

LA FIESTA EN EL MUNDO HISPÁNICO

William Christian
Honorio M. Velasco Maíllo
Javier García Bresó
Carlos Franco Agudo
Ricardo Izquierdo Benito
Óscar López Gómez
Alfredo Rodríguez González
Victoria Soto Caba
Sara González Castrejón

Henrique Urbano
Gerardo Fernández Juárez
Juan Antonio Flores Martos
J. Carlos Vizuete Mendoza
M^a José Lop Otín
Fernando Martínez Gil
Pilar Monteagudo Robledo
Juan Ignacio López Márquez
Palma Martínez-Burgos García

Coordinadores:

Palma Martínez-Burgos García
Alfredo Rodríguez González



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 2004

PINTURA Y POLICROMÍA. NOTAS SOBRE EL COLOR EN LA FIESTA BARROCA

VICTORIA SOTO CABA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

La fiesta es, ante todo, memoria¹. Su recuerdo es esencial para su propia existencia, pues la fiesta sólo es tal si perdura en la mente del hombre y en el transcurrir de la historia. Requiere y exige la evocación. Rememorar la fiesta es un acto instintivo, una reacción lógica del *homo ludens*² y una huella constante de *su pervivencia*. Es cierto que se han perdido y se pierden con el tiempo pautas y tradiciones de la fiesta, que también se altera y se transforma en formas y contenidos, pero es más cierto que perdura siempre en el recuerdo, en el personal e individual del que la contempla, del que la vive y participa de ella, y también en la memoria colectiva. Todo tipo de manifestaciones, sobre todo aquellas que permiten su recuerdo, desde un relato a una fotografía, reflejan la continuidad de usanzas y costumbres festivas.

La literatura en toda su amplitud es testimonial de tal pervivencia histórica y no debe extrañar el hecho de que siempre haya generado una abundante e insistente rememoración de la fiesta, incluso un género literario específico en una determinada época³. Las conocidas *Relaciones* son, en este sentido, el mejor ejemplo de la memoria de la fiesta de la cultura moderna del Renacimiento y el Barroco, y las que posi-

¹ Sobre la relación fiesta/memoria cfr. V. SOTO, "Expresiones de la fiesta", *EXIT, imagen y cultura*, nº 5, (2002), pp. 16-48

² Sobre esta cualidad cultural e inherente al hombre –*Homo Ludens*– cfr. el ensayo, todo un clásico, de Joham HUIZINGA, *Homo ludens*, Alianza editorial, Madrid, 1972 (1ª edición, 1954). Odo MARQUARD califica al hombre de *ser festejante*, un ser festivo que hace de la fiesta una moratoria de lo cotidiano y de la guerra, cfr. las sugerentes páginas con el título "Pequeña filosofía de la fiesta" en Uwe SCHULTZ (dir.), *La fiesta. Una historia cultura desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Alianza editorial, Madrid, 1993, pp. 359 y ss.

³ Son abundantes los repertorios bibliográficos que desde hace más de un siglo se han realizado de las *Relaciones de sucesos*; también han ido aumentando los trabajos y análisis que se llevan a cabo sobre este peculiar corpus, un género que ha hecho su entrada en la red a través del elogioso trabajo de Sagrario LÓPEZ POZA en <http://rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU>. Entre los recientes estudios sobre relaciones de fiestas véase: dirigido por la misma autora y Nieves PENA, *La fiesta*, Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos, Sociedad de Cultura Valle Inclán, Ferrol, 1999.

bilitan conocer la mecánica del acto festivo, los elementos integrantes del evento o el mensaje ideológico, muy a menudo subyacente a nuestros ojos. Impresas o manuscritas, estas crónicas son cuantitativamente inagotables, tanto por el gran corpus que constituyen como por la información que proporcionan para la perpetuación del fenómeno festivo o para la reconstrucción de muchos de sus elementos, como es el caso de la arquitectura efímera. La copiosa información que produjo sobre los ornatos efímeros de la fiesta de la época moderna es, en muchos casos y como se ha indicado en algunas ocasiones, extremadamente generosa, hasta el punto de ofrecer una información mucho mayor, más completa o incluso más válida, que la que puedan aportar otras fuentes y textos sobre una buena parte de la arquitectura estable y permanente.

Esta literatura de circunstancias, fuente imprescindible para el análisis del espectáculo festivo, es también el reflejo de la multiplicidad de elementos que conforman el escenario donde se desarrolla el evento, pero se trata de un escenario complejo en tanto en cuanto las crónicas apelan siempre a la imaginación del lector al rememorar aspectos puramente sensoriales. Los relatos de las *Relaciones*, sobre todo los referentes a solemnidades y fastos del Barroco, fueran profanos o religiosos, describen siempre un espectáculo fundamentalmente sensorial; insisten en una fiesta creada para cautivar los sentidos invocando los cinco niveles sensoriales de la percepción humana a través de referencias a aromas y olores, festines y banquetes, danzas y músicas, a los ecos del estruendo de los fuegos artificiales, y evidenciando así esta implicación entre fiesta y sentidos, reclamando al lector la activación de su memoria y de sus recuerdos sensoriales, desde el olfato al tacto, pasando por el oído, el gusto y la vista.

No obstante, a pesar de la predisposición del lector y de la minuciosidad de las crónicas y descripciones de muchas *Relaciones*, ese carácter sensorial de la fiesta se desvanece. La imagen de un escenario para recrear los sentidos es el aspecto que en gran medida hoy se nos escapa. Pese a ser una referencia insistente y una conclusión evidente de los relatos festivos, la captación sensorial de aquellos acontecimientos se ha perdido: lo tangible, los sonidos o los olores son sólo memoria, memoria recóndita, sentidos que se quedan dormidos en los versos y en la grandilocuente prosa de los autores y de detalladas crónicas barrocas. Incluso el de la vista, el sentido más importante de todos, el que desde Aristóteles se enunció como la puerta de entrada al conocimiento, el sentido con el que el hombre llega más directamente al placer o al gozo, también se esfuma del relato. Pese a las estampas y dibujos, a los cuadros y otros testimonios artísticos, mucho de la captación visual, del sentido privilegiado de la vista, se ha perdido. Los textos y las crónicas, como los grabados, han permitido afirmar que la fiesta era un espectáculo esencialmente visual, sin embargo tales pruebas son proporcionalmente escasas; casi siempre nos exigen esfuerzo e imaginación para entender lo que más se ha perdido, uno de los elementos claves de la percepción del sentido de la vista: la percepción del color.

