

ESPACIOS MÍTICOS:
HISTORIAS VERDADERAS, HISTORIAS LITERARIAS

Editoras: M^a Dolores Jiménez, M^a del Val Gago,
Margarita Paz y Verónica Enamorado



El Jardín de la Voz
Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

Serie "Literatura, Etnografía, Antropología"

17

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
de la Universidad de Alcalá
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
Centro de Estudios Cervantinos

© M^a Dolores Jiménez, M^a del Val Gago, Margarita Paz y Verónica Enamorado

1^a edición, 2014

Publicaciones del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y del Centro de Estudios Cervantinos

Colección *El Jardín de la Voz: Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular*

Facultad de Filología de la Universidad de Alcalá
C / Trinidad, 5
28801 ALCALÁ DE HENARES
Madrid

Instituto de Investigaciones Filológicas
Circuito Mario de la Cueva s.n.
Ciudad de la Investigación en Humanidades.
Ciudad Universitaria, Zona Cultural.
Delegación Coyoacán
MÉXICO, D. F.
C.P. 04510

Centro de Estudios Cervantinos
C / San Juan, s /n
28801 ALCALÁ DE HENARES
Madrid

ISBN: 84-697-1327-2

ISBN 13: 978-84-697-1327-3

MITOLOGÍA EN LAS ARQUITECTURAS EFÍMERAS DEL BARROCO

Miguel Ángel Hernández Fuentes

INTRODUCCIÓN

El ser humano recurre al mito ya desde el mundo antiguo para entender el mundo hostil que le rodea. A través de la racionalización de manifestaciones naturales, reinterpreta conforme a su condición mortal y trasciende lo inexplicable a un plano superior más allá de lo comprensible como origen de todo. Desde esta perspectiva el mito sirve de vínculo, bien como manifestación tangible de esa fuerza superior, o bien como elemento narrativo de identificación de la misma con las propias referencias del individuo: lo divino se transforma en humano al pasar por el intelecto del hombre sin perder el lugar superior que este le ha otorgado.

Partiendo de esta premisa tan simple y a la vez tan ambiciosa, en este trabajo planteamos una concreción del mito con un uso espurio de toda la cultura previa del mundo clásico, pasado por el tamiz de la religión católica, y en un momento político y social particular del Barroco español. Cuando hablamos de ese uso casi fraudulento del mito

nos referimos al empleo que de él hacen los estamentos de poder, principalmente la monarquía y la Iglesia, para afianzar su hegemonía y cuyo ejercicio inmediato se da en las manifestaciones de arquitectura efímera.

Se considera arquitectura efímera a aquellas construcciones erigidas con un planteamiento de temporalidad breve, que no requiere una durabilidad de materiales a largo plazo, y cuyo objetivo principal es servir de marco a la escenografía de un evento público. Es este factor “público” el que la convierte en un instrumento al servicio de la ideología convocante. El papel del mito en este tipo de construcciones efímeras implica un uso de la iconografía oficial, o asimilada, para transmitir un mensaje intencionado, y ajustado a la celebración del evento público, que necesita de forma inmediata inculcar esa ideología acordada. Con el agravante de que usa el ocio y la fiesta del pueblo para inyectar de forma fluida los valores premeditados en un receptor condescendiente.

El presente trabajo pretende ser una reflexión sobre la utilización del mito, con la posterior transformación en alegoría, como un elemento visual que sirve de herramienta para transmitir una ideología.

LA CELEBRACIÓN PÚBLICA

La celebración pública imbricada con el entorno de la Fiesta Popular se convierte en un fenómeno complejo, donde confluyen distintos intereses y planteamientos según el

análisis social de los sujetos que participan, así como de la intencionalidad de los promotores de las mismas.

La iconografía se pone al servicio del mensaje como un instrumento útil para la identificación y asimilación de los valores que se quieren transmitir, siendo especialmente significativa la impronta que dejan las manifestaciones visuales del Barroco, tanto por su complejidad como por su profusión.

Los diversos estamentos de poder generaban “una variada gama de fiestas, con funciones de ostentación, propaganda y exhibición, encaminadas a promocionar fidelidades”¹. Es durante el Barroco cuando cobra mayor relevancia esta intencionalidad ya que, partiendo de una ideología en la que confluyen los valores religiosos junto con los monárquicos, se recurre a planteamientos iconográficos vinculados, principalmente, con la mitología clásica, bien por una transformación de las divinidades en referentes de la tradición católica, bien como una representación personificada de los mismos en las figuras de los monarcas, y todo ello encauzado por el recurso de la alegoría que aúna de manera tajante el mito, los valores, la ideología y la iconografía heredada del mundo grecorromano y proyectada en la Iglesia Católica.

Estos monarcas que encarnan valores mitológicos usarán la fiesta para afianzar estos nuevos roles con la excusa de diversidad de eventos sociales que afectan a su función regente. Para las celebraciones se convocan arquitectos,

¹ José María Díez Borque, *Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco Español*, Madrid: ediciones del Serbal, 1986, pp. 11-40.

escultores, pintores y literatos que, con el pretexto de la fiesta, aprovechan para osadías creativas que en el entorno cotidiano no eran bien acogidas. Esta complejidad de participantes y sus frutos artísticos suponían una suma de elementos de gran contenido iconográfico que ejercía un fuerte influjo en la colectividad popular.

Burckhardt², en su estudio sobre la cultura del Renacimiento italiano, establece que son dos las formas principales de representación en las fiestas: por un lado el misterio; es decir, la dramatización de la historia o leyenda sagrada y por otro la procesión, el cortejo pomposo con ocasión de alguna fecha de significación religiosa.

Las ciudades se convierten en grandes escenarios teatrales donde la exuberancia del Barroco se pone de manifiesto en su más amplio desarrollo.

EL BARROCO

Tradicionalmente, se denomina “Barroco” al período que transcurre desde 1600 a 1750. Políticamente es un período marcado por las monarquías absolutistas en toda Europa, salvo Inglaterra y Holanda. El monarca ejerce de manera despótica el poder, especialmente el ejecutivo y el legislativo, pero necesita del beneplácito del poder divino, representado por la Iglesia y sus estamentos jerárquicos. Si en principio puede parecer un planteamiento trascendental, no es más

² Jacob Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1944, p. 327.

que una forma de avalar su hegemonía frente al pueblo de arraigadas creencias religiosas.

