósitos ridiculizadores concretos, como el “moro con pernil y botella de vino”, en la máscara “joco-seria” que forma parte de los actos que celebran la proclamación de Carlos III, junto con otros personajes del mismo tipo, como el que iba vestido mitad de señor y mitad de sátiro con joroba; o el que tenía medio cuerpo de gigante y otro medio de enano; o el hombre anciano y con barba que daba el pecho a un niño; o el vestido muy serio, con cabeza de asno; o el disfrazado de gallo...etc. En la misma máscara, en su parte “seria”, aparecen mezcladas distintas razas con diferentes épocas históricas: “a la Española Antigua”, “armenios”, “americanos”, “moros”, “senadores romanos”, etc¹¹. Mientras que los personajes jocosos recogerían costumbres carnalescas, muchas de ellas de larga tradición, que buscan la contradicción y lo ridículo, los personajes serios meramente hablarían de la universalidad -pasada y presente- honrando al nuevo rey.

¹⁰“David y todo Israel danzaban delante de Dios con todas sus fuerzas y cantaban y tocaban arpas, salterios y tímpanos, címbalos y trompetas”. I *Paralipómenos* 13, 8.

¹¹ Sin que contemos con una descripción mas detallada de ninguno de ellos. Porcel y Salablanca, J. A. *Gozo y Corona de Granada en la Proclamación Solemne, que del Rey Nuestro Señor D. Carlos Tercero celebró esta Ciudad con la pompa que se describe el día 20 de Enero de 1760*. Granada. Imprenta Real, 1760, pag. 120

Junto a las razas, el apartado correspondiente a la mujer; ésta aparecerá denigrada, incluso sistemáticamente, en algunas comitivas. Los ejemplos mas importantes son los que la vinculan a la Tarasca. La Tarasca es un dragón que habría sido dominado por Santa Marta en Tarascón, lugar del sur de Francia, según cuenta la Leyenda Dorada¹². Al introducirse desde esta zona, sur de Francia, la costumbre de la procesión del Corpus Christi a España en el siglo XII, se unen la fiera y la santa como símbolos indiscutibles de esta procesión, significando la Tarasca el mal, el pecado – que tradicionalmente se representa por animales monstruosos-, vencido por la virtud, personificada en Santa Marta. Además, al aparecer la Tarasca encabezando tal procesión que es finalizada por la Eucaristía, simbolizará al enemigo vencido de esta segunda, según el mencionado esquema del triunfo clásico. Acorde con su leyenda, la mujer que le acompaña, Santa Marta, tendría un significado positivo; sin embargo, el recuerdo de tal la identificación se pierde con el paso del tiempo¹³ y esa mujer puede adquirir un significado negativo o incluso desaparecer. Así la vemos con un significado positivo como la “hermosísima muger que representa la devoción desta ciudad”¹⁴, sentada sobre un trono encima de la Tarasca que aparece aquí como dragón de siete cabezas, en una alusión de connotaciones apocalípticas donde la mujer -la Mujer Apocalíptica, símbolo de la Virgen en su advocación de Inmaculada – vence al mal. O aparecer con un sentido absolutamente negativo como la “figura de mujer... Negra (color propio de la maldad, infecta de su propio veneno, según Séneca) que representa a la malicia mortal, de quien fue primer author el Demonio, que jamás la aparta ni puede apartar de si”¹⁵; esta mujer está situada sobre la Tarasca que, de forma explícita, se identifica en el texto con el Demonio. Así, tal figura –mujer y de raza negra– será considerada la personificación idónea de la maldad, compañera del Demonio. Tal consideración se elabora al unir antiguas creencias que asimilarían al blanco y a la luminosidad con el bien, y a lo pasional,

¹² Santa Marta era hermana de María y Lázaro. Ver Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza, 1982 (1264).

¹³ Es curioso observar como en Toledo se le identifica con Ana Bolena.

