
RECREAR LA MANIFESTACIÓN FESTIVA
«PARA QUE LA VEA QUIEN NO LA VIO Y QUIEN
LA VIO LA VEA SEGUNDA VEZ».
CULTURA Y COMUNICACIÓN VISUALES A TRAVÉS
DE LAS RELACIONES DE FIESTAS PÚBLICAS

GIUSEPPINA LEDDA
(Università di Cagliari)

TRAS HABER SONDEADO EN otro trabajo (Ledda 2006) el tema de la posible transmisión y transposición de las manifestaciones generadoras de visualidad desde el espacio festivo al texto verbal, me interesa aquí volver a este tema para examinar prevalentemente el acto de elaboración del *autor-relator* que dispone y re-compone los elementos de una ceremonia ideada y organizada mediante una serie de dispositivos visuales que requieren ser reconstituídos verbalmente para poder *hablar* a la visión imaginativa del lector. Por otra parte, al ser la relación de fiesta no un texto único sino un *texto de textos*, aproximaré mi análisis a una selección de materiales ajenos que el *autor-editor* incluye y a veces comenta (poesías, jeroglíficos, sermones, etc.), composiciones pensadas para ser leídas, oídas y a menudo vistas.

Tendré en consideración, por razones de espacio y tiempo, el evento festivo en las relaciones del siglo XVII¹, período en que una infinidad de

1. En el s. XVI las modalidades de la fiesta y su transcodificación verbal en la relación son más lineales. Valga un ejemplo, entre muchos del s. XVI, el de la *Relacion*

imágenes sagradas y profanas, entrelazadas en juegos cromáticos y simbólicos, diseminadas en carteles y tapices, formando escenarios móviles, proliferaban en los muros exteriores e interiores de los templos, de los edificios y de los palacios. Es el período en que las estrategias de apoteosis visual alcanzaron su forma epigonal hasta conseguir, en palabras de Bonet Correa, el marcado interés de *summas* visuales (1990, 15-16); período –permítanme una terminología de ámbito económico– de máxima y proficua inversión, producción y consumo de materiales visuales. Maravall, refiriéndose a su novedad y a las diferencias que presentan respecto a la concepción de las imágenes en la Edad Media y en el Renacimiento, escribe que el hombre barroco «Ya no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación» (1980, 5).

En el mismo período, es notorio, se verifica la máxima difusión y variedad de literatura en forma de relación. El espectáculo visual ha sido en buena parte recuperado en las páginas de anónimos o conocidos relacioneros en una narración detallada con carácter informativo, asumiendo el evento neutral y desapasionadamente, como una realidad dada o –este es el tema que deseo tratar– reconstruyendo el esplendor de lo efímero ausente para hacerlo patente a través de procesos analógicos, selectivos y de comentario². Las dos modalidades no se presentan en términos opuestos, pues incluso en las mismas relaciones pueden darse cambios de registro.

verdadera del Recibimiento que hizo la ciudad de Segouia a la majestad de la Reina nuestra señora doña Ana de Austria, en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebro. El relator Báez de Sepúlveda anuncia: «El lector accontentarse ha con una relacion senzilla, porque su intencion no es que con artificio haya encarecimiento de palabras [...] que se contara lo que en realidad y de verdad se ordeno e hizo, y el proposito y suceso de todo ello sin curar de amplificarlo, sino solamente advertirle de aquello que pareciere necessario para no quedar oscuros ni defectuosos» (López Poza & Canosa Hermida 1998, 50). Por lo que se refiere al siglo XVIII remito a los trabajos de Bonet 1990 y Rodríguez de la Flor 2002, que señalan la progresiva pérdida del entusiasmo co-participativo y de los efectos lúdico-emocionales en los espectadores. A finales de siglo Jovellanos, a la luz del mundo moderno, problematiza la función de la fiesta, la razón de la riqueza exornativa y de sus galas; considera la alegría colectiva un espejismo.

2. Andrés 1999 destaca muy acertadamente en las fiestas valencianas del s. XVII un itinerario que va de la operación, casi siempre por encargo de «notarios fieles» en las primeras décadas del siglo, a una escritura de mayor complicidad artístico-literaria, con un diverso grado de selección y disposición de los materiales.

Resulta difícil trazar barreras infranqueables, establecer fases de evolución claras e inequívocas, más bien creo prudente hablar de caracterizaciones predominantes en las sucesivas épocas.