Uno de los papeles más relevantes que jugó el arte barroco fue su instrumentalización en los conflictos religiosos de este periodo. Oponiéndose a la tendencia protestante de erigir sus templos de una manera sobria, austera y sin decoración, la Iglesia Católica usará para sus fines litúrgicos la grandiosidad y la profusión de elementos decorativos barrocos. En este sentido, se puede afirmar que el Barroco es la expresión estética de la Contrarreforma.

No debemos pasar por alto que el Barroco, quizás más que otro período cronológico-estilístico, es fruto de una sociedad concreta, en un ámbito de cambio religioso, conflictos políticos y económicos, lo que dará origen a su base ideológica e iconográfica. En numerosas ocasiones la interpretación de Barroco se asimila a “conflicto”, y los poderes terrenales no dudan en enmascararlo, en promover el disimulo a través de unos lenguajes cuya función es propagandística, y que se extiende a todos los estamentos sociales. Cada uno de los individuos coetáneos del Barroco participa del engaño, de la apariencia. Cuanto mayor es el conflicto que hay que ocultar mayor es el disimulo, ampliándose el abismo entre lo representado y la realidad. En este sentido Maraval añade:

el Barroco no es sino un conjunto de medios culturales de muy variada clase, articulados para operar adecuadamente con los hombres a fin de acertar a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social³.

³ José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1975, p. 55.

El empeño del Barroco de lograr la espectacularidad en lo decorativo le obliga al abandono de las ceñidas reglas de la estética clásica, el objetivo es el predominio de la fantasía sobre la fiel representación. Aunque esto pueda parecer contradictorio, el predominio artístico del naturalismo y el realismo se plantea con un uso desmedido, con fines pedagógicos: su única función es hacerlo tangible; una vez que el espectador ha reconocido en las imágenes la realidad que le circunda, que se ha establecido el contacto con sus referencias personales, esta se exagerará para transmitir el mensaje.

Tal y como vimos antes, si la Fiesta era un perfecto elemento de persuasión en manos del poder, un instrumento de ostentación y propaganda, la cultura barroca, fundamentalmente visual, sirve de manera precisa a esos objetivos.

ENTORNOS PARA LAS ARQUITECTURAS EFÍMERAS

Entendida la arquitectura efímera como aquella construcción erigida con motivo de una celebración o fiesta, que tras el evento se desmonta y desaparece, encontramos cuatro grandes grupos para catalogar las arquitecturas efímeras en base a los eventos principales del Barroco; nos detendremos principalmente en las relacionadas con la monarquía ya que es esta la que más recurre a elementos mitológicos para la transmisión de su ideología.

La religión

La crisis religiosa del siglo XVI obligó a un nuevo replanteamiento de la tradición espiritual previa, supone un retorno a las fuentes del Cristianismo, relegando a un segundo plano a la jerarquía de la Iglesia. La Contrarreforma busca también ese origen primigenio del Cristianismo, pero a través de la exaltación de la Eucaristía y la Pasión; la figura de la Virgen cobra una supremacía en su papel de intermediaria, y se potencia el “utilitarismo” de la intervención de los Santos.

La Iglesia encontró en la fiesta un poderoso modo de propaganda y pedagogía contrarreformista en la realización de sus celebraciones religiosas. La importancia se plasmaba con un complejo cortejo de decoraciones fastuosas tanto en el interior de las iglesias como en el ámbito callejero. Ejemplos de los derroches religiosos en eventos efímeros fueron los de la beatificación de San Fernando (1671), en Sevilla, en la que participaron Herrera el Mozo y Valdés Leal, o la de San Juan de Dios en Madrid (1690), cuyo complicado aparato trazó el valenciano José Caudí.

Estas manifestaciones religiosas festivas provocan a los fieles la manifestación de su alegría interior mediante gestos y actos jubilosos, en definitiva un espíritu triunfal que emana de la iconografía y fastuosidad plasmada en las arquitecturas efímeras para tales eventos.

La Monarquía

Una gran diversidad de tipos arquitectónicos envolvió y revistió la ciudad, el templo y el palacio durante los espectáculos y ceremonias reales. Las manifestaciones lujosas ahondan en el prestigio del monarca, son un fiel reflejo de su boato. El objetivo de deslumbrar recurre a todos los elementos visuales disponibles heredados del mundo clásico, tomado este como referente que afianza la preeminencia del monarca elegido por la divinidad para ejercer el poder terrenal. Para ello se recurre a discursos visuales oportunistas y aduladores hacia la figura del rey. Será en este ámbito en el que centraremos posteriormente los paralelismos mitológicos.

Los arcos, pirámides, perspectivas y fachadas tuvieron su expresión más nítida en las entradas triunfales a las ciudades y a las proclamaciones de los soberanos. Además de los arcos triunfales y templetos, destacaron aquellas estructuras que funcionaban como pantallas, que disfrazaban la arquitectura real y delimitaban el trayecto regio. Se trata de tribunas, gradas y galerías de arcos o *loggias* que revisten plazas y calles, acotan espacios festivos del recorrido y soportan el programa figurativo de la exaltación, un programa que cada vez resulta más comprensible, por la incorporación de imágenes alegóricas en detrimento de los intrincados emblemas de la centuria anterior.

Todo es una vuelta de tuerca al concepto del disfraz del Barroco: se oculta la inamovilidad de los edificios, las arquitecturas permanentes se transforman con estos

elementos en nuevos espacios abiertos, ya nada es lo que era pues la ciudad ha cambiado su configuración, se vuelve abierta, efímera, gentil.

Colgaduras, carrozas y efectos de representación escénica estuvieron presentes en las celebraciones regias y religiosas, aunque en estas últimas primó la instalación de altares provisionales. Tramoyas y diversiones de todo tipo, como danzas, máscaras y saraos, tuvieron como escenario el palacio y los jardines. Se recrean espacios abiertos que recurren visualmente a la festividad mitológica. La literatura se reinterpreta desde la perspectiva clásica, y aporta nuevos elementos al servicio de los mensajes visuales.

El entorno funerario: Catafalcos

Este tipo de arquitectura efímera, vinculada al apartado anterior de las monarquías, sin abandonar el boato, pero con una exuberancia contenida, se manifiesta con un programa iconográfico premeditado a la hora de afrontar las decoraciones funerarias con motivo de exequias reales.