Color equivale a sensación y como tal fue uno de los componentes primordiales de la fiesta. Los autores de las *Relaciones* hicieron hincapié en el color y recalcaron esta cualidad de los elementos y el escenario, siempre temporal y endeble, insistiendo en los colores de los uniformes y los trajes en procesiones y séquitos, de los tapi-

ces que engalanaban calles o de las arquitecturas hechas para la ocasión a base de un colorido calificado siempre de magnífico.

El color transmite sensaciones. Transforma, altera y embellece. Para el narrador barroco era otra imagen sensorial digna de recordar, de permanecer en el texto, en la memoria, y todos los cronistas supieron expresar la capacidad y la validez del color dando importancia a la pintura. Una gran parte del colorido de la fiesta se encuentra en los textos de las *Relaciones* y es en la descripción de la arquitectura efímera donde mejor se aprecia ese esplendor. El empeño cromático y el derroche colorista alcanzado en las artes efímeras se traduce en una amplísima práctica pictórica que va desde cuadros y composiciones expresamente realizados para el evento y estudiadamente instalados a los ojos del público, hasta prácticas especializadas en la simulación de materiales para ornatos y arquitecturas ocasionales.

Durante siglos el color ha sido sinónimo de riqueza y ello explica tal derroche en la fiesta. Los cronistas lo testifican al describir las decoraciones provisionales con un colorido muy alejado de la realidad arquitectónica, sobre todo la del ámbito hispano, la del granito y el ladrillo, la del adobe y el encalado. Realizados en materiales efímeros, como la madera, la tela y el lienzo, los arcos de triunfo, los templete y las fachadas-telón transformaron por un breve tiempo la ciudad. La fiesta se hacía máscara con un colorido luminoso, brillante y vivo: rojo y carmesí, o mármoles, jaspes y lapislázuli, o bien oro y plata. Se trataba de un disfraz cromático al margen de lo urbano y ajeno a la ciudad, con un fulgor más propio de la arquitectura ligada al poder, con un color más acorde al de los suntuosos interiores de un palacio o bien más próximo al dorado brillo de las decoraciones arquitectónicas de las iglesias, a la riqueza de altares y retablos. Un colorido descrito con minuciosidad y, al igual que la fiesta y todos sus componentes, expresamente utilizado como un instrumento ideológico al servicio del poder⁴.

Muchos fueron los argumentos que desgranaron los autores de las *Relaciones* festivas sobre el color, pero poco se sabía durante el barroco sobre el fenómeno científico de su captación. Hasta comienzos del siglo XVII, la creencia generalizada calificaba el color como algo consustancial e inherente a la naturaleza de un objeto. Es decir, se trataba de una manifestación que cualquier objeto desprendía por sí mismo. Estaba claro que en la oscuridad no hay color, su captación no se encontraba ni se producía en las tinieblas, y que por tanto dependía de la existencia de la luz. Ahora bien,

⁴ La fuerte relación que se producía entre la política y las múltiples manifestaciones artísticas durante los comienzos de la época moderna fue tema central del libro de Roy STRONG, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Alianza, Madrid, 1988; publicado por primera vez en 1974, Strong se hacía eco de una identificación cada vez más en alza en la historiografía artística, entre el arte y el poder, y que se venía subrayando desde décadas antes a la par que se analizaban las diversas manifestaciones de las fiestas, tal y como puede comprobarse en los estudios que del congreso celebrado sobre *Les Fêtes de la Renaissance* reunió J. JAQUOT (C.N.R.S., París, 1956). La relación con el poder y la ideología de la fiesta en lo que se refiere al ámbito hispano fueron argumentos que se estrenaron a finales de los años setenta, en plena "transición", de la mano de A. BONET CORREA y en un artículo que, pese a ser cita reiterada y pese a ser otros los puntos de vista que interesan, es todavía hoy un texto meridiano en la explicación de este enfoque, cfr. "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, (1979), nº 5-6, pp. 53-85.

la relación luz-color era puramente intuitiva, un proceso empírico, bien conocido y practicado por los pintores, pero que hacia 1630 Descartes comprobó y zanjó al afirmar que el color era el resultado de la proyección y el reflejo de la luz sobre los objetos. Décadas después Isaac Newton conseguiría sentar las bases más elementales de las futuras teorías científicas sobre el color al ensayar la proyección de la luz sobre un prisma de vidrio y descomponerla en los siete colores del arco iris, siete colores que pueden fundirse en un único color, el blanco, es decir recomponerse nuevamente, hacerse luz. Pero en el siglo XVII toda esta tímida experimentación estaba muy alejada del escenario festivo y de las descripciones de la fiesta barroca. Otros fueron los argumentos, y de naturaleza bien distinta, sobre la luz y el color, explicaciones que, en definitiva, conducen al carácter ideológico ya referido, un tópico historiográfico en torno al tema de la fiesta, así como a otra cuestión metodológica, la de valorar el color como un fenómeno cultural⁵ que, a lo largo de los siglos, tuvo una clara función simbólica difícil hoy de discernir.

Producir "un efecto colorista" a la hora de realizar una obra arquitectónica responde a esa función simbólica, y no sólo en las circunstancias ocasionales de la fiesta. La arquitectura religiosa, sobre todo a partir del Barroco, y especialmente en los espacios interiores del templo, con la aportación cromática en la riqueza de materiales y piedra o en la profusión del dorado, acentuaron la importancia ideológica. No debe olvidarse que el color, sinónimo de riqueza, fue también una reacción contra muchos de los criterios reformistas procedentes de los postulados de Lutero. Con argumentadas justificaciones y un fuerte sustento filosófico, el reformador abanderó la eliminación de la decoración en el interior del templo y, con ello, el colorido. Su propuesta de limpieza desvalorizó el color y abrió las puertas al acromatismo, una tendencia en pugna con la corriente de los países católicos, totalmente contraria y adscrita a la decoración exagerada y la policromía completa en los interiores de las iglesias.

La fiesta en el ámbito católico se sumó a la postura en pro de los efectos decorativos y reforzó la ideología contrarreformista a favor del colorido. Si en la arquitectura estable el trazador del proyecto o el responsable de la obra necesitó de la labor de especialistas para policromar muros, vanos o interiores, esta colaboración se acentuó al máximo durante las fiestas de la época moderna hasta el punto de poder afirmar que la pintura estuvo al servicio del ornato arquitectónico de una forma exclusiva. Una prestación completa y absoluta a cargo de una serie de artífices especializados en la policromía, pintores expertos en imitar calidades y materiales para frontones, columnas, balaustres o esculturas, desde el mármol de Carrara hasta el granito de Colmenar, pasando por piedras y jaspes multicolores, tonos de oro y plata, camuflajes de marfiles o texturas de seda. La labor de estos especialistas ocupó un papel de primer orden en la elaboración de los adornos, según se desprende de las fuentes, de los archivos y de las crónicas, al igual que el trabajo de aquellos artífices implicados en la realización de composiciones propiamente pictóricas y expre-

⁵ El mejor estudio sobre el papel del color en la cultura occidental es el trabajo de John GAGE, *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

samente ideadas para la ocasión, como retratos, escenas históricas o mitológicas, alegorías, jeroglíficos o emblemas.