¹⁴ *Descripción de la Fiesta y los altares que la muy Noble, Leal, Nombrada y Gran Ciudad de Granada haze en la Fiesta del Santísimo Sacramento*. Granada, 1660

¹⁵ M. R. P. Joachin Lopez, *El Imperio del Amor Divino, extendido sin fin en el pequeño orbe del Eucharístico Sacramento, Fineza de las Finezas del Rey de Reyes, y Señor de los Dominantes*, Granada. 1761, pag. 54.

a la parte inferior del hombre, al pecado, con la oscuridad y las tinieblas; esto se haría extensivo a las dos respectivas razas¹⁶ e implicaría el desprecio con que se contempla la negra; además hay que añadir una misoginia de raíces bíblicas¹⁷ que identifican a la mujer con el origen del pecado y del consiguiente mal, teniendo en cuenta que ella es capaz de ejercer gran poder sobre el hombre -el gran poder que tiene el vicio, identificado con la mujer-, consiguiendo arrastrarle.

Tal misoginia es la que se va a reflejar curiosamente en todas las representaciones femeninas que acompañan a las Tarascas madrileñas de los siglos XVII y XVIII. Aquí, con una evidente confusión no inocente ni exenta de transmisión, junto con el nombre, de connotaciones negativas, se denomina Tarasca a la mujer. Pero, puesto que se han conservado dibujos, podemos apreciar por las gigantescas ubres que se colocan en el cuerpo del dragón, que el género femenino quiere hacerse evidente y como propio de dicho animal, asimilado siempre a lo demoníaco.

Estas tarascas-dragones sostendrán en sus espaldas complejas escenas donde aparecerán distintos personajes; entre ellos destacará el protagonismo de una mujer, la Tarasca, “como maestra de todos los vicios”¹⁸. En general, es de tamaño mas grande que el resto de los personajes; su aspecto varía entre feo y grotesco o bello y provocador y suele ir vestida con elegantes ropas, símbolo de la vanidad. Va de pie o sentada en aparatosos asientos, con los que se alude al poder que detenta; se acompaña de “bolatines” (“... bolatin que dará sus bueltas demuestra la lijereyza de los hombres a lo malo”¹⁹), “arlequines” o “monos” (según su propia terminología). Estos son personajes masculinos, de un tamaño mucho mas pequeño, que acentúan el carácter negativo de la mujer: la adornan poniéndole pendientes o perfumes, sosteniéndole un espejo o un candil (símbolos todos de la vanagloria, de la vanidad

¹⁶ Ver J. E. Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, pag. 324. De hecho, C. Ripa, a finales del siglo XVI, reelaborando antiguas tradiciones para hacer lo que sería la enciclopedia de alegorías y símbolos mas consultada de la Edad Moderna, su *Iconología* (primera edición: 1593), hace una personificación del Pecado como un joven negro “porque el Pecado nos despoja de la gracia”. C. Ripa. *Iconología*. Madrid, Akal, 1987, pag. 188, T. II

¹⁷ Ver Erika Bornay. *Las Hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990.

¹⁸ De la descripción de la Tarasca de 1631. Recogida por J. M. Bernaldez Montalvo, *Las Tarascas de Madrid*. Madrid, Delegación de Cultura – Ayuntamiento, 1981, pag. 115.

¹⁹ De la descripción de la Tarasca de 1731. J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.* pag. 115

y la soberbia que se quiere resaltar en ella); o bailan y hacen contorsiones o torres humanas, como títeres, supuestamente al son que les marca la mujer -quien, a veces, toca un instrumento- , todopoderosa frente a ellos. A veces, también le ofrecen bandejas con comida, en alusión a la gula, y tocan distintos instrumentos, evocando también así, la vanidad de las glorias mundanas ²⁰. En alguna ocasión acompaña a la mujer un galán que la corteja, siempre de menor tamaño que ella, en referencia a la lujuria; también se alude a este pecado cuando se sitúa la escena en un ameno y frondoso jardín, el "Jardín del Amor" que, a su vez, esconde detrás de la fecundidad y la alegría vital, el simbolismo de la vanidad ya que, las flores, en general, representan la fugacidad de la vida humana ²¹. La reproducción de tal jardín comienza a desarrollarse a principios del siglo XVIII y convierte la escena -en paralelo a la pintura y a las costumbres cortesanas de la época-, en algo parecido a una escena galante, en la que la mujer -representada como cortesana bella y provocadora - tiene acentuadas connotaciones negativas por su papel inductor al pecado. A veces, en ese jardín, ella se columpia coquetamente; otras se sienta en un trono, adornadísimo con doseles y elementos vegetales, y preside alocados bailes de parejas -evocando la lujuria- junto con volatines columpiándose o haciendo peligrosos ejercicios de equilibrio -significando la ligereza, la inconstancia, la volubilidad del hombre y principalmente los peligros a los que el vicio puede arrastrar-. También habrá figuras riñendo, ejemplificando la ira. Preside así mismo grandes banquetes con los que se alude más directamente a la gula. La maldad de la mujer se acentúa cuando se posibilita que la mujer-Tarasca, por algún mecanismo que le confiera movilidad - algo común en este tipo de muñecos-, muestre dos caras: una bella y atractiva, como cebo engañoso, y otra horrible, inmediatamente vinculable a lo demoníaco ²². También se evidencia explícitamente cuando va acompañada por una figura monstruosa, evocadora del Demonio, con la que demuestra tener una relación de galanteo y complicidad. En este sentido resulta especialmente reveladora la representación del año 1678 en la que la mujer,