Principalmente se celebraban en todas las ciudades relevantes del país. Aunque los grandes catafalcos son sobre todo obras de arquitectura de madera y cartón, implican también la participación de pintores, en ocasiones también tracistas de retablos. Dentro de las figuras más destacadas de este período cabe destacar a Vicente Carducho y Eugenio Canjés como autores del túmulo de Felipe III, en la Encarnación de Madrid en 1621, o Sebastián de Herrera

Barnuevo en el de Felipe IV también en el mismo convento real.

La teatralidad barroca se plasma en los “capelardente” (de origen francés *chappelle ardente* que alude a la gran cantidad de luces que alumbraban a la estructura de madera en forma de baldaquino sobre la que descansaba el difunto), con unas características formales que suponen la integración de arquitectura y decoración fundamentalmente simbólica. Se configuran con gran contenido ideológico y cargados de jeroglíficos y epigramas siempre al servicio de la exaltación de la monarquía, al igual que el resto de estructuras efímeras para otros festejos.

Se recurre a la Alegoría para personificar y conformar visualmente esas loas y virtudes del difunto. No hay que olvidar que las monarquías son hereditarias, por lo que la intencionalidad no es sólo alabar al difunto, sino que además marca la continuidad de esos valores, reconocibles en la arquitectura efímera, para el sucesor de la corona.

El baldaquino era el elemento más vistoso de las exequias: se construía de madera, lienzo y, en general de materiales poco consistentes, pero enriquecidos con pinturas que simulaban materiales ricos como podían ser el mármol, el jaspero, la plata o el oro, completándose con esculturas y pinturas que aludían a las virtudes y a los éxitos del difunto, todo ello recubierto de ricas colgaduras negras e iluminado con multitud de cirios. En definitiva, la esencia del Barroco: el disimulo y la apariencia de materiales lujosos a través del disfraz de materiales más toscos, el ilusionismo.

Teatro

Entendidas las diversas arquitecturas efímeras como una escenografía medida y controlada al servicio de la pedagogía oficial, no se puede pasar por alto el teatro como un medio y un fin donde las escenografías efímeras no buscan solo el dinamismo del Barroco, sino que además están supeditadas a un texto, donde el engaño y la confusión se sustentan perfectamente en las arquitecturas del decorado para integrarse en la literatura de este siglo con los mismos objetivos y los mismos desarrollos. En palabras de Virginia Tovar⁴, el desbordante mundo festivo del Siglo de Oro fue siempre ostentación escénica, teatro y liturgia, acción escénica y regocijo lúdico, ritual, alegoría y disfraz. El vestido, las banderas o estandartes, las colgaduras, pirámides o arcos triunfales, los baldaquinos... todo da lugar a trucos o complejos escénicos.

MITO Y ALEGORÍA

*La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es
y está toda su elegancia
en que salga parecida*

⁴ Virginia Tovar Martín, “Espacios de Devoción en el Barroco Español, Arquitecturas de finalidad «persuasiva» en Debates sobre Arte”. Fundación Argentaria, *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Visor DIS, 1999, p.167.

*tanto la copia a la tabla,
que el que está mirando a una
piense que está viendo entreambas...*⁵

Asimilado ya el Renacimiento como un retorno al mundo clásico, sería simplificar demasiado pensar que solo supuso un resurgir de las ideologías del mismo; más apropiado sería entender este período como una modificación de las actitudes y formas de entender al hombre y su entorno. Este se convierte en el centro de referencia, incluso en el planteamiento religioso, donde se da la asimilación de que, en definitiva, está creado a imagen y semejanza de su Creador. Se caracteriza por ser un período que intenta aunar el pensamiento racional pagano con el espíritu cristiano, base del neoplatonismo que tendrá un mayor desarrollo durante el Barroco con sus oportunos planteamientos contrarreformistas.

En el Renacimiento la visión alegórica, tanto de la mitología como de otros ámbitos culturales, se convirtió en una fórmula de pensamiento muy común entre los humanistas y eruditos. Toda imagen, toda idea, aludía a otra más profunda, y buena parte del cometido del hombre sabio era descubrir, “desvelar”, como se decía por entonces, esas “verdades ocultas” tras formas aparentemente anodinas o simplemente decorativas⁶.

⁵ Pedro Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan*. Edición crítica de Fausta Antonucci, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra - Reichenberfer, 2005, p. 160.

⁶ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y Mito. Manual de Iconografía clásica*, Madrid: Sílex, 2008, p. 337.

Los planteamientos iconográficos buscan legitimar principalmente la figura del monarca, por lo que se recurre a un lenguaje visual que mezcla elementos bíblicos, mitológicos a través de los libros de emblemas y jeroglíficos, que tratan de aunar las referencias visuales de ambos mundos y que dará origen a la representación alegórica, intelectualmente justificada por el neoplatonismo antes mencionado. Las fuentes más relevantes para esta asimilación iconográfica serán los trabajos de *Iconología* de Cesare Ripa y la *Hieroglyphica* de Ionannis Pierri Valeriani.

El uso de las imágenes alegóricas tiene su génesis en la concepción de un mundo paralelo, cercano al esoterismo, que con sus características mistericas y simbólicas sirve como lenguaje para establecer nuevos códigos. Estas acepciones conceptuales se trasladan al mundo de las artes: las imágenes son un espejo de esa significación a la que solo los iniciados tienen acceso.

Uno de los instrumentos más relevantes es la Emblemática. El emblema nace de varias fuentes: aparte de los jeroglíficos y la literatura alegórica medieval, cuentan las monedas romanas y los epigramas griegos, con su carácter breve e incisivo. El creador del género fue Andrea Alciato, quien publicó la primera edición latina de sus “Emblemas” en Milán. Suponen la yuxtaposición de una imagen o representación visual, considerada el “cuerpo” por los tratadistas del Renacimiento, y unos versos explicativos, que constituían el “alma”. El diálogo de estas dos partes tiene un elemento de misterio ingenioso que resolver.

Desde estas premisas, como sostiene Blanca García-Vega⁷, surgirán representaciones alegóricas de todo tipo: personificaciones de virtudes y vicios, del amor y la muerte, los triunfos, las cualidades morales, el lenguaje de los astros, etc. Todo ello tenía su justificación en los propósitos doctrinales de “enseñar deleitando” a una sociedad estamental regida por la monarquía absoluta en lo temporal y por la iglesia en lo espiritual, sobre todo la iglesia contrarreformista. En definitiva, un uso de la imagen con intención moralizante e instructiva.