El índice de colaboradores en la organización y preparación de la fiesta fue altísimo y uno de los aspectos de mayor interés. En ella participaban una gran diversidad de artistas y especialmente en las arquitecturas efímeras, donde se añaden numerosos artesanos, desde carpinteros a tapiceros, así como escultores reconocidos, o arquitectos y pintores, dos profesiones que durante siglos estuvieron unidas. No hay más que citar a Leonardo en Milán o Giulio Romano en Mantua para reconocer la unión del arquitecto-pintor o pintor-arquitecto desde el Renacimiento, una comunión que será recurrente en siglos posteriores y una simbiosis comentada en muchas *Relaciones* de fiestas durante el Barroco.

La relación de las diferentes disciplinas artísticas, la conexión entre arquitectura, escultura y pintura, es un fenómeno que reiteraron los cronistas del festejo, pues ensalzando esa unión aludían directamente al tópico estético de la época, algo que se venía formulando desde el siglo XVI: el de la hermandad entre las distintas artes o, en otras palabras, el de la integración de las artes. Tal simbiosis se formuló durante el Renacimiento y sirvió para abogar el carácter liberal de la pintura frente al resto de las artes, consideradas *mecánicas*.

Vicente Carducho, uno de los primeros mentores hispanos y el primer teórico que recabó los postulados que con anterioridad se esgrimieron en Italia sobre la unidad de las tres artes mayores, afirmaba repetidamente en sus *Diálogos de la Pintura* (1633) que la práctica pictórica era inseparable de la arquitectura: *es bien entenderla para valerse della [arquitectura] en los casos que se ofrecieren...* e insistía en que la *pintura, escultura y arquitectura obran uniformemente... y siempre estas tres facultades andan juntas y... en pocos Artífices de opinión se halla la una sin las otras...*⁶. Para cuando Carducho refirió esta hermandad artística, haciéndose así partícipe de la propuesta unánime que ofrecía la teoría de la época, los especialistas ya se habían decantado a favor de una práctica que afectaba a las tres artes mayores. La balanza ante la integración de las artes favoreció las argumentaciones hacia la consideración del dibujo como un elemento esencial y común a las tres, es decir como una práctica que debían dominar arquitectos, escultores y pintores, un apoyo que originó una de las confrontaciones o polémicas más interesantes de la teoría artística del Siglo de Oro. En el ámbito español la postura a favor del dibujo tuvo partidarios y se produjo en fechas muy tempranas, incluso con anterioridad a Vicente Carducho, como lo demuestra el interés que se produce durante el reinado de Felipe III por crear una Escuela de Dibujo en la Corte. El dibujo no sólo era necesario para la escultura y la pintura, sino también *lo necesita la Arquitectura pública, la Luminación, Tapicería, Platería de oro y plata, Bordadores, Armería, Relojería, Abridores... Rejeros, Ensambladores, Entalladores, Jardineros, Canteros y otras muchas...* labores propias de diferentes oficios. Así lo explica un informe anónimo de comienzos del siglo XVII (1619)⁷ y así lo demostró también Carducho en sus *Diálogos* al mostrarse claramente

⁶ Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura. Su Defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633), Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1979, p. 129

te partidario del dibujo, asegurando que no había pintura sin dibujo. Aunque este teórico añadía que *la pintura sin colores, pintura es*, una afirmación que implicaba una clara apuesta en la polémica entre la primacía del dibujo o el color, signo inequívoco de la importancia otorgada al dibujo, también reconoció la importancia sensorial que comportaba el color, pues *el colorido es tan amable y apetecible, por lo que tiene de hermoso y alegre, que se lleva los sentidos...*, confesando finalmente que, precisamente por ese atractivo sensorial, *había que huir de los colores*. No deja de ser significativo el hecho de que las apuestas por la policromía frente al dibujo se produzcan durante todo el seiscientos europeo —y en unos momentos en que se enuncian ciertas bases científicas y con ellas las primitivas teorías y leyes ópticas que rigen la concepción del color, a través de una serie de experimentaciones físicas—. La postura a favor del color se desgrana en la tratadística hispana posterior a Carducho, sobre todo en los autores que gustaron por la mancha del color frente al acabado lineal y florentino, de raigambre *miguelangelesca*, prefiriendo así las lecciones de la escuela veneciana o el magisterio cromático de Tiziano. Los tratadistas, entonces, tan sólo coincidían en la verificación final demostrada por Newton: el color es luz; de ahí su apuesta por los pintores más lumínicos o capaces de expresar ese resalte de un color a través de la incidencia de la luz y su efecto visual brillante. Pero en la práctica, teóricos y pintores, y sobre todo los más prácticos de taller, sólo conocían el aspecto puramente empírico del problema cromático: el color era producto de una elaboración artesanal y cuyas fórmulas se remontaban a tratados como los de Cennino Cennini del siglo XV o de Benvenuto Cellini de un siglo después, recetarios tradicionales en ambos ejemplos.

En España el primer defensor del color fue Francisco Pacheco, un coetáneo a Carducho y algo mayor, cuyo tratado póstumo se publicó en 1649 con el título de *Arte de la Pintura*. Para este sevillano la pintura no es más que una *historia de los ojos* y, aunque el dibujo siga siendo una forma “sustancial” de la pintura, el objeto de ésta es la *imitación de la naturaleza con líneas y colores*. Ahora bien, Carducho además de favorecer el color, no olvida mencionar la labor de los pintores a la hora de adornar y pintar con figuras en relieve ciertas estructuras arquitectónicas, como los retablos o altares. Menciona el estofado, el bruñido y la incorporación de *gallardos y bizarros caprichos*, es decir revaloriza una práctica plástica que era habitual en los decoradores de las arquitecturas festivas de mediados del siglo XVII.