1. EL PASO DE UN LENGUAJE A OTRO. PROVOCAR LA PRESENCIA DE UNA AUSENCIA.

El escritor-mediador que recibe o asume el encargo de guardar la herencia visual de la ceremonia festiva tiene que enfrentarse con una operación análoga a la que requiere la moderna *traductología*: el paso de un lenguaje a otro, cuyo éxito se mide no solo en términos de fidelidad o traición, sino de modalidad de expresión y viveza comunicativa. Para convocar y evocar la visión y transmitirla con intensidad y eficacia, con *enargeia*, el autor utiliza el discurso descriptivo que, según la conocida definición de Luciano, «pone el objeto delante de los ojos con vívida claridad». Señala Rodríguez de la Flor: «El texto tiene que hacerse cargo de una descripción en buena medida efrástica» (1999, 358); «una determinación efrástica guía tal conjunto discursivo» (2002, 168). Sagrario López Poza subraya la utilización de procedimientos efrásticos en la presentación y explicación de la poesía mural, de los catafalcos y de los arcos (1998, 50).

No es esta la sede para discutir los problemas relacionados con el complejo tema de la écfrasis. Su tratamiento y sus objetos han variado en el tiempo, en distintas culturas y períodos históricos. El décimo de los doce ejercicios de los *Progymnasmata*, según Hermógenes, podía referirse a «gentes, acciones, lugares y a muchas otras cosas...». Superando el papel de ejercicio retórico, el enfoque de la écfrasis se hizo más específico; su promoción a género, en la segunda sofística y hasta el Renacimiento, redujo su campo a la descripción de una obra de arte, ya sea retrato o pintura real, perdida o imaginaria: «arte de describir el arte». Interpretada en varias formas, relegada en un segundo plano en los siglos que siguieron, en estos últimos años la problemática relación entre la crítica literaria, la historia del arte y los modernos estudios visuales anima nuevas y ambiguas discusiones.

El eminente crítico Michel Baxandall, cuyo inquieto y fértil eclecticismo es bien conocido, J. Mitchell (2008, 75 y 145) y Svetlana Alpers (1959), defensores de la interacción entre arte, literatura y sociedad, comparten

dúctilmente al mismo tiempo la actual problematización de la experiencia visual (de la *cultura* y de los *estudios visuales*), promoviendo el paso desde la historia del arte a la historia de las imágenes. Esta extensión de campo permite acoger un gran número, no solo de objetos de arte, sino de artefactos heterogéneos populares y cultos, incluyendo los que forman parte de la realidad y de la visualidad cotidianas. Se amplía, pues, el abanico de los enfoques de la descripción ecfrástica admitiéndose muchas formas de concreciones plásticas y de prácticas productoras de visualidad, independientemente de su valor estético, en nuestro caso la fiesta. En un ensayo de 1979, Svetlana Alpers afirma que la écfrasis no se limita a evocar exclusivamente pinturas reales e imaginarias, sino que puede considerarse más bien «una representación verbal de una representación visual». No importa el objeto y sus requisitos estéticos³, sino la fuerza y la capacidad de la palabra del enunciador de dar presencia a objetos personas y lugares ausentes. Baxandall (1996, 130) desplaza la atención desde el objeto hacia el sujeto que lo percibe y a cómo lo transmite, a su intención, a las motivaciones contextuales condicionantes (históricas, sociales, culturales, morales...). Afirma que la búsqueda de la objetividad de la reproducción fiel está inevitablemente ligada a la subjetividad. La écfrasis, además —recuerda Baxandall 2009, 65-66—, al ser una estrategia del género epidíctico, nunca puede ser neutral. En esta línea Fernando Rodríguez de la Flor llama la atención sobre el papel activo y co-participativo del relator, cuyas páginas «no reflejan la realidad de lo espectacular, sino la re-construyen».

Puede parecer impropio aprovechar, en el análisis de textos del siglo áureo, las sugerencias de la crítica sobre la comunicación visual actual, deudoras en buena parte de las nuevas tecnologías (foto, cine, audiovisuales...) y de las modernas tendencias de las artes plásticas. Nos autorizan a ello los resultados de los análisis de Baxandall y Alpers quienes, cruzando las barreras de tiempo, disciplinas y objetos, nos ofrecen sorprendentes ejemplos de lecturas de Giotto y la pintura italiana del siglo xv, de la pintura flamenca del siglo xvii y de arquitecturas modernas.

3. Sobre la écfrasis clásica y reinterpretada modernamente pueden consultarse: Maffei 1944, Faedo 1985, Riffaterre 2000, Bonfait 2001, Ventura & Farnetti 2004, y Cometa 2004.