Con la llegada del racionalismo, después del siglo XVIII, esta visión decayó. Los símbolos no constituyen más la revelación de la insondable sabiduría, sino que son meras metáforas ilustradas. Se convierten en una forma visual amable, cercana al cuento, a la historia ya conocida, en definitiva a la ilusión del espectador.

Quizás una de las referencias visuales más claras en las que se entremezclan la simbología críptica con la reinterpretación mitológica clásica, llevada a la integración de la tradición judeo-cristiana, sea el cuadro anónimo del s. XVIII que se conserva en la Iglesia del Carmen de Antequera (Málaga), donde aparece una cosmología mística de corte neoplatónico. La pintura expone la visión ortodoxa del mundo en el siglo XVII en el ámbito de la mística católica: un mundo terreno con los cuatro elementos, el sistema

⁷ Blanca García-Vega, *Mito y Alegoría. Estampas del siglo XVI en el Museo de la Casa de la Moneda*, Madrid: Din Impresores, 2007, pp. 7-8 [01/2014]. Disponible en: http://www.fnmt.es/content/files/museo/Folleto_MitoyAlegoria.pdf.

planetario geocéntrico, el primer motor y el mundo celeste con la contemplación de un Dios Trino. Iconográficamente aparecen mezcladas materias científicas como la física y la astronomía, junto con la religión, recuperando de forma visual los planteamientos renacentistas vistos anteriormente. La metáfora de la escala implica un movimiento ascendente, desde un nivel terrenal el espíritu se eleva, superando las trabas y complejidades necesarias para merecer el ascenso hacia la meta última: el paraíso celestial.

En la información sobre el cuadro se habla de la Escala de Jacob o del salmo XXIII de David como referencias de la composición: en definitiva una forma de buscar en la Biblia una interpretación de algo que tiene mucho de pagano.

En el centro de los jardines de la Granja, en una de las fuentes, Mercurio rapta a Psique y la conduce al Olimpo ante la mirada atenta de los dioses. En el techo de la habitación principal del mismo palacio, sobre la fachada del jardín, una pintura al fresco vuelve a narrar este mismo acontecimiento, como otro ejemplo, de esa mixtura entre mitología clásica y mundo cristiano, que afianza la evolución visual y conceptual de la alegoría. San Fulgencio (s. VI d.C.), representante de la latinidad tardía y continuador de San Agustín de Hipona, en su obra *Mitologías*, resume el mito de Psique y Cupido como una alegoría del alma que, olvidándose de su destino, se deja llevar por los sentidos y aparta sus ojos del amor divino; tras haber purgado sus culpas con ayuda de la gracia, acaba por subir al cielo a gozar eternamente de la presencia de Dios. Esta reinterpretación,

bastante acomodada y subjetiva del texto de Apuleyo, es la que comúnmente adoptaron los mitógrafos sobre el cuento de Psique y Cupido.

No es en vano el planteamiento iconográfico del *Palacio de la Granja* que hace Felipe V: es una acción medida y controlada para afianzar su hegemonía sobre la corona de España. A lo largo del texto nos acercaremos más a la figura de este monarca, ya que confluirán en él varios de los mitos tradicionales de la ideología hispana, usados estos junto con las alegorías del momento con la intencionalidad ya marcada.

Las obras efímeras irán abandonando de forma paulatina el uso de los jeroglíficos para dar paso a la representación alegórica, más cercana visualmente al referente inmediato que el carácter simbólico de los códigos, no siempre entendidos. El espectador social del renacimiento e inicio del barroco, más por lo repetitivo y lo intencional que por el conocimiento intelectual, era capaz de “leer” los emblemas y jeroglíficos que decoraban los ornatos. En el encargo al padre Sarmiento, en 1743, de decorar el Nuevo Palacio Real, ya apunta:

sólo se admiran hoy porque no se entienden y se admiraban al principio aunque no todos lo entendían [...] ni las representaciones deben ser enigmáticas ni se deben reducir a geroglíficos sus adornos. Esto no sería reparable en un edificio transitorio, pero sí en una obra que se edifica para la eternidad. Adornos que pocos entenderán de presente todos

se ocultarán, sin duda, a las inteligencias de todos los que vinieron después de algunos millares de años⁸.

El futuro, pues, ya está marcado por un nuevo uso de las alegorías y los símbolos.

UN CRONISTA DE FELIPE V: DON ANTONIO CRISTÓBAL DE UBILLA Y MEDINA

La aparición de un cronógrafo, entre tantos otros, es obligada en este momento de la reflexión, ya que, gracias a su crónica de viajes de Felipe V, podemos desarrollar un discurso más o menos ordenado de algunos de los mitos recurrentes en la monarquía española. El primer Borbón en España recupera todos los planteamientos previos en cuanto a la funcionalidad del mito en los eventos públicos y a la vez da una visión nueva desde el planteamiento de la ilustración, que ya trata las alegorías como definitivos panfletos.

Antonio Cristóbal de Ubilla y Medina nace en Madrid el 28 de noviembre de 1643. Su temprana vocación política y su interés por los asuntos de estado vienen

⁸ Fray Martín Sarmiento, *Sistema de los Adornos de Escultura del Nuevo Palacio Real de Madrid 1743-1747*, Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII, publicados en facsímil o transcritos con notas preliminares por Fr. J. Sánchez Cantón, Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos III, 1956, pp. 200-201, *apud* Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco Español*, Akal, 1990, p. 18.

marcados por la actividad de su padre, Antonio de Ubilla, como secretario de Felipe IV.

En 1663 tomó el hábito de Santiago. En la orden de Alcántara tuvo varias encomiendas. Fue diputado por el Reino de Valencia, oficial de la Secretaría de Estado, Secretario de los Reales Descargos y Secretario de Cámara del Consejo de Indias, por el Perú. Carlos II le nombró secretario de Estado de la Negociación de Italia, después de Despacho Universal y Notario Mayor en 1698 y miembro del consejo de Indias. Por recomendación del cardenal Portocarrero al Rey Felipe V, continuó en los mismos puestos y empleos en la Corte. Acompañó al Rey en su viaje por Cataluña e Italia. Fue secretario de Estado, Justicia, Guerra y Hacienda, hasta 1705. Fue también primer marqués de Rivas del Jarama y señor de Velilla. Muere en el 16 de octubre de 1726.