Durante los años en que Pacheco escribió su texto, la España del reinado de Felipe IV se empeñó en ofrecer a sus súbditos, un pueblo diezmado de crisis y penurias políticas y económicas, de un escenario festivo sin parangón. Sabemos que las fiestas religiosas, cívicas o cortesanas adquirieron un esplendor inusitado. Hay escasas referencias gráficas, pues son muy pocos los grabados, dibujos o lienzos conservados, pero sí muchas crónicas las que nos hablan de unas propuestas arquitectónicas y plásticas de una creatividad y un barroquismo incomparables. Son estas fuentes las que además se ocupan del colorido sensual de la fiesta, la del color empleado y que nada tiene que ver con las prevenciones de Carducho —aquella que avisaba de *huir de los*

⁷ En Francisco CALVO SERRALLER, *La Teoría del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 169.

colores—, sino más bien la de un color que hechizaba. Ahí está, en el tema del color, uno más de los contrapuntos de las crónicas y las *Relaciones* de fiestas. Fueron estos textos los que mejor calificaron el enorme potencial del color, y aunque no aquilataron la cualidad científica inherente si reflejaron las valoraciones sensoriales que provocaba, es decir aquel *hechizo* que podían producir los colores.

Las fuentes indicadas, las *Relaciones*, son prácticamente las únicas que pueden indicarnos el color de la fiesta y, en concreto, de la arquitectura efímera creada para el evento. Como su nombre indica, fue puramente ocasional, destinada para un determinado tiempo, desde unos días hasta unos meses, según el acontecimiento, y cuyo destino acababa siendo la destrucción. En las crónicas impresas se incluyeron estampas de los más variados ornatos, aparatos o escenarios, testimonios fundamentales para la historia del arte pues han perpetuado las formas y estructuras arquitectónicas, pero resultan recuerdos mudos en cuanto al color. Ni estampas, ni grabados, ni los dibujos conservados o las trazas de los expedientes de los distintos archivos pueden ayudar a estudiar este aspecto de unas obras y unos proyectos que fueron ejecutados en madera, efímeros y provisionales, perpetuados en una escritura pero que sin duda fueron los más vistosos de la policromía arquitectónica de la época y los más hechiceros del Barroco.

Amén de los textos, sólo algunas excepciones permiten contemplar y lanzar algunas hipótesis en torno al color de la arquitectura efímera. La tímida costumbre de iluminar estampas o series de grabados en los libros impresos de las *Relaciones* es uno de estos casos excepcionales. Aunque poco habitual, gracias a esta práctica podemos acceder al estudio de la policromía arquitectónica de algún evento festivo o de alguna ceremonia regia del siglo XVII y confiar en la elección del aventurado pintor que dio color al escenario de papel, a las estampas de templos, esculturas, arcos, templetes o catafalcos. En más de una ocasión, en las ediciones más esmeradas, la estampa de esta última estructura fúnebre, erigida para decorar las más altas y sofisticadas celebraciones del rito funerario, denominados capelardentes, túmulos o catafalcos, se enriquecieron con colores. Así, la estampa impresa dejó de ser monocroma. Uno de los ejemplos se encuentra en la edición de la crónica de las exequias celebradas por el Archiduque Alberto de Austria, un acto celebrado en la iglesia de Santa Gudula de Amberes y en cuyo crucero se erigió un túmulo de madera. Una mano anónima usó el pincel sobre el grabado y consiguió ofrecer la imagen de un típico túmulo de la primera mitad del siglo XVII, a base de negro en los paramentos arquitectónicos, en las pirámides de remates, en banderas y drapeados, mientras que usó el blanco para fingir alabastro en esculturas, arcos, columnas y pilastras, un contraste de blanco y negro en un monumento funerario, pero en el que destellaban el carmesí, el oro y la plata para epitafios, inscripciones, escudos, coronas, leones, esqueletos y calaveras⁸. Fue todo color y fulgor, brillo y luz, con contrastes de color en una arquitectura que, en principio, por fúnebre, debería ser comedida (—negro/blanco—), pero que en los fastos nunca aceptó lo monocromo y la concepción cromática de lo funesto. El uso abso-

⁸ Cfr. esta imagen en el Catálogo de la Exposición *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1993, p. 19 y texto en 290-291.

luto y exclusivo del negro, el luto riguroso, afectó a otros parámetros de la fiesta fúnebre del Renacimiento y el Barroco, pero no a la esencia creativa del festejo ritual⁹, a pesar de la norma legal que en el caso hispano sentenciaba *ser sumamente impropio poner colores sobresalientes donde está el origen de la mayor tristeza....*¹⁰. En cuanto al color se procedió a una de las máximas que enunciara el teórico de los funerales, el padre Menestrier, en la segunda mitad del siglo XVII: *está muy lejos del deber a los muertos el ser modestos con ellos.*¹¹

Los catafalcos desde el siglo XVI simulaban ser referencias a monumentos de mármol alternando la simulación de piedras negras u oscuras, una estructura tricolor a base del negro como base, el dorado y el plateado para los perfiles; pero según transcurre la centuria siguiente y según se enriquece y complica el arte funerario estable, el ornato de las exequias y de esa estructura primordial, el túmulo, se configuró con unas soluciones totalmente ajenas al concepto luctuoso y con unas posibilidades plásticas realmente extraordinarias¹².

Los niveles cromáticos que adquirió la fiesta barroca a través de la arquitectura se encuentran en otros ejemplos excepcionales de estampas iluminadas del siglo XVII. De todas ellas, no hay duda de que los grabados coloreados de la entrada del Cardenal Infante Don Fernando en algunas ciudades flamencas, como Gante o Amberes, en el año de 1635, resultan fundamentales. El Arco de Santiago, uno de los muchos que erigieron los ciudadanos de Gante y que se estamparon sobre pergamino en la publicación respectiva, revela mucho del impacto sensorial que la fiesta barroca buscaba: el color aplicado a base de azul para el fondo arquitectónico, de oro para basas, capiteles y bolas en el remate, el juego cromático de imitación de mármoles y jaspes, a manera de taracea o de arduo juego de piedras duras, se manifiestan en este caso como el reflejo de un hecho bien visible en lo que pudo ser la ciudad festiva. Sorprende el gran contraste que su cromatismo produce ante el ocre y gris de las edificaciones reales, las casas y calles de la ciudad que empequeñecidas, átonas y monótonas, se descubre en los márgenes de la propia estampa. Sin embargo, este resquicio

⁹ El uso de un colorido intenso y brillante nunca se eliminó de los ceremoniales fúnebres de la monarquía hispana durante el Barroco; es más se intensificó progresivamente y llegó a invadir uno de los primeros actos de la celebración, la exposición pública del cadáver del soberano, como la de Felipe V que, según la *Relación* editada apareció instalado sobre una tarima "*cubierta de dos alfombras grandes, la una que llaman del Cayro, que cogía todo el Tablado con las caídas, y la otra más chica bordada de oro sobre campo, color carmesí, y el dosel de raso liso, color de porcelana bordado de realce de oro, y flores de distintos colores de seda con su fleco, la Cama Imperial de madera, cubierta de tela de oro, en blanco matizada de diferentes colores...*" en Bruno LOZANO, *Tiernos suspiros, con que el cabildo de la Insigne, y Real Colegial Iglesia del Sitio de San Ildefonso, explicó su quebranto en el entierro, y honras de... D. Phelipe V...* Con licencia. En Madrid.