1.1. LA ESTRATEGIA ECFRÁSTICA.

La operación ecfástica puede tener un alcance diverso: puede impregnar, invadir y caracterizar, en cierto sentido constituir el registro compositivo de un texto, o más bien formar parte de este bajo forma de digresión, paréntesis visual de adorno, con función coadyuvante, puede *hacer ver* en una rápida anotación microecfástica. Numerosas descripciones ecfásticas o pseudo-ecfásticas de mayor o menor medida y calidad quedan necesariamente sacrificadas en la economía del presente trabajo. Centraré mi atención específicamente en tres clases de manifestaciones: a) la intención autorial, la voluntad ecfástica reiteradamente declarada por parte de quien relaciona, confirmada por quien presenta y censura las relaciones; b) las descripciones que consiguen el máximo efecto de evocación figurativa, evocan el objeto con *enargeia* y lo transmiten con viva eficacia; c) algunas construcciones visuales ficticias, «descripciones de realidades irreales» que no corresponden a una exigencia referencial. Por último, daré noticia de algunos textos incluidos en el texto-relación.

1.2. LA INTENCIONALIDAD ECFRÁSTICA.

En el momento de la escritura, la *orientación*, la *voluntad ecfástica* aparecen declaradas reiteradamente, independientemente de la realización y del éxito de la descripción, aun en los frecuentes casos en que los autores no logran transformar al lector en espectador. El padre Vicente Gómez, autor de una relación de las fiestas que se hicieron en Valencia a la beatificación de san Luis Bertrán⁴, expresa en el prólogo su alegría por comunicar con «fidelidad y puntualidad» todo lo que ha pasado «para que lo vea todo el mundo». Gaspar de Aguilar, en los versos del aparato paratextual, confirma «que es en vos la descripción mas viua que la verdad».

La voluntad de ofrecer una escritura émula de la pintura se puede leer en las introducciones disfrazadas bajo el tópico acto de humildad,

4. *Los Sermones y Fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificación del glorioso padre San Luis Bertran*. Por el padre maestro fray Vicente Gomez de la Orden de Predicadores, en Valencia: en casa de Juan Crysostoma Garriz, 1609.

cuando al empezar su obra el escritor que pretende ser pintor confiesa los medios inadecuados de la pluma-pincel. En la declaración de *inefabilidad* se lee el deseo de conseguir la *efabilidad* que compite con la pintura. Las luces, los colores, el movimiento –lamentan los relacioneros– pierden o dejan débiles huellas en la escritura. Fray Luis de Santa María, autor de la relación de la *Octava Sagradamente Culta en el Monasterio de San Lorenzo Real del Escorial*⁵, confiesa su desazón al emprender tan difícil empeño, que «los festejos gozados suelen ser gustosos, referidos son tibios»: «Pluma muerta llamaua al pincel un cuerdo y pincel vivo a la pluma. No sabra la mia pintar como fueron estos festejos. Esforçarela empero a darles la viveza menos muerta»⁶. *Esforçarela a darle la viveza menos muerta*: a hacer visibles, dar figura a los objetos ausentes, hacerlos sensibles, transformar la escritura referencial en escritura representacional y *evocadora*.

Los censores y quienes presentan y autorizan las relaciones subrayan el poder efrástico de los textos. En la censura de las fiestas de Lima (1632), Bartolomé Salazar alaba al autor y su obra y declara que su lectura «ha sido lo mismo que ver la fiesta segunda vez»⁷. En las quintillas preliminares al *Siglo IV de la Conquista de Valencia*, Josef Rostoyo se alegra, pues el autor con «su destreza ha sabido | hazer lo vivo pintado; y vivo lo referido»⁸. El padre Francisco de Miranda, en la citada *Aprobación a La Octava Sagradamente Culta en el Monasterio de San Lorenzo Real del Escorial*, celebra la calidad de la relación que fray Luis de Santa María ha escrito «con tal buen estilo, calidad y arte, que sobra la relacion para quitar la pesadumbre a los que no los vieron [los festejos], y sirven a los que se hallaron presentes de objeto festivo, propuesto segunda vez a los sentidos»⁹. Concluyo con la cita que me parece significativa del aprecio que suscitaba la aparición de una relación re-productora del evento. Juan Bautista Ballester, en la

5. *Octava sagradamente culta celebrada de orden del Rey nuestro Señor, en la octava maravilla. Festiva aclamacion: Pompa sacra, celebre, religiosa. Centenario del unico milagro del mundo San Lorenzo el real del Escorial*, por el P.M. fray Luis de Santa María: en la Imprenta Real, 1664, h. 12-13 n.n.