Su crónica *Succession de el rey D. Phelipe V, nuestro Señor en la corona de España: diario de sus viages desde Versalles a Madrid, el que executó para su feliz casamiento, jornada a Napoles, a Milan, y a su exercito, successos de la campaña, y su buelta a Madrid*, publicada en Madrid en 1704⁹, nos sirve para detallar de forma gráfica la revisión de los mitos asociados a la monarquía, especialmente el recurso iconográfico para aunar los nuevos planteamientos de los Borbones a su llegada a España, haciendo particular hincapié en los

⁹ *Succession de el rey D. Phelipe V. nuestro Señor en la corona de España: diario de sns viages desde Versalles a Madrid...* Ubilla y Medina, Antonio, marqués de Ribas, Edición: Iván García Infanzon, Madrid, 1704 [01/2014]. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=22677>; y en: <http://archive.org/details/successiondeelre00ubil>.

desfiles y decoraciones a las que se sometió la ciudad de Madrid en su recepción oficial.

ALGUNOS MITOS EN ARQUITECTURAS EFÍMERAS HISPANAS

Existe una serie de referentes iconográficos que son constantes en las construcciones efímeras, ya que se ajustan a un programa ideológico siempre asociado con la intención de mostrar una vinculación entre la monarquía, la Iglesia y la hegemonía que quieren avalar.

Durante el barroco español se recurre generalmente a algunos de los mitos que vemos a continuación.

El Rey Apolo

Uno de los recursos iconográficos que mejor se ajusta a la nueva figura del monarca es la de Apolo. De origen solar, se desenvuelve de forma ambivalente entre el mundo viril de la caza y la guerra así como en el entorno poético que produce su sensibilidad musical. Perdido en los albores de la cultura clásica el origen de Apolo, como un dios fruto de los amores de Zeus hacia Leto, en la costa de Asia menor, se unifica a otro dios primitivo solar, denominado Helios. Iconográficamente se empiezan a fusionar en cerámicas itálicas del siglo III a.C. Durante la Roma Imperial se mantienen devocionalmente separados pero algunas representaciones de ambos comienzan a

mezclar sus atributos, no en vano Augusto diferencia a Apolo vinculándolo con su genealogía, pero al que se hace referencia como “Febo” el brillante. Ovidio, en sus *Metamorfosis*, no establece ya diferencia entre estos dioses y cuando alude a Febo lo identifica doblemente con las figuras de Apolo y Helios, como si siempre hubieran sido el mismo dios. En la Edad Media se vincula además la simbología del sol ascendiente, triunfante, con la figura de Cristo como vencedor sobre la muerte.

A partir de este momento es cuando se asimila este nuevo Apolo con la figura del monarca y como tal se representa en las arquitecturas efímeras; en ocasiones por medio de un Apolo idealizado, rodeado de alegorías de la patria y las virtudes asimilables al monarca, y en otras representando directamente al monarca rodeado de los atributos que le identifican con esos valores de Apolo (en este caso, incluso se acompaña con cartelas explicativas para que el pueblo “comprenda” plenamente el recurso visual). Por ello, nos encontramos construcciones efímeras donde aparece como un referente de actitudes civilizadoras y defensoras del orden, el inspirador de las artes, y en ocasiones colérico y vengativo con sus enemigos.

La iconografía oficial que se presenta en los eventos públicos es la de una imagen triple: la sabiduría del príncipe, su valor militar y su dominio de los vicios y las pasiones. El laurel es símbolo de triunfo militar, pero también lo es la sabiduría, el grupo de la Fama, que en ocasiones le acompaña, representa una victoria militar, pero supone al mismo tiempo unas claras connotaciones morales de defensa

de la religión; y, además, en las mismas representaciones de Apolo se producen interferencias, combinando las dos connotaciones del dios luchador, invicto y virtuoso, y el dios de la sabiduría y parangón de las Musas. El vencedor de la Pitón con la lira en la mano, o el arco y las flechas¹⁰.

Otra de las fuentes que adorna el Palacio de La Granja de Jean Thierri, vuelve a servirnos como ejemplo del proyecto ideológico de Felipe V: sobre un gran peñasco nos encontramos a Apolo y Minerva. Apolo con la lira entre las manos y a sus pies la serpiente Pitón vencida, mientras dos niños alados, representando el Arte y la Guerra, le ofrecen una corona de laurel y las flechas de su carcaj, respectivamente. Minerva, diosa de la sabiduría, apoyada en su escudo con la inscripción *Nec sorte nec fato*, ‘ni por la suerte ni por el destino’, reduce a la Envidia y la Discordia puestas a sus pies y tiende a Apolo un ramo de olivo como símbolo de paz. La representación alude al papel de Felipe V como triunfador sobre la rebeldía, la envidia y la discordia y protector de las Artes.

Tomando como referencia algunos textos de la crónica de Antonio Ubilla, donde las cartelas de algunas arquitecturas efímeras nos identifican al monarca con alegorías concretas a modo de oda, nos dice:

En los Baluartes, por la fachada, que miraba al Retiro, y por la mano derecha, estaba la Paz sobre el pedestal de afuera, con dos ramos, uno de Laurel, y otro de Oliva y esta letra:

PAZ

¹⁰ Miguel Morán. *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, S.A., 1990, p. 66.

*Con esta Augusta unión fiel,
Que en dos Imperios estriva,
La que es la Paz Oliva,
Es en Phelipe Laurel*¹¹.

El Monte Parnaso

En lo alto de una de las ventanas de las estancias vaticanas en Roma aparece *El Parnaso*, obra de Rafael de 1511, donde figura Apolo rodeado por las nueve Musas. A sus pies brota la sagrada fuente de Helicón. A ambos lados se sitúa el grupo de poetas antiguos y modernos, que recibe la divina inspiración y discurre en armónica conversación. Apolo toca la *lira da braccio*. Era frecuente interpretar la figura del pontífice como un Apolo mediador entre el Cielo y la Tierra, entre el orden divino que es música y el desorden terrestre del pecado y las pasiones, imagen que se hace extensible a la monarquía.