¹⁰ *Novísima Recopilación de las leyes de España Dividida en XII libros. En que se reforma la Recopilación Publicada por el Señor don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775 y se incorpora pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y Resoluciones Reales...* Impresa en Madrid. Año de 1805. Ley III. Tit. II. Lib. I., 21

¹¹ P. MENESTRIER, *Des Décorations Fúnebres*. Paris. 1684, p. 38.

¹² Vid. V. SOTO, *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*. UNED. Madrid, Aula Abierta, 1992.

tallada indicados para entablamentos, columnas, pedestales, basas y capiteles, o ciertas figuras alegóricas, o bien vasos decorativos o arañas de luces¹⁵.

En otras palabras, hizo todo un alarde de escenografía y ello equivale a decir que fue una labor más pictórica que arquitectónica, una labor que llevó a cabo como un auténtico y sólido director de obras, dando los últimos retoques a los trabajos de los artífices de su taller, sus discípulos. Aunque marginemos en este texto las numerosas imágenes que en este seminario se han podido contemplar, los escenarios de Rubens exigen mencionar conceptos como el de la pintura dentro de la pintura, el cuadro dentro del cuadro, pues las inmensas composiciones no solo eran plasmaciones de meros arcos arquitectónicos. Estos paramentos triunfales albergaban grandes cuadros o lienzos de temática histórica o mitológica a manera de tapices. En este sentido, el parangón con las elaboraciones para grandes ciclos de textiles, como la serie de tapices que realizó para el convento madrileño de la Encarnación sobre la Apoteosis de la Eucaristía, es en muchos aspectos formales una referencia de este modelo festivo. Cortinas, brocados y terciopelos trascienden los fondos de los retratos para pasar a ser complemento del aditamento arquitectónico de los escenarios de madera, como el delicioso friso de Cupidos que, tan habitual en las obras de Rubens, sostiene la cartela dirigida al Cardenal en el Arco de Bienvenida erigido en Amberes.

La ciudad engalanada y escenográficamente preparada para la entrada del Cardenal Infante, es un muestrario de la pintura en la fiesta policroma del Barroco. Pocos acontecimientos festivos pueden demostrar mejor la enorme participación de los pintores como el taller de Rubens, llevando a cabo y a gran escala los bocetos del maestro dedicado a simbolizar la llegada del Cardenal: *Neptuno calmando los vientos*, como referencia al feliz desembarco por mar del infante, o los matrimonios de los dinastas hispanos, desde Juana de Castilla y Felipe el Hermoso, para demostrar la unión dinástica con los países Bajos y el poder de los Austrias. Son ejemplos de una colaboración de primera línea y sin igual gracias a los bocetos que guarda y conservan museos como el de Pushkin de Moscú, el Hermitage de San Petersburgo y algunas colecciones privadas.

Por otro lado, en la descripción de la Pompa Introitus y en algunos estudios se ha visto cómo ciertas partes de la composición pictórica asumen la forma escultórica, al ser maderas planas pero recortadas, que juegan al equívoco y cuestionan la verdadera cualidad de su materia, como ocurrió en el Pórtico de los Emperadores, una inmensa pantalla semielíptica cuyos arcos albergaban las efigies de emperadores de la Casa Habsburgo. Muchas de estas estatuas, a diferencia del pórtico que simulaba mármol rojo, se realizaron en piedra, pero se doraron como si fueran de madera.

No obstante, las estampas coloreadas y los bocetos del artista son el mejor exponente del sentido cromático de esta arquitectura plana, muchas veces pintada sobre el lienzo o superpuesta en recortes de madera: es una arquitectura barroca de imposibles columnas y basamentos, de insostenibles arcos y cornisas, pero pintada de

¹⁵ Sobre los detalles del trabajo de Rubens en la elaboración de esta fiesta, todos sus bocetos, interpretaciones y demás consideraciones vid. María VARSHAVSKAYA y Xenia YEGOROVA, *Peter Paul Rubens. The Pride of Life*, Parkstone Aurora, Bournemouth, 1995, p. 131 y ss.

azul, como el lapislázuli, de rosas y rojizos como el mármol y de blanco como el alabastro, con esculturas, capiteles, basas y balaustradas doradas como si fueran oro, inscripciones de plata, entre cortinones y tapices de brillantes y fuertes rojos y carmesíes.

Como otros muchos festejos del siglo XVII, la luz fue el elemento que potenció el poder del color. Además del brillo que proporcionaba al escenario, y amén de los fuegos artificiales de rigor que al anochecer iluminaron los capítulos que comprendían todo el escenario efímero de Amberes, la luz prolongó el color de la fiesta. La lumbre de antorchas y faroles y los parpadeos de las llamas dentro de vidrios de colores fueron otros vehículos para seguir exaltando la entrada del Cardenal Infante.

Luz, brillo y color fueron los tres grandes distintivos de la capacidad visual que adquirió la fiesta barroca. La luz permitía contemplar el ornato y el color con toda intensidad. En los exteriores y en la calle amortiguaba la sensación de falsedad y engrandecía el oropel. En los interiores era aún más necesario, pues iluminaba las figuras del escenario, los actores de teatro o la vestimenta de personajes, sus pasos de baile. En los funerales iluminaba el catafalco y todo el interior de una iglesia. Las hachas, teas, blandones y candelabros posibilitaban contemplar el interior de la nave revestida de tapices de luto, el enorme catafalco del crucero, incluso la mayoría de los jeroglíficos y emblemas. La luz brillaba en esqueletos, tibias y calaveras, pintadas de oro y plata, pero también ante cualquier decorado de un espectáculo cortesano. La corte del Buen Retiro en tiempos del Conde Duque demostró, apenas unos meses antes de la entrada del Cardenal Infante, una capacidad escenográfica tan plástica como la de Amberes, según comenta, entre otras muchas, una crónica anónima: *Tenia 1500 passos de circuito en quadra: fabricación de madera, alrededor dos órdenes de ventanas, con balaustres y por el pie rodeadas de andamios con gradas y antepechos. Toda de madera pintada al óleo de color leonado, con mascarones y grutescos de plata: y toda la cornisa superior coronada de faroles de vidrio, grandes y pequeños, con velas de cera blanca y en cada columna dos hachas blancas, repartidas con gran proporción, que hazían agradable correspondencia. El balcón de la Reyna nuestra señora era una gran sala de madera verde, y oro, resguardada con vidrieras cristalinas... Los colaterales de las damas todas las varandillas plateadas, con las armas de todos los Reynos desta Monarquía. Y delante dellos, las vallas de azul...*¹⁶