6. *Ivi*, h. 13 n.n.

7. Bartolomé Salazar, *Las fiestas que celebrou la ciudad de los Reyes de Peru al nacimiento del Serenissimo Rey don Baltasar de Lima, 1632* (apud Bonet Correa 1990, 9).

8. M. Antonio Ortí y Ballester, *Siglo IV de la Conquista de Valencia*, Valencia: Juan Bautista Marçal, 1640, h. 6v.

9. *La octava sagradamente culta*, cit., fol. 3 n.n.

censura de la relación de fray José Rodríguez que celebra el novenario de san Juan de Mata y de san Felipe de Valois, elogia no lo que el autor ofrece a los oídos, sino lo que presenta a los ojos:

[...] pues la valentía de su pincel, con los colores de la elocuencia, con los airosos golpes de su elegante acierto, tan vivamente retrata con primorosos perfiles lo sucedido, que parece que nuevamente sucede: *que no es copia, sino original: que no tanto es reclamo a las atenciones del recuerdo de lo pasado, cuanto espectáculo plausible, que, en suavísimos immanes arrebatos; sino tiraniza la aplicación de la vista a lo presente*¹⁰.

A pesar de las alabanzas repetidas insistentemente, las pretensiones de vencer el reto palabra-pincel puedan despertar las sospechas de una circulación de fórmulas laudatorias y autolaudatorias tópicas y recicladas en los aparatos paratextuales, las declaraciones no dejan de imponerse como señal y prueba del papel que en ese tiempo se otorgaba al fomento de la visión directamente gozada o hábilmente reconstruida.

1.3. LA DESCRIPCIÓN DE LAS MARAVILLAS.

Sigo aprovechando el material que me ofrece la relación sobre la fiesta que celebra *La octava maravilla*. El programa que diseña la *maravillosa octava en su centenario* es ideado por el mismo autor de la relación festiva, fray Luis de Santa María, quien, buen conocedor de su concreta realización –como vamos a destacar– no renuncia a intensificar y renovar idealizando «lo que nunca se vio». Ya la portada, la vía de acceso al libro, es instrumento de transmisión eficaz y de ostentación. El título del texto, *Octava | sagradamente culta | celebrada de orden del Rey nuestro | Señor, en la Octava | Maravilla | Festiva Aclamación. | POMPA SACRA CELEBRE RELIGIOSA. | Centenario del unico milagro | del mundo San Lorenzo el | Real del Escorial CONSAGRADO | a Felipe Quarto el Grande, Dueño, Señor, Patrono de este Real Monasterio [...]*, utiliza diferentes tamaños y tipos gráficos imponiéndose a la vista para evidenciar y exaltar la maravilla de *la octava maravilla*, al tiempo que el

10. Josef Rodríguez, *Sacro y solemne Novenario. Publicas y luzidas Fiestas, que hizo el Real Convento de N.S. del Remedio de la ciudad de Valencia, a sus dos Gloriosos Patriarcas San Juan de Mata y San Felix de Valois*, Valencia: Imprenta de Benito Macé, 1669, pág. 4 (cursiva mía).

prestigio de los patrocinadores-destinatarios. En la parte central del grabado de la portada interior campea el retrato de Felipe IV; en la parte alta una corona real domina El Escorial. El edificio vuelve a aparecer en la parte inferior. Angelotes, cornucopias, letras en honor de *Philippus IV Magnum*, completan el encomiástico conjunto. Otro grabado de El Escorial, en su perfecta planimetría desnuda y severa, precede a los *Discursos* en los que fray Luis de Santa María evoca las manifestaciones y describe los aparatos. El *Discurso primero* presenta el objeto de la fiesta: el centenario de la *monstruosidad*, «prodigio de la admiracion; este Templo Magestuoso de Laurencio», ideal reconstrucción del Templo de Jerusalén; el *Discurso segundo* contiene la carta dirigida al Rey informando y pidiendo el permiso para la celebración de la solemne Octava; sigue el calendario y la descripción de los actos que nos interesan.