Uno de los eventos regios testimoniales de arquitecturas efímeras que nos remite al uso iconográfico de Apolo en el entorno idílico del Parnaso es la llegada de Mariana de Austria a Madrid. Procedente de El Escorial, en compañía del rey Felipe IV y de su hija la infanta María Teresa, la reina hizo su entrada oficial en la capital el 15 de noviembre de 1649. Desde meses antes se venía preparando todo al respecto, bajo la supervisión de don Lorenzo Ramírez de Prado, mentor de todo el programa de esta Entrada, nombrado superintendente y protector

¹¹ Ubilla, *Sucession de el rey D. Phelipe V...*, p. 155.

de todos sus aparatos, que pensó, discurrió y dispuso sus ejecuciones:

Para suplir la falta de una portada noble en el recinto del Buen Retiro, se decide construir una efímera sobre pedestales de piedra berroqueña; se situaba algo más al Norte de la fuente del Olivo en el Prado Viejo de San Jerónimo, haciendo frente aproximadamente a la actual Carrera de San Jerónimo.

Atravesando la portada descrita, el regio cortejo hallaba inmediatamente en su recorrido el Monte Parnaso, primera de las estructuras efímeras levantadas para esta Entrada.

Desde la anterior estructura como base, se elevaban las dos míticas cumbres del Monte Parnaso, con riscos coloridos y planteados en perspectiva, con variedad de hierbas flores, supliendo con las imitadas las que el tiempo no concedía naturales. En la segunda cumbre un Pegaso, dos veces mayor que el natural, hacía brotar, a golpe de pezuña, la mítica fuente Hipocrene, que se desataba como un arroyo fingido que, por las quiebras de los riscos, bajaba a unirse con la fuente del Olivo, y vertiendo finalmente en un estanque labrado a lo mosaico, chineado de colores, con diversos lazos y fajas de pequeñas conchas¹².

Salvo el Hércules-Sol, que retomaremos en seguida, el planteamiento hasta aquí descrito nos evoca la portada del Parnaso español de Francisco de Quevedo, editado en Madrid en 1648, que es un grabado de Juan de Noort sobre un dibujo de Alonso Cano.

En el grabado señalado se nos presenta, en un paisaje al pie de las cumbres del Parnaso, a Quevedo que,

¹² Diego Suárez Quevedo, “Alonso Cano y el arte efímero, Homenaje al artista granadino en el cuarto centenario de su nacimiento”, *Anales de Historia del Arte*, n° 11 (2001), pp. 231-267.

rindiendo pleitesía a las nueve musas, es coronado por Apolo; en un nivel más bajo, el retrato del poeta madrileño, según el modelo velazqueño, en un medallón que sostiene un sátiro.

Pero ya tenemos antecedentes en las arquitecturas efímeras elevadas en honor a Felipe II en su entrada a Sevilla en 1570. Juan de Mal-Lara nos informa de la distribución de una escenografía que recrea el monte Parnaso:

En lo alto del arco desde torre a torre, passava un bosque fresco de árboles, y puestas a mano muchas caxas de yerbas, que parecían aver nascido allí encima, representando un huerto prensil... Era éste el monte Parnaso de Boecia, tan celebrado de los poetas, y tenía al pie una fuente... Más adelante avía una silla alta, cavada en la peña adonde estava sentado el dios de las Musas y poetas, Apolo, vestido de una ropa de borcatel labrado de blanco, y con dos cinturas de tafetanes azules y sus borceguíes labrados como los coturnos antiguos, y su guirnalda sobre el cabello rubio. Tenía un harpa en la mano. Estavan más abaxo asentadas las nueve Musas, que las cinco dellas eran doncellas, de extrema boz y manos de tañer harpas y vihuelas de arco y violines¹³.

Si nos remitimos de nuevo al texto de Ubilla, volviendo al Barroco, en la crónica de la entrada de Felipe V en Madrid se narra que al paso del real cortejo se establece una escenografía compuesta por personajes que actuaban como musas y a coro cantaban las estrofas a ellas asignadas de cada uno de sus correspondientes poetas, con

¹³ Juan de Mal-Lara, *Recibimiento que hizo la ciudad de Sevilla al Rey don Phelipe II (1570)*, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1878, edición facsimilar pp. 57r^a – 58r^a.

acompañamiento de los instrumentos musicales que nos indica la tradición clásica:

En la Carrera de San Gerónimo, delante del Convento de San Antonio, se puso otro vistoso Arco, en que se figuró con primorosas estatuas el Parnaso con sus nueve Ninfas, el Cavallo, y la Fuente, a los lados seis Ninfas, avia seis imitadas Estatuas de los celebrados, Lope de Vega Carpio, Don Luis de Góngora, Don Francisco de Quevedo, Cavallero del Orden de Santiago, Argensola, Don Francisco de Zarate, y Don pedro Calderón de la Barca, Cavallero de la misma Orden, que fue Capellan de Honor de su Magestad; y el friso de este Arco avia dos Targetas bien guarnecidas, y la que estaba al lado derecho tenia este mote:

*A su Monarca celebra
El Pindo, pues la Poesia
Es culto, y es armonía.*

Y en el correspondiente avia esta letra:

*Musa cantad, que en el Pindo
Logra el Parnaso Español
Otro influxo, y otro Sol¹⁴.*

Todo ello estaba presidido por un Apolo que, entre las dos montañas, descansaba sobre el plectro, con su corona de siete rayos, en clara alusión a la inspiración poética y su irradiación, y vestido de cambiantes de nácar y oro. Vuelve, pues, a situarnos en la clara asimilación del dios Apolo con el dios Helio, ya plenamente integrados iconográficamente.

El testimonio visual del grabado *Monte Parnaso*, de entre 1700-1701 de la Biblioteca Nacional de Madrid,

¹⁴ Ubilla, *Succession de el rey D. Phelipe V...*, pp. 157-158.

atribuido a Teodoro de Ardemans, nos confirma la complejidad de estas escenografías barrocas que nos muestran todo lo hasta aquí mencionado. Aparece un gran arco a modo de monte con un Apolo en la cúspide tañendo su instrumento, y rodeado del coro de musas que desde la base ascienden hacia la divinidad. Sostienen cartelas y emblemas que informan de lo que ya Ubilla nos ha detallado.

Hércules

En España la identificación de Hércules con el monarca español aparece como referente desde Carlos V como una constante reiteración. Uno de sus famosos trabajos, el de los Bueyes de Gerión, ocurre en la Península Ibérica y durante el desarrollo de la gesta el héroe va fundando diversas ciudades hispanas, siendo Sevilla una de las más importantes.