También aquí, como en los escenarios creados por Rubens para Amberes, este escenario descrito e imaginario resulta deslumbrante si lo analizamos, un espacio efímero y lleno de color perpetuado por los textos y, por ello, propio de la poética de la maravilla, un escenario festivo cuyos creadores conocían la persuasión de los aditamentos efímeros y sus componentes, como el color, cuyos artífices contaban con una sólida técnica en policromar. No es extraño, pues, que por los mismos años Carducho advierta que el color *se lleva los sentidos*, aunque su advertencia no tuvo, desde lue-

¹⁶ "Relación de las cosas más particulares sucedidas en España, Italia, Flandes y Alemania, y otras partes desde Febrero de 1636... s.l., s.a., en Cristina SÁNCHEZ ALONSO, *Impresos de los siglos XVI y XVII*, C.S.I.C., Madrid, 1981, p. 229.

go, ningún seguimiento durante la fiesta de los siglos posteriores. Más comprensibles son los versos que Lope de Vega dedicó a Rubens:

*Dos cosas despiertan mis antojos
Extranjeros, no al alma, a los sentidos
Mariño gran pintor de los oídos
Y Rubens, gran poeta de los ojos.*

La policromía del ornato festivo que ofrece la Pompa Introitus y la serie conservada de los bocetos de Rubens son, como se ha indicado, excepcionales. Ningún ejemplo del ámbito hispano puede abastecer de un aspecto plástico y cromático tan completo, aunque numerosas estampas y afamadas fiestas del siglo XVII sugieren despliegues pictóricos de gran envergadura, como uno de los ornatos levantados en el Patio del Crucero exterior de la catedral de Sevilla en las famosas fiestas de 1671, con motivo de la canonización de San Fernando, un gran expositor de lienzos o cuadros que, a manera de una fachada telón, se articulaba en calles a la manera de un retablo, una fórmula que fue muy recurrente en los escenarios de las fiestas cívicas y religiosas hasta finales del siglo XVIII.

Por otro lado, conviene volver a hacer mención de una de las estructuras efímeras más consolidadas y poderosas de la arquitectura efímera del barroco hispano: el catafalco. La solución cromática que alcanza, especialmente a finales del siglo XVII en los funerales de la monarquía hispana, se enriquece y convertirán la estructura fúnebre en una obra multicolor en el transcurso del siglo XVIII.

Un siglo antes resulta ya ejemplar en la descripción que Juan Vera de Tassis realizó del catafalco para la celebración de las exequias de la primera mujer de Carlos II¹⁷, un catafalco diseñado por José Benito de Churriguera y pintado por numerosos artífices que: *imitaron con ilustre valentía los cuerpos de la naturaleza, pues con la mezcla de colores, traducía el pincel las hermosas manchas de mármol blanco, que llaman de San Pablo, a la bien labradas columnas, planos, basas y capiteles, con lo sólido del oro y de la plata...* El catafalco tenía *las basas, sotabasas, pilastras y pedestales tan a lo natural, que tal vez quiso engañar al tacto, después de engañar a la vista, pues a este le pudo persuadir a que era en parte relieve su lisura.* El autor, en este caso, tenía bien justificado el recurrir al tópico de la hermandad de las artes y recoger los conocidos argumentos de Carducho y Pacheco para describir el túmulo de la reina María Luisa pues, nos dice, estaba pintado *tan a lo natural, que tal vez quiso engañar al tacto, después de engañar a la vista, pues a este le pudo persuadir a que era parte relieve su lisura* y con esta pintura, continua, *disminuye a proporción de la vista los objetos para formar perspectivas: y el perfecto Pintor ha de entender Geometría, y Arquitectura, para excederla en estas partes.* Juan Vera de Tassis era partícipe de las recomendaciones que para entonces seguían lanzando los tratadistas

¹⁷ *Noticias Historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida Reyna... María Luisa de Orléans*, En Madrid. Por Francisco Sanz, Impresor del Reyno, y portero de Cámara de Su Majestad. Año de 1690.

de pintura, máxime cuando se había demostrado que el pintor necesitaba de unas nociones básicas de arquitectura, una materia que podía suministrarle de elementos muy útiles para la representación festiva y la elaboración de escenarios efímeros¹⁸. Años antes a la publicación de esta Relación fúnebre, en 1693, José García Hidalgo publicó un tratado de pintura de tono menor, un compendio de recetas y fórmulas para la práctica pictórica¹⁹. Aunque este texto no tiene mayor interés que el de atestiguar la pervivencia tradicional de los oficios –como el que mantenían los artífices dedicados a policromar arquitecturas–, ofrece un cierto interés al presentar una serie de láminas de perspectivas, dirigidas expresamente a responder ciertas necesidades escenográficas (con láminas además de geometría, de escorzos y adaptaciones de bóvedas y nichos). En una de estas láminas, un escudo refleja la siguiente inscripción: *Según las Reglas de Armería que deben saber los pintores y Escultores. Para entender A los Reyes de Armas en dibujos y estampas, Conociendo los Metales y Colores...*, una leyenda que inevitablemente obliga a mencionar el tipo de recetarios que muchos artífices tuvieron que usar a la hora de decorar las arquitecturas efímeras.

Sin embargo, la simulación del color y el engaño del pincel a los que aludía el autor de la crónica de las exequias de la reina María Luisa, la persuasión manifiesta indicada por Juan de Vera para convencer a los lectores del dominio de la técnica y el magisterio pictórico aplicado al aparato efímero, es un fenómeno característico de la aparición de una nueva fase del Barroco. Durante las últimas décadas del siglo XVII y las primeras de la centuria siguiente el recargamiento decorativo del lenguaje arquitectónico tuvo una respuesta evidente en los escenarios provisionales. El teórico y tratadista más revelador en este sentido fue Antonio Palomino. Su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715)²⁰ es testimonial de la relación entre la pintura y la arquitectura, pero sobre todo entre la escenografía teatral y los escenarios festivos. No hay más que citar uno de los capítulos del tratado: “*Que es propiedad esencial de la pintura el ser compendio de las artes liberales, y el ser ciencia arquitectónica*”. Palomino contextualiza muy bien la ambivalencia de la figura del pintor-arquitecto o el arquitecto-pintor, el rasgo distintivo que mejor califica la actividad del artista hispano, pero sobre todo cortesano, desde finales del seiscientos, y asegura que *el pintor no puede serlo sin ser arquitecto*. La razón de esta dualidad se encuentra en lo que considera un aprendizaje ineludible, la proyección escenográfica y perspectiva, una de las bases constitutivas de la pintura junto con la proyección de la luz y el color. Deja bien claro que no se trata de que el pintor sepa edificar, sino que domine el conocimiento de los órdenes, las normas y principios de la arquitectura con el fin de conseguir su representación. *El Museo Pictórico y Escala Óptica* es, en este sentido, uno de los textos que mejor reflejan la amplitud plástica alcanzada en la arquitectura efímera, así

¹⁸ El tratado de Fray Juan RIZI (Ricci o Rici) también se hizo eco, *Tratado de la pintura sabia*, edición a cargo de E. Tormo y E. Lafuente Ferrari, en *Vida y obra de Fray Juan Ricci*, Madrid, 1939; cit. en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Renacimiento y Barroco en España*, ed. a cargo de José Fernández Arenas, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

¹⁹ *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, con introducción y notas de Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya; publicado por el Instituto de España, Madrid, 1965.