²⁰ Ver las Tarascas de los años 1666, 1667, 1668, 1670, 1671, 1672, 1675, 1686, 1695, 1697, 1700, 1701, 1704, 1707, 1708, 1710, 1712... reproducidas por J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*

²¹ J. Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1996.

²² Como sucede por ejemplo en la representación de los años 1669, 1686, 1711, 1724. Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*

absolutamente insinuante -la carne -, coquetea con el Diablo, apoyados ambos en un mundo –es decir: los tres enemigos del alma -; mientras, unos hombrecillos hacen contorsiones, poniéndose por turnos, gracias a mecanismos móviles, con la cabeza para abajo y las piernas para arriba ²³ .

Hay otras formas de acentuar la maldad femenina que, aunque no han sido recurrentes a lo largo de los años, tienen interés: en 1685, la mujer-Tarasca aparece gigante, tocando una guitarra y bailando; le acompaña un demonio en forma de sátiro -en alusión fundamental a lo pasional, a la lujuria – que toca una flauta y un tambor. Y rodeando a la mujer, cuatro niñas bailan y tocan las castañuelas, a modo de aprendices del mal ²⁴ .

En 1763 la mujer-Tarasca preside la escena sentada en una especie de trono bajo un dosel, sobre una tarima elevada en la que se ha instalado una mesa con diversos alimentos que ella sola esta comiendo; va coqueta y elegantemente peinada y vestida, a la moda cortesana contemporánea, y le sirven dos hombres : soberbia, gula, lujuria... Esto sucede en el interior de una nave, trasportada en el lomo de la Tarasca- dragón, en cuya cubierta unos hombres reman y otros preparan alimentos -cortan carne, amasan pan- . Y, por si esta dominación fuera poco, otra mujer golpea con un látigo a un supuesto mendigo: “el francés que toca el biolín por las calles” ²⁵ . Si la nave es una antigua alusión simbólica a la vida atravesando los peligros del mar, que es este mundo –“ el mar de las pasiones ”²⁶ - , para intentar salvarse llegando al “Monte de la Salud” ²⁷ , aquí se quiere dejar constancia de quién y cómo organiza tal vida. O, al menos, del peligro de que así suceda. Habría que añadir que, la “nave de los locos”, extendida en la figuración medieval, se suele representar “ con una mujer desnuda, una copa de vino y otras alegorías de los placeres terrenos”

²³ Ver en este sentido las representaciones de los años 1677, 1678 o 1687. J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*

²⁴ J. M^a Bernaldez Montalvo comenta la cantidad de prostitución que hay en el Madrid de la época y señala la posibilidad de que se quiera aludir al proxenetismo. Ver J M..Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pag. 65

²⁵ Según la descripción recogida del propio autor, el cual no aclara mas. J. M^a Bernáldez Montalvo, refiriéndose a este francés, habla de la “ venida desde todas partes a Madrid de innumerables vividores y falsos mendigos” en esta época. *Las Tarascas de Madrid, op. cit.*, pág. 171.

²⁶ Ver J. E. Cirlot, *op. cit.* pág.322.

²⁷ J. E. Cirlot, *op. cit.*, pág. 322.

²⁸ , alusión con la que esta nave completaría su sentido, en una iconografía suficientemente conocida por los contemporáneos.