1.4. EL ESPACIO NATURAL Y EL FESTIVO.

Antes de entrar en el interior del templo, donde triunfa la efímera transformación festiva, conviene detenernos en el ámbito espacial que constituye el fondo natural del monasterio. Podríamos definir como microécfrasis la breve descripción de relieve icástico de las breñas que caracterizan a esa localidad, una prueba de cómo una imagen puede ser evocada con viveza con un solo detalle o con pocos, mediante una rápida anotación. «Escuchanse aqui con admiracion, porque lo concauo de estos montes, lo quebrado de estas breñas, bueluen marauillosamente los ecos de la voz, pagando en dulçura admirable, lo que recibieron en admiracion»¹¹. En este pasaje el autor deja el tiempo pasado de la narración, pasa a un presente que actualiza. Como si tuviera delante de sus ojos la visión del paisaje, comunica las impresiones recibidas progresivamente y orienta la mirada de quien está leyendo hacia lo salvaje, que contrasta con los efectos acústicos y la dulzura admirable de la voz. La severidad aplastante del granito, así como la rigidez del colosal edificio que, como observara Menéndez Pelayo, produce más fatiga que descanso, aparecen y desaparecen con la armonía de la música.

11. *Octava sagradamente culta* [...], *op. cit.*, pág. 9.

1.5. DEL EXTERIOR AL INTERIOR DEL TEMPLO.

Las luces, los cirios, las antorchas y luminarias, disfrazan y al tiempo resaltan las líneas arquitectónicas del monasterio:

Al anochecer *coronaron* de luminarias el cimborio, y las cuatro torres de los ángulos de este edificio. Aquel por tres partes: por el parapeto cuadrado que carga sobre las claves de los cuatro arcos, por el antepecho que le rodea al nacimiento donde se leuanta la media naranja, y ultimamente, por la coronacion en que *descansa* la aguja de la Cruz. Estas luminarias, por estar en parte tan superior fueron muy grandes, y compartidas con tan buena proporcion, *que no parecian menos hermosos los claros que las luzes*. Formauan tres hermosos círculos de fuego, para coronar el templo de Laurenzio, porque no *desconociesse* la materia de su corona el ilustrissimo Martir. Las cuatro torres de los extremos *gozaron*, aun mas vistosas, y menos peligrosas luzes¹².

La detallada arquitectura y sus adornos se animan. *Coronaron, desconocieron, descansa, gozaron*: de una manera flexible y creativa los verbos, que se refieren a acciones y sensaciones humanas, son atribuidos a los materiales festivos. El tópico de la noche *vencedora* de la batalla con el día es enriquecido por la alegría de las luminarias «que tienen un no se que de simpatia con el coraçon humano, que aun al mas melancolico, le entretienen, *gustosamente divertido* (y aun olvidado entonces de sus pesares), los clarines, a tiempos, hazian aun mas sonorosamente gustosa la alegría»¹³. Como se puede fácilmente notar, la descripción lejos de ser pasiva anotación de lo visto, muestra en el empleo de las sinestesias y comparaciones la apasionada expresividad emocional de quien disfruta de los efectos luminotécnicos y aprecia la armonía musical que acompaña la manifestación. En las descripciones de los fuegos los detalles reconstruyen exactamente el lugar, el espacio, las medidas, los nombres conocidos y, sin embargo, el autor comenta la realización efímera –cuyo éxito llegó a superar la invención– en una aguda metáfora: «el castillo *abortó aquella preñez de poluora*, tanto rayo de luz, y *tantos penachos de ardores*»¹⁴.

12. *Ibidem*, pág. 8.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*, págs. 9 y 10.

EL TEMPLO.

Sigue el proceso de percepción visual que el relator vivió en el tiempo del evento y que desea transmitir al lector acompañándole desde el exterior hacia el interior del templo. Pasa de una primera rápida percepción cognitiva del conjunto que se le presenta en forma instantánea a sucesivos incrementos perceptivos y, a través de los detalles, completa y ofrece su visión y lectura. El espacio, que refleja la perfección ideal del cielo, se revela y se carga de emociones en etapas sucesivas. Remito y hago propio cuanto señala Michael Baxandall cuando, a propósito de la *simultaneidad del acceso* al objeto visual y de la *linealidad* y *sucesión* de su representación verbal, distingue en el proceso perceptivo un primer momento de *fijación óptica*, en el que el objeto se ofrece *in toto*, y quien lo mira recibe el bosquejo de un conjunto, de una escena, de un cuadro que, a continuación, en la sucesiva observación de los detalles, se precisa con gradual nitidez. En el altar mayor, las estructuras exhiben adornos naturales (flores, ramos), relicarios, piedras preciosas, candeleros, objetos de plata y oro, que hacen «arrodillarse a Dios en la tierra, pues despertaban la consideración de lo que sucede en el cielo»¹⁵.