²⁰ Consultada la edición de Aguilar, Madrid, 1947.

como la importancia "social" que tenía participar en estos trabajos²¹. Aunque el teórico se refiere siempre al pintor-arquitecto, las recomendaciones y normas que ofrecía, con soluciones prácticas para pintar con exactitud el solado, los ángulos, las cúpulas o fachada cóncavas etc., eran igualmente argumentaciones validas y soluciones de primera mano para otros muchos artífices y para aquellos dedicados en determinadas circunstancias a la elaboración de construcciones efímeras. No hay más que insistir que la mayoría de los ornatos y estructuras provisionales eran tan sólo telones de madera y tela, simples fachadas que gracias a la pintura conseguían perspectiva y falsa profundidad, esa engañosa dimensión similar a las bambalinas teatrales, y esa apariencia que conducía también a la persuasión. A los escenarios teatrales y a los "monumentos de perspectiva" dedica Palomino uno de sus capítulos del Segundo Libro, aseverando que *toda buena pintura es perspectiva*.

En definitiva, color y perspectiva escenográfica, son dos de las piedras angulares del tratado de Palomino y no es extraño que, tras citar a los grandes pintores-esce-nógrafos dedicados a la pintura, como Lucas Jordán, dedique otro de sus capítulos a narrar una arquitectura efímera. Se trata de la *Idea para el Ornato de la Plazuela y Fuente de esta Imperial Coronada Villa de Madrid en la entrada de la Serenísima Reina Nuestra Señora Doña María Ana de Austria de Noeburgo, para las felices nupcias del Rey Nuestro Señor Don Carlos II. Año de 1690*²². El ornato era un arco instalado en la plaza y para su descripción el teórico recoge y copia el tono propio de los autores de las Relaciones de fiestas. Oro y lapislázuli predominan en el ornato, pues las columnas eran de este azul, con estrías, basas y capiteles de oro. El resto enriquecido con variedad de mármoles, sobre todo blanco y pórvido y *cuya inexorable dureza, nos dice, hizo obediente el pincel*. Se incluyó además pintura de oro y bronce para festones que alternaban con guirnaldas de flores naturales y pabellones de terciopelo encarnado.

Las excelencias del color fueron una de las especialidades de los autores de las crónicas y relaciones de las fiestas barrocas a la hora de describir el ornato, sobre todo cuando entraba dentro del juego poético de los versos. Así lo comprobamos cuando, en una fecha más tardía, un conocido orador y poeta, Porcel y Salablanca, se encargó de realizar los festejos de la proclamación de Carlos III en la ciudad de Granada:

*De la Magnificencia a los urgentes
Esmeros, sobresalen renovados
Quantos adornan la ciudad frequentos
Sitios públicos, arcos levantados
Grandes fachadas, inscripciones, fuentes
De ancho Jaspe, y Relieves Delicados*

²¹ No en vano Palomino intervino en más de una ocasión en la creación de emblemas y elaboración de los ornatos efímeros durante el último reinado Habsburgo, y esta experiencia la señaló con orgullo en sus méritos en un memorial dirigido a Carlos II, cfr. F. J. LEÓN TELLO y M. M. Virginia SANZ SANZ, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII. El tratado de Palomino*, Madrid, 1979, pp. 102 y 112.

²² A. PALOMINO, ob. cit., pp. 657-664.

*En cuyas tallas, grupos y labores
Brilla el oro, y resaltan los colores*²³

Describir el simulacro, comentar la apariencia de lo real y el engaño conseguido fue recurrente en los escritos y versos. Así lo asegura el mismo poeta cuando escribe:

*En arcos y columnas, imitados
Los mármoles, creyeras sin desdoro,
Que aún el tacto eran pórfidos vetados
De azules venas, y de lazos de oro en medallones*

.....

*Brillaba de oro, y de plata en medallones
En metopas, triglifos y festones*²⁴.

Versos que se añaden como testimonios de trabajo para entender la policromía arquitectónica de ornatos coetáneos, como los levantados en Madrid para la entrada de Carlos III y que, excepcionalmente, se conservan en una serie de lienzos propiedad del Museo Municipal de Madrid. Ahora bien, hay que plantearse si tanta policromía, tanto brillo y tanto jaspe, intentaban realmente imitar una arquitectura real, como aseguran los cronistas y poetas, máxime cuando en el ámbito hispano de Barroco, salvo retablos y decoraciones interiores, nunca adquirió tanto derroche cromático. Lo que es evidente, sin embargo, es que durante la segunda mitad del siglo XVIII lo efímero sobresalió en el color; la elaboración de los catafalcos, por ejemplo, fueron objetivo de un equipo nutrido de artífices y consiguieron auténticas obras multicolor, de espacios y zonas moradas, pirámides verdes o paneles y molduras de rosa, colores a los que añadir el que aportaban los asuntos y escenas más elaboradas, emblemáticas, históricas o mitológicas, a cargo de los pintores de cámara, así como las esculturas que se incluyeron en estos ornatos fúnebres *de madera corpórea* que exigían también una labor pictórica.

En este sentido, no está demás tener en cuenta algunos tratados, como el manuscrito *Arte de hacer estuco jaspeado o de imitar jaspes a poca costa y con la mayor brevedad*, otro texto de recetas del siglo XVIII y escrito por Ramón Pascual Díez y que revela no obstante la importante labor que seguía operándose a la hora de policromar estructuras arquitectónicas. El objetivo no era otro que solucionar el grave problema económico que originó la orden dada por Carlos III en 1777 por la que prohibía realizar retablos y altares de madera, mandándolos realizar de jaspes, mármoles y estucos²⁵. Terminaba así con uno de los objetivos estéticos de la estética neoclásica,

²³ Joseph Antonio PORCEL Y SALABLANCA, *Gozo y corona de Granada. En la proclamación solemne del Rey Nuestro Señor Don Carlos Tercero*. Edición facsímil del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Granada, 1988, p. 34.