En el año 1744, el lomo de la Tarasca–dragón se convierte en un bosque con árboles, una gruta en un extremo y un peñasco en el otro. Este segundo sirve de trono a la Tarasca-mujer, representada aquí como coqueta y provocativa cortesana que lleva, sobre su escotado traje a la moda, una especie de falda-armadura; añadido que, junto con los siguientes atributos, la presentan disfrazada como Diana cazadora: como esta diosa, va coronada con una media luna en la cabeza, lleva lanza y escudo (con el que se protege de las flechas del amor), arco y carcaj con flechas. Persigue a ciervos, osos y jabalíes –animales que salen de la gruta imitada y que son acosados por hombrecillos asustadizos -; y, si seguimos atribuyéndole las cualidades de la diosa, es arisca con los hombres, vengativa y colérica; es “Señora de las Fieras” y “protectora de las Amazonas guerreras y cazadoras como ella, independientes del yugo del hombre”²⁹. Sobre la gruta, debajo de los árboles, unas parejas bailan. Es decir: a las alusiones acostumbradas a los distintos vicios -, habría que añadir un nuevo matiz que ya preocupa a los Ilustrados del siglo XVIII, la prevención contra la mujer sabia -la propia iconografía de la mujer con armadura, lanza y escudo, es asociable también a Atenea, diosa de la inteligencia - , contra la mujer indómita al hombre ³⁰. Aunque sólo con la media luna en la cabeza y en medio de un contexto distinto a éste y más tradicional, la alusión a la mujer-Diana se repite en otros años posteriores (1749, 1761) ³¹.

Pero la representación más atrevida de la maldad femenina será la que se realizó el año 1759: aquí en la esquina posterior del lomo de la Tarasca – dragón se levanta un peñasco en cuya cúspide “estará la ydra de siete cabezas la qual tendrá sobre si un globo negro sembrado de estrellas, y sobre el globo yrá la culpa”³² La “culpa” está personificada por la mujer, vestida coqueta y provocadora, a la moda cortesana contemporánea. Como se observa, la evocación con tal imagen a la mujer

²⁸ J. E. Cirlot, *op. cit.*, pág. 323

²⁹ P. Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona, Paidós, 1984.

³⁰ Ver en este sentido las opiniones del mismo Rousseau, recogidas por E. Bornay, *op. cit.*, pág. 50 y ss.

³¹ Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*

³² Según descripción del autor. J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.* pág. 159.

apocalíptica es evidente. Pero en vez de esa mujer que pisa la cerviz a la bestia, al pecado, sobre una luna, y que es símbolo de la Virgen en su advocación de Inmaculada Concepción, aquí aparece sin dañar a la bestia, triunfante sobre ella y sobre el orbe celestial otra mujer, la Culpa, es decir la incitación a todo pecado. De hecho, lleva en una mano una manzana en alusión a la mujer originaria, por la que se introdujo el mal en la tierra, Eva, a la cual habría vencido la Virgen Apocalíptica o Nueva Eva. Es evidente que es la primera la que aparece aquí, triunfante.

Debajo de ella, como sus fieles secuaces, en grutas que se abren en este peñasco, aparecen también en personificaciones femeninas, los siete pecados capitales: soberbia³³; avaricia³⁴; lujuria³⁵; ira³⁶; gula³⁷; envidia³⁸; y pereza³⁹. El resto es un grupo de personajes –hombres y mujeres–, de inferior tamaño, que representan escenas de la vida cotidiana donde se dan esos pecados (figuras que riñen, otras de las que se supone que una engaña ya que tiene dos caras, etc.)⁴⁰.

Es interesante observar como, a veces, las figuras de los volantines van vestidos de indios –“a lo yndio”, con tocado de plumas en la cabeza, como en el Corpus de 1751⁴¹–, o son de raza negra –“negrillos”, como en el Corpus de 1663⁴² –, sin que, en la descripción del autor correspondiente, se haga ninguna mención

³³ Con corona de oro, un espejo y un pavo real. Según el texto del autor. J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pag.159. Son los elementos simbólicos con los que la representa Ripa, en su Iconología, es decir, la forma tradicional de su representación y , por ello, suficientemente conocida. De todas formas, cada pecado se acompaña de una cartela que lo identifica. Ver C. Ripa, *op. cit.*, Tomo II, pág.319

³⁴ Con talegos de dinero. Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.* pág. 159. El símbolo del talego también es el utilizado por Ripa, en su representación. Ver Ripa, *op. cit.* Tomo I, pág. 123.

³⁵ Con una perdiz y un cocodrilo .Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pag.159. Con estos animales la representa también Ripa. Ver C. Ripa, *op. cit.* tomo II, pág. 33.