La práctica lúdico-decorativa logra que el ornato pierda su característica tradicional de aspecto formal suplementario, de «disfraz» y vestidura, y que los elementos arquitectónicos, columnas, capiteles, oculten su función primaria de soporte. Las formas materiales concretas quedan vestidas y escondidas por las efímeras, que se enlazan, se imbrican en las gradas, circundan las columnas y las puertas; la Custodia de flores «tan vistosas, por la variedad de sedas, y plata que las formaban» crea una «peregrina composición». El Altar «está dispuesto a recibir» y «parece le viene nacido lo que se le sobrepone». *Parece que*, el autor percibe y progresivamente va transmitiendo la visión; el deseo de que el lector *vea* pone en marcha una verdadera dinámica comparativa: la atractiva composición «túo veces de una hermosa gargantilla, que usaba esta Esposa del Cordero, el día de su fiesta».

Aumenta el efecto de presencia la simulación de la toma en directo del EVENTO *IN PROGRESS*; la maravilla inmediata al proceso visual de descubrimiento. El autor da voz a un comentario metanarrativo sobre lo que contempla y, sorprendido, invita a mirar con él. Anula la distancia entre

15. *Ibidem*.

lo que vio y lo que los auditores desean ver. Luque Fajardo, en la relación de la fiesta que se hizo en Sevilla con ocasión de la beatificación de Ignacio de Loyola¹⁶, deja el tiempo pasado y emplea el presente: comenta y anuncia. Después de haber enseñado la estatua de san Ignacio, orienta a los lectores: «Y dexandole ahora, hasta que en su fiesta le veamos en tabernaculo [...] boluemos al puesto de donde salimos»¹⁷. Lamenta que los admiradores no dejen pasar a los que habían ya gozado la visión de la estatua: «Y porque a nosotros no acontezca lo mesmo, ahora en este discurso, le cerraremos...»¹⁸; declara que «a los claustros no se le debe defraudar su Parrafo»; «y porque la breuedad de esta Relacion, y el gusto de la justa poetica nos da priessa a passar adelante...», de los fuegos de san Hermenegildo «sera fuerça hablar en la segunda jornada, remataremos este discurso...»¹⁹. El plural y el presente co-participativo, la abundancia de marcas déicticas temporales y espaciales, marcan el recorrido visual y verbal apostillando y evidenciando, invitando al lector a compartir el espacio colectivo y las manifestaciones que en él se celebran.

2. DESCRIBIR LO QUE NO EXISTE.

Vuelvo a la *Octava Maravilla* para señalar la presencia de una descripción que no nace de la observación de hechos ocurridos y presenciados, sino de una *realidad irreal* (el tercer caso de visualidad propuesto en la introducción). Al presentar el certamen y sus relativos temas fray Luis de Santa María manifiesta su entusiasmo y alegría e incluye un romance que se cantó (probablemente de fray Manuel del Valle) en el que se describe la entrada en campo de los poetas. La contienda literaria se transforma en competición bélica entre dos partes: una reelaboración visual y vívida sustituye la visión real. He aquí algunos pasajes de la lucha:

16. Francisco de Luque Fajardo, *Relacion que se hizo en Sevilla a la Beatificacion del Glorioso S. Ignacio fundador de la Compania de Iesus*, Sevilla: Estupiñán, 1610.

17. *Ibidem*, h. 5r.

18. *Ibidem*, h. 6v.

19. *Ibidem*, h. 11r-v.

En Poemas diferentes
 marcha la mosquetería
 y de Cabos veteranos
 junta junta tan luzida.
 En agudos Epigramas sutil concepto milita
 y azeros de prodigiosa
 lança lança, hiere, hiere, enristra
 [...] Uno, y otro campo es este;
 en el sitio estamos; sigan;
 aya de veras (pues se
 pelea, y riña [...])
 Ea campeones valientes,
 sacro furor os incita,
 suene, no el tambor; sonad
 cuerdas cuerdas de esta lyra²⁰.

Como es fácil de notar, los procedimientos que producen presencia son numerosos: la repetición insistente, la invocación al lector, el tiempo presente que actualiza... A los ojos de la imaginación de quien lee se ofrece una construcción visual ficticia, la descripción de una realidad irreal, de una imagen que no deriva de la aprehensión perceptiva de algo real, que no corresponde a una exigencia referencial y que, sin embargo, permite detectar huellas del gusto y de la cultura visual que caracteriza la comunicación celebrativa de la época.