Hércules sitúa en Cádiz las conocidas Columnas que llevan su nombre y que se ubican a ambos lados del Estrecho: una sería el propio Peñón y la otra el Monte Hacho en Ceuta. Columnas que indicarían el fin del mundo conocido o, lo que es lo mismo, el *non plus ultra* de los romanos, es decir que no había nada más allá de ese punto. Como curiosidad, cabe indicar que tras el descubrimiento de América las Columnas serían integradas en el escudo de España, pero esta vez con el lema “Plus Ultra”, indicando que había algo al otro lado y dejando claro quién lo había descubierto.

Muchos han sido los monarcas que han querido ser vistos como nuevos Hércules. Al Hércules hispano hay que añadir, en el caso de Felipe V, el Hércules gálico y la identificación de este último con Apolo, tan tópica en el caso del gran rey Luis XIV (el rey Sol), abuelo del monarca español. Ya en 1561 cuando se hizo el recibimiento de Isabel de Valois, en la redacción de sus fiestas se lee: “Hércules el vencedor de las ciudades enseñó que los españoles y los franceses habían de ser domados más por persuasión que por fuerza”¹⁵.

Hércules sería, por lo tanto, también motivo de una nueva iconografía real bajo los Borbones que, identificando doblemente a lo español y a lo francés, legitimaban su poder sobre la corona hispana.

Desde siempre, Hércules había sido de los personajes más utilizados por la iconografía oficial. Bajo su imagen se alegorizaba el origen mítico de la monarquía, la fortaleza del Estado y de su rey, y también la figura moral del soberano, pues a través de su comparación con el héroe de Tebas se quería caracterizar la felicidad de una nación que, bajo el gobierno de un príncipe virtuoso y prudente, vence los obstáculos, los monstruos que aparecen en su camino.

Hércules era un héroe victorioso, pero la suya era ante todo una victoria interior. En el tratado de *Iconología* del italiano Cesare Ripa (Roma, 1593) Hércules encarna la *Virtú Heroica* y le atribuye tres cualidades principales:

¹⁵ Julia de la Torre Fazio, *El gran recibimiento de Isabel de Valois en España*, Málaga: Universidad de Málaga, 2012.

moderación en la ira, contención en la avaricia y desprecio de las delicias y placeres del mundo cuando la razón ha relegado a segundo plano los efectos de los sentidos, para señalar a continuación cómo la auténtica virtud reside en el bien realizado bajo el gobierno de la razón. En definitiva, el estandarte ideal de propaganda política.

El título del cuadro de Henry A. Favanne, de 1704, en el Palacio de Versalles, no puede ser más elocuente: *España ofrece su corona a Felipe de Francia, duque de Anjou, en presencia del Cardenal Portocarrero*. La obra aglutina de forma determinante todo lo que hasta aquí hemos hablado. Aparece una representación del dios Apolo-Helios, luminoso y triunfal con la figura del monarca rodeado por dos alegorías que representan las naciones y al fondo el héroe en actitud de lucha. Hércules se representa con la maza en alto, pisotea los monstruos de los vicios y las bajas pasiones. Supone una emisión del mensaje del monarca vencedor, que obtiene la corona de España sobre las pretensiones de los austriacos.

Esta iconografía se reutiliza en la obra del mismo autor y datación: *Los Reinos de Valencia y Aragón se rinden a Felipe V, Rey de España*, donde ya nos encontramos al rey entronizado y rodeado de multitud de recursos alegóricos y mitológicos con Heracles como vencedor de nuevo.

En uno de los dibujos de Teodoro Ardemnas, en la Biblioteca Nacional de Madrid, aparece un Arco de triunfo para conmemoración de la entrada de Felipe V en Madrid. Se presenta con una estructura de doble arco superpuesto más clasicista, colocando en la cúspide a un Hércules triunfante, sentado sobre la bola del mundo, símbolo de la monarquía

hispanica, con la clava en una mano y la piel del león de Nemea en la otra. Aquí la clava simboliza el sometimiento de las pasiones bajo el imperio de la razón y sus nudos las dificultades que acechan en la búsqueda de la virtud. En otras representaciones aparece el caduceo como símbolo de la justicia guardada por la prudencia (imbricándose con el mito de Mercurio), también entendido como símbolo de concordia, paz y bienestar, tan necesario en España tras el declive de los Austrias. Enmarcando la composición del Arco triunfal nos encontramos con la Victoria tocando sus trompetas y los templos de la Fama y de la Paz, hacia los que se dirige Hércules. En la base dos representaciones de Minerva y Marte aún confusos en su significado, pero claros referentes al triunfo militar.

CONCLUSIÓN: UNA FIESTA, UN PROGRAMA IDEOLÓGICO

Uno de los testimonios más significativos, y que afortunadamente aparece detallado en la obra del pintor sevillano Domingo Martínez, hacia 1748-50, son sus ocho lienzos en los que nos muestra la crónica visual de la entrada de Fernando VI en Sevilla en 1747, heredera de la escenografía de la llegada de Felipe V a la misma ciudad en Sevilla en 1727. Esta referencia veinte años antes supuso uno de los festejos más complejos y relevantes de carácter monárquico.

Felipe V entró en una Sevilla adornada con gran boato, y entre los dispendios que la caracterizaron

destacaron una compleja iluminación en la Giralda; se cubrieron los paramentos del recorrido con revestimientos de tapices, colgaduras y pinturas en las fachadas con motivos mitológicos; se adornaron las calles con grandes elementos arquitectónicos y escultóricos como pirámides de cartón, efigies de héroes, incluso unas columnas de Hércules en una composición que presentaba un león arrojando agua de sus fauces, así como un impresionante arco de triunfo sobre el que se erigía un Coloso de Rodas, entre cuyas jambas se deslizaba un navío; y se construyeron castillos de fuegos artificiales para deleite de la población.

En la celebración para Fernando VI, veinte años después, y según el testimonio visual de Domingo Martínez, la distribución del desfile no puede ser más protocolaria, pues se guarda un riguroso orden jerárquico que otorga el primer lugar a los patrocinadores del evento, la Real Fábrica de Tabacos: abría la marcha un séquito con el director y los funcionarios de la misma. El primer paso es el carro de la Común Alegría, donde encontramos escenas báquicas y danzas pastoriles, que se mueven alrededor del carro y a la vez se intercalan entre el público asistente, integrando al mismo dentro de la festividad. Se convierte en sujeto activo del evento, en definitiva, la mejor manera de integrarlos con el mensaje.