³⁶ Armada con peto, espaldar, casco y espada desnuda y, junto a ella, un rinoceronte. Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pág.159. Ripa también la representa armada y con espada desnuda – junto con otros atributos –, asociándola con el rinoceronte. Ver C. Ripa, *op. cit.* Tomo I, pág.538.

³⁷ Comiendo carne y bebiendo. Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pág.159. La personificación de crápula que hace Ripa, es semejante. Ver C. Ripa, *op.cit.*, Tomo I, pág.239.

³⁸ “Con un corazón en la mano en azion de comersele y tendrá un perro al lado”. Según el texto del autor: ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pág.159. También Ripa la identifica comiéndose su propio corazón y asociada al perro. Ver C. Ripa, *op. cit.* Tomo I, pág.342.

³⁹ “Con los brazos cruzados y tendrá a su lado un asno echado”. Según el texto del autor. Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pág.159. Ripa la representa de forma semejante. Ver C. Ripa *op.cit.*, Tomo II, pág. 195.

⁴⁰ Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pág.159.

⁴¹ Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pág. 143.

⁴² Ver J. M. Bernaldez Montalvo, *op. cit.*, pág. 37.

aclaratoria; son, simplemente, otra forma de representar figuras risibles, quizá no mas que el resto de los hombrecillos que aparecen en el mismo contexto, representando a los vicios. En general, a estas figuras de otras razas no se les asocia con ningún vicio en concreto, sólo son comparsas graciosas en el conjunto. En un conjunto de hombrecillos –que no representarían al total de los hombres– sin carácter, arrastrados al vicio por la mujer; es decir: en un conjunto que, de forma irónica, se nos muestra de calidad humana inferior a lo que el hombre tendría que aspirar, según la moralidad ortodoxa; criterios a los que debieran ajustarse todas las razas. En general, es interesante observar como esta utilización jocosa de los representantes de otras razas, deja de hacerse en el siglo XIX.

A fines del XVIII aparece una raza bastante extraña hasta esos momentos, la china. Pero su representación en estas comitivas o decoraciones efímeras se debe meramente a una cuestión de moda, de igual forma que se representa en otras elaboraciones artísticas: es la moda de la “chinoiserie” y tanto en la Sala de Porcelana del Palacio de Aranjuez, como en jardines efímeros –componentes de este tipo de decoraciones–, elaborados “a la chinesca”, o, por ejemplo, en la serie de Tarascas de Madrid de fines del siglo XVIII ⁴³ : si observamos los años 1765, 1767, 1769 y 1770, vemos cómo tanto la Tarasca-dragón, como la mujer-Tarasca, los diferentes personajillos, los árboles o pájaros –incluidos pavos reales– y todo el contexto, adquieren características formales chinas (vestidos, tocados, formas de colocación, evocación paisajística), sin que el significado pretenda ser distinto: es solo una innovación a nivel formal, tratando de acomodarse a la nueva moda.

Con todo lo que hemos visto hasta ahora, se observa cómo la fiesta sirve para sancionar una forma de pensar dispuesta por la ortodoxia definida desde el poder. Pero la fiesta servirá también para relegar a la heterodoxia a formas de pensamiento cuya expansión puede resultar peligrosa para el mantenimiento de lo establecido. El procedimiento iconográfico es fácil: el mal, el pecado, tradicionalmente se representa por lo monstruoso, a lo cual, en la fiesta, se le asocian connotaciones ridículas denigrantes; por eso, vincular la heterodoxia a lo

⁴³ En 1780 se prohíbe la aparición de la Tarasca y los Gigantes por considerarlos no acordes con lo religioso, en evidente olvido del sentido originario ya que, así, en las procesiones del Corpus por ejemplo, la Custodia no sería triunfadora de ningún enemigo, según el esquema en el que se deben interpretar que, como hemos visto, es el del triunfo clásico.