3. LOS TEXTOS EN EL TEXTO RELACIÓN.

Varios son los campos específicos en los que el relator-autor y/o el relator-editor consiguen reproducir lo visual festivo. Me limito a señalar, entre muchos de los ejemplos posibles, el de los emblemas, empresas y jeroglíficos. En esta producción fértil y abundante²¹ el autor puede jugar un doble papel: participar describiendo los objetos-cuerpo de los emblemas y jeroglíficos y facilitando su interpretación, o bien limitarse a reprodu-

20. *Octava sagradamente culta...* pág. 34.

21. Cf. Ledda 1996b, Infantes 1996a, Mínguez 1991, Andrés 2010, y especialmente Tanganeli 2011.

cir pasivamente, como editor, los grabados y las palabras, guardando la forma en que se expusieron. Interesante es el caso –que es mi propósito estudiar en otro trabajo– de Francisco de la Torre y Sebil, en *Luces de la Aurora*²², que interviene colaborando y creando. Autor-editor al mismo tiempo, no ve las empresas inmovilizadas definitivamente dentro de un pequeño marco gráfico-espacial, interviene en una mediación activo-creadora, dotando al cuerpo reproducido gráficamente, descrito minuciosa y vivamente de un alma distinta de la autorizada convencionalmente: los convierte a lo divino. La fiesta se prolonga así en la relación y el autor protagonista entra en la fiesta.

3.1. LOS SERMONES EN LAS RELACIONES DE FIESTAS.

Jean Rousset, al presentar en un pequeño ensayo una feliz revisión de las lecturas convencionales del barroco, formula la siguiente pregunta a propósito de la virtualidad visual del texto teatral: el texto escrito «perd-il toutes ser vertus quand il s'offre a la seule lecture d'un texte, écrit pour vivre sur une scene?» (1998, 7). Admite la capacidad comunicativa y visual del texto teatral fuera de la relativa puesta en escena. Ignacio Arellano (1999, 200) comparte la problemática de la visualización formulada por Pavis (1985); subraya la potencialidad visual del texto teatral que contiene «ya en su calidad de cadena verbal, una serie de peculiaridades que lo distinguen de otros géneros literarios» (1999, 201 y sigs.) La misma cuestión puede plantearse, yo creo, a propósito del género oratorio festivo que con el teatral, como se ha señalado reiteradamente, comparte técnicas y recursos.

¿Pueden las palabras del sermón impreso provocar el engaño de los sentidos, activar una representación visual? La respuesta parece ser, según los relatores, negativa. Al reproducir el texto manifiestan la perplejidad frente al eventual empobrecimiento que podría producirse en las frías letras de la imprenta. La pérdida del movimiento, de los recursos gestuales, de los cambios de tonalidad en la escena sugestivamente iluminada y adornada, todo lo que se produjo en la *actio*, en el momento privilegiado de su enunciación, no se puede traducir en la página blanca. El autor del

22. F. de la Torre y Sebil, *Luces de la Aurora* [...], *op. cit.*, págs. 545-559.

Oyente convencido y desengañado, Miguel Pascual, en el *Prólogo* al sermón en la beatificación de san Francisco de Borja, lamenta: «dificilmente puede suplirse en el escrito la eficacia penetrante de la voz, la viveza de la acción, la expresión afectuosa del rostro, y otros referentes que le acompañan»²³. Y sin embargo, a pesar de que los distintos canales de comunicación lo dificulten, es posible recuperar en parte la potencial eficacia visual del sermón, ideado y planeado –recordemos– en vista de su oralidad en la concertada escenografía del templo.

El texto contiene y prevé su realización. Palabra y acto fueron concebidos expresamente una en función del otro. Recomendaba Caramuel: «se debe procurar que esta actitud corporal externa responda a la disposición de los argumentos de que tratan difusamente los escritores [...]»²⁴

Muchas son las estrategias retóricas eficaces que permiten que los valores visuales de la oración puedan parcialmente seguir manifestándose fuera del trasfondo concreto de la iglesia y sin la presencia de sus destinatarios. La hipotiposis, la *demonstratio*, descripciones ecfrásticas incrementadas por los diálogos, las exclamaciones, las interrogaciones, los déicticos temporales y topográficos, la primera persona plural asociativa y la enunciación interpelante, orientan la mirada y permiten imaginar cambios de postura y de voz. Los mismos recursos que hemos señalado en las relaciones extensas colaboran en el texto del sermón de la fiesta «que deleita y suspende».