A continuación vienen los carros correspondientes a los Cuatro Elementos: el del Fuego estaba pintado con llamas, a las que se sumaban unas cartelas con emblemas alusivos al fuego y al amor, la fidelidad y la lealtad de Sevilla a la Monarquía y los beneficios que ésta le producía a la ciudad;

Eolo para el del Aire, decorado con aves y representaciones de distintos vientos, personificados en figuras infantiles; Neptuno en la Carroza de Agua con pinturas de marinas; Ceres, en la dedicada a la Tierra, con representaciones pictóricas de paisajes, cacerías, ganadería y agricultura; y en penúltimo lugar, el Carro de Apolo, remitiéndose de nuevo a la asimilación de la figura del monarca con la divinidad y lo que representa según lo ya visto.

Dentro de la diversidad de opciones iconográficas para representar al dios-sol se vuelve a recurrir al Monte Parnaso, donde aparece el dios rodeado de las musas y con la recurrente representación de Pegaso. Al igual que el resto de carros, aparece profusamente decorado con escudos, flores y guirnaldas, máscaras alusivas a las funciones del monarca...

El desfile terminaba con la Carroza de los Reyes y con los retratos de los nuevos soberanos sobre trono y bajo dosel carmesí, cuya entrega finalizaba el acto, testimoniado en uno de los lienzos.

En definitiva, la función del mito transformado en alegoría, ambos al servicio de una ideología, no sólo hay que analizarla en los revestimientos de maderas y sus símbolos, ya que cada conmemoración tuvo su marco especial en el que confluyeron además diversos géneros artísticos; suponía la participación de otras muchas manifestaciones culturales, en los eventos: se recurre a la literatura, la música y el baile, que también beben de las fuentes clásicas del mito, y que acabarían convirtiendo la fiesta barroca en un complejo engranaje cultural.

Otra cuestión inherente a la revitalización de la fiesta es su relación con la aparición de las cortes estables y los comienzos de la capitalidad urbana. Esta adquiere entonces la función del escenario festivo sufriendo una mutación, una transformación con toda una gama de falsas arquitecturas que ofrecen una imagen ideal de la ciudad, que no es otra más que un referente a menor escala de la configuración del reino.

El recurso del mito y la alegoría es el vehículo ideal para la transmisión del mensaje oficial, en estrecha vinculación con la ideología religiosa contrarreformista y, a la vez, con el objetivo claro de avalar la hegemonía monárquica sobre un pueblo expectante al que el festejo distrae de sus cotidianas angustias.

BIBLIOGRAFÍA

BONET CORREA, Antonio, “La arquitectura efímera del Barroco en España”, *Norba-Arte, Revista de arte, geografía e historia*, Cáceres: Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 13 (1993), pp. 23-70.

-----, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid: Ediciones Akal, 1990.

BURCKHARDT, Jacob, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Fiestas de Sevilla en el siglo XVII: Arte y Espectáculo. Barroco en Andalucía*, tomo I, Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1984.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento*, en el Catálogo de la exposición *Madrid en el Renacimiento*, Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1986. DÍEZ BORQUE, José María, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid: Ediciones del Serbal, 1986.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y Mito. Manual de Iconografía clásica*, Madrid: Sílex, 2008.

FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535 - 1622). Estudio y documentos*, Valencia: UNED – Univ. de Sevilla – Univ. de Valencia, 1993.

GARCÍA-VEGA, Blanca, *Mito y Alegoría. Estampas del siglo XVI en el Museo de la Casa de la Moneda*, Madrid: Din Impresores, 2007, [15/05/2013], disponible en: http://www.fnmt.es/content/files/museo/Folleto_MitoyAlegoria.pdf. Consultado

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1975.

MORÁN, Miguel, *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid: Nerea, 1990.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, “La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 20 (2011), pp. 105-139.

REQUENA FRAILE, Ángel, “Una escala astronómica mística en Antequera”, *Turismo matemático. Recreando la belleza* [05-2013], disponible en: <http://mateturismo.wordpress.com/2012/01/12/una-escala-astronomica-mistica-en-antequera>

RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín, *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación del siglo XVIII*, Catálogo de la exposición,

Biblioteca Nacional, 2009 [05/2013], disponible en: <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2009/dibujos/visitavirtual/index.html>

SOTO CABA, Victoria. *Los catafalcos reales del Barroco español, un estudio de arquitectura efímera*. Madrid: Aula Abierta, 1991.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “Alonso Cano y el arte efímero. Homenaje al artista granadino en el cuarto centenario de su nacimiento”, *Anales de Historia del Arte*, 11 (2001), pp. 231-267.

TORRE FAZIO, Julia de la, *El gran recibimiento de Isabel de Valois en España*, Málaga: Universidad de Málaga, 2012.

TOVAR MARTÍN, Virginia, “Espacios de Devoción en el Barroco Español. Arquitecturas de finalidad persuasiva”, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Fundación Argentaria & Visor, 1999, pp. 143-168.

UBILLA Y MEDINA, Antonio, *Succession de el rey D. Phelipe V. nuestro Señor en la corona de España: diario de sus viages desde Versailles a Madrid*, Madrid: Iván García Infanzón, 1704 [15/05/2013], disponible en: <http://archive.org/details/successiondeelre00ubil>

ÍNDICE

Prefacio.....	14
<i>Amor, abandono, celos, venganza: algunas heroínas ovidianas en la General Estoria de Alfonso X el Sabio</i> , Belén Almeida.....	18
<i>De Pentesilea a Beatrix Kiddo: la mujer guerrera a través del tiempo</i> , Verónica Enamorado.....	48
<i>¡Que viene el coco! Monstruos infantiles del mundo clásico</i> , M ^a Val Gago Saldaña.....	77
<i>Mitología en las arquitecturas efímeras del barroco</i> , Miguel Ángel Hernández Fuentes.....	97
<i>María, la Medea cubana de José Triana</i> , María Jaén Castaño.....	131
<i>Edipo: el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo</i> , M ^a Dolores Jiménez López.....	152
<i>En el confín del océano profundo: imágenes y motivos del más allá griego en la poesía peninsular contemporánea</i> , Marta López Vilar.....	188
<i>La tradición de los sioux lakota: sociedad y mitología</i> , Margarita Paz Torres.....	222
<i>Los milagros de San Antonio de Padua: mitos, rito, folclore</i> , José Manuel Pedrosa.....	252