monstruoso, será la mejor fórmula de deslegitimación de tales ideologías a niveles populares. Con este sistema nos encontramos incluso sutiles críticas desde el clero mas reaccionario –al que suele pertenecer el autor del argumento que se desarrolla en la decoración- a la política regalista de Carlos III; ellos son la ortodoxia religiosa y tienen poder para, en estas fiestas, denigrar aquello con lo que discrepan. Observaremos algunos casos: en ellos, el argumento desarrollado en el conjunto de la decoración habla del bien que se sigue para el reino cuando los intereses políticos coinciden con los religiosos –esto es algo que ya sucedía en el Antiguo Testamento– ya que Dios favorece así a los gobernantes; desfilando, aparecen la Tarasca (dragón) y los siete gigantes –ya hemos visto como siempre representan al demonio y a los pecados o fuerzas del mal-, quienes, sobre su sentido genérico primario y sobradamente conocido a nivel popular, adoptan otro, acorde con el argumento concreto de la decoración, que podrá ser, por ejemplo, la representación de los emperadores romanos que mas se destacaron en la persecución de los cristianos (Corpus Christi de 1767, a los pocos meses de la expulsión de los Jesuitas) o la representación de Mahoma (identificado con la Tarasca-dragón) y los reyes musulmanes que habían sido también enemigos de la religión (Corpus Christi de 1774) ⁴⁴. Tanto los gigantes como la Tarasca, son siempre un tipo de representación jocosa, burlesca; de aquí que la crítica que se haga con ellos asuma ese tono caricaturesco.

Pero peor que la política regalista serán aquellas ideologías especialmente las derivadas de la Ilustración, que amenacen al conjunto de lo establecido y, concretamente, a la religión, con planteamientos que se extienden a fines de siglo XVIII. La crítica pública de tales ideas usará el lenguaje mas tópico, mas conocido y, por tanto, mas efectivo. Así en 1786 – cuando están recientes las guerras contra la Inglaterra anglicana y se teme la ideología de la Francia pre-revolucionaria – la decoración que se instala en las fiestas del Corpus Christi insiste en la defensa hecha de la Eucaristía-cuerpo de Cristo frente a herejes, a lo largo de la historia, por santos, poetas y filósofos, habiendo sido adorada ya en el Antiguo Testamento, en su prefiguración como Arca de la Alianza; lección y guía segura de comportamiento que debe tenerse presente en la época contemporánea, en la cual, el soldado español

⁴⁴ Ver M^a. J. Cuesta G^a de Leonardo, *.op. cit.*

–representado como nuevo Teseo– se ve amenazado por la Herejía-Minotauro –es decir: el mal, el pecado, en forma de monstruo, al modo tradicional–, siendo salvado del laberinto de la incredulidad –laberinto vegetal que se levanta en el jardín efímero del centro de la plaza Bibarrambla, con todos estos personajes en su interior– por la Fe-Ariadna ⁴⁵.

En 1794, en el mismo tipo de decoración, se vuelve a insistir en la defensa de la Eucaristía pero ahora, junto a santos, fundamentalmente se menciona a reyes de la historia de España que habrían combatido por dicha Eucaristía y son ejemplo para el presente. Es el año en que España está en plena guerra contra la Francia revolucionaria, cuyos ejércitos avanzaban introduciéndose en España por el Norte, en medio de una serie de acontecimientos: la muy reciente ejecución de Luis XVI –-21 de enero de 1793– junto con aristócratas y clérigos; las campañas de descristianización que en Francia se están llevando a cabo (consagración de Notre Dame como Templo de la Razón, clausura de templos, instauración de la fiesta del Ser Supremo el 8 de junio de 1794 ...); la propaganda revolucionaria aumentando en España –en paralelo a la política represiva– y el alza de precios e impuestos que provocan el surgimiento de focos insurreccionales como los “alborotos del pan” de 1793 y 1794; en tal año, la insistencia en el tema de la defensa de la religión es algo lógico y absolutamente revelador –haciéndose, por las mismas razones, característico de estos años-. Y, contrastando con la seriedad de los santos y reyes luchadores, en las cuatro esquinas de la plaza Bibarrambla, se colocan cuatro grutas con cuatro “estatuas ridículas”: un cíclope que intenta pegar con su maza a un “Deista o Herege Sacramentario”⁴⁶, escondido, cobarde, en la siguiente cueva; en la tercera, “el Dios Pan”, con un látigo, intenta lo mismo con un “Libertino” que se esconde en la cuarta cueva. Para facilitar la identificación se acompañan de cartelas con textos explicativos, como, por ejemplo, el del cíclope: “...si descubro en la Plaza / algún vil de mala raza / Libertino, Calvinista, / Zuingliano, Anabatista /será Mono de mi Maza...”⁴⁷; o el del libertino: “... sin Religión conocida / voy pasando

⁴⁵ Ver M^a. J. Cuesta G^a de Leonardo, *op. cit.*, pág. 345.