²⁴ *Ibidem*, pág. 55

²⁵ Vid. "Arte de hacer estuco, escrito en el siglo XVIII por Don Ramón Pascual Díez" y "Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar jaspes a poca costa y con la mayor propiedad por Don Ramón Pascual Díez,

acabar con el desenfadado barroquismo de altares y retablos, pero se contempló la existencia y la pervivencia de la arquitectura de la fiesta²⁶.

Y es que, aunque la policromía efímera proceda de esta práctica pictórica, su desarrollo no deja de ser una categoría más relacionada con la poética de la maravilla, del artificio y la ostentación propios de la fiesta. Por otro lado, resulta curioso comprobar cómo las apoteosis visual del color se prolonga en los fastos del siglo XVIII y hace partícipe a las arquitecturas provisionales de la segunda mitad de la centuria, cuando el neoclasicismo impregna de acromatismo la construcción arquitectónica. No hay que olvidar que fue a mediados del siglo XVIII cuando se produjeron los primeros descubrimientos arqueológicos que demostraron el uso intenso del color en la arquitectura clásica. La idea de que los templos griegos estuvieron policromados, incluso con colores fuertes y acentuados contrastes, modificó las tendencias de la época en lo que se refiere al color de la arquitectura. Es cierto que el uso del color en la arquitectura a gran escala no se produciría hasta un siglo después, pero habría que preguntarse si la policromía efímera de los siglos anteriores sirvió de preludeo y ensayo. La tendencia del color en la arquitectura del siglo XIX podía venir avalada por la experiencia de prácticas y fórmulas barrocas.

Con todo, la policromía estridente y excesiva no fue sólo patrimonio de la fiesta. El gusto por ella está de manifiesto en la creación retablística del barroco y los contrastes cromáticos fueron comunes en una parte considerable de la arquitectura hispanoamericana. Por otra parte, los viajeros desde el siglo XVII comentaron el gusto de los españoles por las demostraciones coloristas en cualquier ámbito, tanto en casas como en calles, tal y como expresaba Madame D'Aulnoy en relato de su viaje. Es más, a mediados del siglo XIX todavía llamaba la atención el colorido de muchas ciudades españolas. Teófilo Gautier se quedó sorprendido por lo extraño de los colores de los edificios de Granada, pues estaban pintados *de la manera más rara, con arquitecturas simuladas y falsos bajorrelieves como en Toledo. Todo son paneles, canutos, cornucopias, vasijas, volutas, medallones floridos con rosas... óvalos, motivos escarolados, amores barrigudos que sostienen toda clase de utensilios alegóricos sobre fondo color verde manzana, muslo de ninfa, vientre de cierva: el tipo rococó llevado a su última expresión. Le cuesta a uno trabajo al principio, sigue diciendo el viajero, tomar todos esos miniados por cosas serias. Parece como si uno fuera entre*

Racionero de la Catedral de Ciudad Rodrigo", *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1932), t. VIII, pp. 237-242 y 243-257; además X. De SALAS, "Sobre el Arte de hacer el estuco", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, (1936), t. XII, n° 34.

²⁶ Un detalle, por cierto, que no debe pasarse por alto: el hecho contradictorio de que la prohibición afectase sólo a retablos de madera dorados y policromados y no al ornato efímero, ornato que sufragaba y promovía la propia monarquía. Esta paradoja indica que se luchaba ante todo contra el lenguaje arquitectónico del barroco. Los ornatos efímeros al abrazar la estética neoclásica muy pronto, su cualidad material no importó en la lucha contra los estertores del barroco hispano. Para algunos de estos aspectos vid. V. SOTO, "Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco", *Fragmentos*, (1988), junio, n°12-13-14, pp. 128-138.

*bastidores de teatro... por lo exagerado de la ornamentación y lo extraño de los colores*²⁷.

Desde luego, comentarios de viajeros como el citado son una fuente indiscutible para entender una visión de la arquitectura de las ciudades españolas del siglo XIX y en unos momentos en el que la idea romántica de la península Ibérica alcanza su cenit. Pero también son una fuente imprescindible para reconocer algo que hoy se ha perdido, el cromatismo de las fachadas. El mismo Gautier nos dice de Madrid que las *casas están decoradas de un modo fantástico y las ventanas encuadradas con elementos arquitectónicos simulados, con muchas volutas, espirales, amorcillos y ties-tos*, pero sobre todo insiste en las fachadas encaladas, pero no de blanco, sino pintadas con otros colores: *verde claro, azul ceniza, tripa de cierva, cola de canario, rosa pompadour y otros tintes más o menos anacreónticos*²⁸. Comentarios como este inducen a plantearnos la posible relación cromática entre la arquitectura real y la efímera durante el Antiguo Régimen y si el ornato efímero acabó consiguiendo trasladar a muros y fachadas estables parte de su fantástico colorido, contagiando aquel antiguo espectáculo visual y sensorial de la fiesta.

²⁷ Arcadio PARDO, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, 1989, p. 270.

²⁸ *Ibidem*, p. 273.

BAROKIN KAIVERRUSTAISETTA ESPANJAS

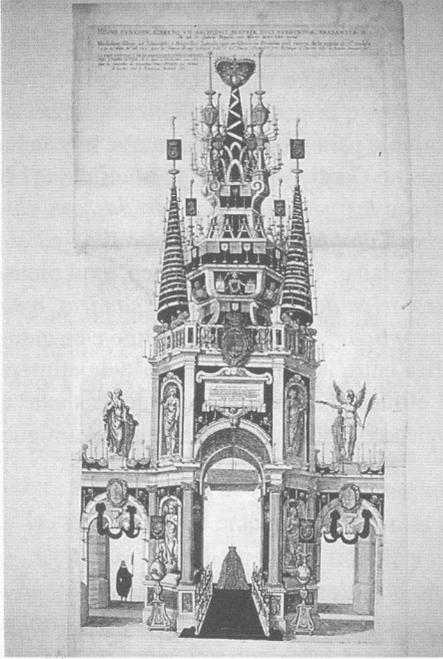


Figura 1
Catafalco del Archiduque Alberto de Austria. 1622. Amberes, Santa Gúdula



Figura 2
Entrada para el Cardenal Infante. 1634. Arco de Santiago. Gante



Figura 3
RUBENS. *Pórtico de bienvenida para el Cardenal Infante*, 1634.
Boceto con el retrato ecuestre



Figura 4.
RUBENS. *Pórtico de bienvenida para el Cardenal-Infante*, 1634. Boceto de detalle



Figura 5

José García Hidalgo.

Principios para estudiar el nobilísimo y Real Arte de la Pintura. 1693