⁴⁶ M. R. P. F. R. Nicolás de Aquino. *Christo enfermo de amor en el Soberano Sacramento del Altar. Pensamiento con el que se adornó la plaza Vivarrambla en el día del Corpus de este año 1794*. Granada, pág. 5.

⁴⁷ M. R. P. F. R. Nicolás de Aquino, *op. cit.*, pág. 26.

aquesta vida /como un valiente animal...”⁴⁸ . Y así, de una forma que todos comprenden, se descalifican esos otros modos de pensamiento sin necesitar mas razones que tales figuras ni mas argumentos que las propias letras de sus cartelas.

Y tal sistema de desprestigio se repite dada su utilidad a nivel popular. En la decoración de la fiesta del Corpus de 1797 – cuando ha pasado escasamente un año de la firma del Primer Tratado de San Ildefonso entre España y el Directorio Francés y es, por consiguiente, una época confusa en la que se establecen alianzas con el enemigo moral-, se habla de las virtudes necesarias en el cristiano para ser digno de acercarse al convite eucarístico, al que, según la parábola de los invitados a la boda (Mateo 22,2 -14; Lucas 14,15-24), no todos los que van, lo son; quizás habría que ver aquí una alusión crítica , mas o menos velada por el autor de este argumento – que , como es habitual en estos autores, forma parte del clero y del pensamiento mas tradicional de la sociedad granadina – , contra los nuevos aliados políticos, no fiables desde el punto de vista religioso. Tales Virtudes se representan personificadas en carros triunfales de los que tiran sus enemigos vencidos. Y así, entre otras personificaciones, aparecen, de una forma ridícula, Mahoma –“ vestido a lo turco con un lío de pergaminos en la mano izquierda cuyo rótulo decía: ALCORAN y en acción de tirar con su derecha de la cimitarra o alfange que ceñía ” ⁴⁹ - con la Superstición y la Herejía, como enemigos vencidos de la “ Virtud de la Doctrina”; y el deísta Juan Toland -filósofo irlandés de principios del XVIII, cuyos escritos habían atacado al cristianismo, “ vestido a lo nacional ” ⁵⁰ ; recordemos que los ingleses son enemigos en ese momento y que a él se le identifica como “ impío hereje inglés ” ⁵¹ - representando al Disparate, como enemigo vencido de la Virtud del Silencio, al igual que la Locuacidad.

La defensa de la religión se extiende como tema central en todas las decoraciones de las fiestas del Corpus Christi que tienen lugar en el reinado de Fernando VII, con la necesaria desacreditación del enemigo: “ Hereges Luteranos y Calvinistas ... con sus cabezas inclinadas a la tierra y con sus rostros como

⁴⁸ M. R. P. F. R. Nicolás de Aquino, *op. cit.*, pág. 27.

⁴⁹ José de la Concepción Díaz Cruz, *El gran Convite de Amor y Triunfo de la Virtud*. Granada 179.,pág 13.

⁵⁰ José de la Concepción Díaz Cruz, *op.cit.*, pág. 14 .

⁵¹ José de la Concepción Díaz Cruz, *op.cit.*, pág. 14.

confundidos”⁵² al advertir su error ante las argumentaciones de San Agustín –en un falso histórico considerado sin importancia de cara a la transmisión de un mensaje en la España de 1803, en guerra con países, en general, protestantes-; la “ Impiedad despechada, royéndole Serpientes el corazón y las entrañas”⁵³ -es decir: la Impiedad bajo la representación clásica de la alegoría de la Envidia⁵⁴ - , frente a la Religión, entronizada, un hereje llorando arrepentido y una hoguera donde se queman libros impíos en 1806. Ambas referencias corresponden a la descripción de lienzos que protagonizan la decoración de los mencionados años.

Tal insistencia combativa en la defensa de la religión se hace cada vez mas violenta, en paralelo a la fuerza que recobra la tradicional ortodoxia, después de abolir la constitución de 1812 y de reinstaurar la Inquisición en España, y de dominar en Europa el espíritu del Congreso de Viena y de la Santa Alianza: la agresividad contra los que se atrevan a romper esa ortodoxia se hace evidente en estas decoraciones. En 1816 se insiste en el Dios Todopoderoso que vence a sus enemigos en episodios como la caída de los Ángeles rebeldes, o la de los muros de Jericó, los Reyes Católicos venciendo en Granada y la Custodia, acompañada de serafines, venciendo a monstruos-herejes (en forma de hidras, serpientes, tigres, leones, dragones...) ⁵⁵ . En 1818, la Fe, desde su carro triunfal, pisotea a los “hereges y nuevos reformadores del Sacramento...colocados de un modo que indicaba hallarse abatidos” y “confundida su perfidia”⁵⁶ .

Tras la pausa del Trienio Liberal (1820-1823), continúan las alusiones a la amenaza hereje – con un concepto amplio para este término – y , en la medida en que el pensamiento liberal se extienda y se acentúe la reacción absolutista, tales alusiones se harán mas violentas; el ejemplo más significativo es la decoración del año 1829. Aquí, en un ambiente inestable, con sublevaciones y represión hacia carlistas y liberales, el autor culpa a los herejes de las guerras, desarrollando en su contra un argumento violento y amenazante. La decoración comienza en la lámina

⁵² Mariano Pérez Bueno, *Los desposorios del Cordero Inmaculado*. Granada. 1803 pág. 27 .

⁵³ Anónimo, *El Triunfo del Amor*. Granada, 1806, pág. 96.

⁵⁴ Ver C. Ripa , *op. cit.*, pág.341, T. II.

⁵⁵ Manuel de Codes, *El Sacramento Consolador*. Granada, 181, pág. 15.

⁵⁶ Mariano Martínez Robledo, *Pensamiento de la Gran Cena*. Granada 1818, pág. 6.

primera con algo semejante a la bestia apocalíptica, a la que identifica conjuntamente con la herejía y la incitación a la guerra: “ Se mueve tempestad en el mar al salir de sus hondas un monstruo a manera de leopardo con siete cabezas, cuyas bocas imitan la del León y diez cuernos. Varios personajes en acción de adorarla y otros en la de huir ”⁵⁷. El texto que le acompaña dice: “Sale el dragón horrendo de las hondas... / su sangrienta mirada tiende al mundo, / incita a los mortales a pelea / ... / Unos huyen .../ odio jurando a la espantosa fiera; / otros ante ella doblan la rodilla/ ... y el informe Dragón, que simboliza / la pérfida herejía / solo guerra y estragos les prepara”⁵⁸. El resto de la decoración hablará de herejes o enemigos de la religión, en distintas épocas, a los que Dios castiga, como se refleja en otras láminas: “El Cordero en la cima del Monte Sión y dos ángeles armados de hoces acometen a los que adoraron a la Bestia”⁵⁹ ; o “Siete Ángeles derramando otras tantas copas de oro, que contienen la cólera del Señor y los hombres, turbados, demuestran su temor ”⁶⁰ ; o con la insinuación de la victoria final: “ El Dragón arrojando sangre por muchas heridas. El Salvador en un caballo blanco con varias coronas y saliendo de su boca una espada de dos filos, descansa sobre las nubes, cercado de ángeles”⁶¹. Clima apocalíptico con el que se insiste en una lección: la heterodoxia origina la guerra y ésta siempre será ganada por Dios y, consiguientemente, por los que le hubieran sido fieles.

El clima que reflejará la fiesta, una vez muerto Fernando VII, es radicalmente distinto. Hasta estos momentos evidencia el intento desesperado de una concepción del mundo, la del absolutismo, por mantenerse; a partir de ahora la burguesía, mas o menos liberal o conservadora, será la que traduzca sus valores, incluyendo su concepto de caridad, su concepto de mujer o de las distintas relaciones sociales, se honrará a la Constitución donde antes se honró al Rey y la importancia religiosa de la fiesta cederá ante la importancia comercial de la misma. Pero la imagen y todo el contexto festivo que la incluye, continuarán siendo un

⁵⁷ M. Martínez Robledo, *Triunfo de la Religión*. Granada 1829, pág. 10.

⁵⁸ M. Martínez Robledo., *op. cit.*, pág. 11.

⁵⁹ M. Martínez Robledo, *op. cit.*, pág. 12.

⁶⁰ M. Martínez Robledo, *op. cit.*, pág. 13.

⁶¹ M. Martínez Robledo, *op. cit.*, pág. 17.

elemento propagador de primer orden que los organizadores sabrán utilizar en su beneficio.