Me detendré en el tema privilegiado: el frecuente empleo de la descripción (ecfrástica o pseudo-ecfrástica) que los oradores sacros introducían en el sermón bajo la forma de amplificación de pasajes bíblicos, mitoló-

23. Miguel A. Pascual, *El oyente desengañado, convencido y remediado en cinco sermones de misión*, Valencia: 1692, «Prólogo al lector». Otra dificultad, atentamente observada y analizada por G. Pozzi 1997, 266 es la de poder establecer si el sermón escrito y entregado a la imprenta corresponde al sermón pronunciado. El eminente crítico indica una serie de eventuales intervenciones y modificaciones (de supresión, corrección, embellecimiento). Es posible suponer que al acto de la pronunciación, en la puesta en escena, en el sugestivo ambiente de una iglesia gótica o barroca, en una plaza en la hora en que empieza a oscurecer, en presencia de un público animado, el orador, en la *vis concionatoria*, se dejara llevar a multiplicar exclamaciones, interrogaciones, e igualmente es posible admitir una revisión *a posteriori* enriquecedora o correctora del texto originario.

24. Juan Caramuel, *Apparatus philosophicus*, II, Colonia: 1665; *apud* Robledo Estaire 2002, 154.

gicos, de detalladas y admiradas descripciones de las estatuas y pinturas presentes o ausentes.

Preciosos ejemplos del discurso que intento desarrollar me los ofrece la pluma de Pedro de Valderrama. El insigne orador de corte en muchos de sus sermones introduce y señala, indicándolo al margen, una serie de *similes* que constituyen verdaderas pinturas: las descripciones de los monteros, de la comida de los pescadores, del hombre colérico, de la mala hija, de los cortesanos. El símil del volcán que revienta «con impetu y estruendo grimosísimo: (veis) disparar piedras, bombas, truenos de fuego...», pronunciado en Sevilla en la beatificación de san Ignacio merecería una larga cita²⁵, pero el tiempo no lo permite y llama mi atención una excéntrica y sorprendente descripción que responde a los requisitos de la écfrasis retórico-clásica, al mismo tiempo que revitaliza un género de pintura que contaba, cuando el autor escribía los *Ejercicios*, más o menos cincuenta años; género seguramente muy poco conocido, funambulesco y artificioso en el que, como en un juego de puzzle, dispone elementos naturales para componer una forma humana: la archimboldesca representación del Juez Supremo *abrasador*, riguroso con los pecadores, amable, agradable con las almas justas.

Aueys visto unas pinturas hechas con tal artificio, agora nueuamente, que miradas desde lexos, tienen una figura con una nariz arriscada, unos ojos turbios, unas barbas mal compuestas, un turbante en la cabeça, que verdaderamente toda ella pone miedo y grima; pero mirad desde cerca toda ella es fruta y flores, la nariz es un cohombro, los hojos son unos higos, los bigotes de la barba sos hauas, las orejas unos hongos, y la cabeça es una cesta; todo ello de comer, todo un canastro de fruta, y algunas cosas son flores²⁶.

Resulta frecuente el recurso de la llamada a la mirada que establece una proximidad entre la imagen y el fiel. El autor enfoca un soporte visual concreto y lo comenta pidiendo la co-participación: «veis ahora», «habéis visto», «mirad», «reparemos en [...]». En el primer sermón pronunciado en ocasión del *Centenario de la octava maravilla*, fray Luis de Santa María recuerda cuanto está escrito en los Libros: en el antiguo Templo «*Erant in illu solummodo* (sic) *posita, Altare, Mensa, Thuribulum et candelabrum*», indica los

25. En F. de Luque Fajardo, *Relacion de la fiesta [...]*, *op. cit.*, fol. 5.

26. Pedro de Valderrama, *Ejercicios espirituales*, Barcelona: 1604, pág. 56.

mismos elementos en la Basílica Escorialense: «Altars veisle alli: Mensa no es la del Sacramento? Thuribulum, alli esta el incienso de Laurencio en las brasas: Candelabrum...»; sigue «gran día para este Templo» y, más adelante: «Veis aquí el templo que se erigió a Laurencio [...] ¡O Vitorial! ¡O Trofeo! ¡O Templo de Dios!»²⁷. Los deícticos anclan el discurso al *ahora* de la enunciación y al lugar de la contemplación; el templo es contemplado por los fieles que escuchan y evocado para los lectores de la oración. Las exclamaciones repetidas funcionan ellas mismas también como líneas conductoras hacia la imagen. Todos los predicadores, en la ocasión solemne, llaman la atención sobre las maravillas del templo edificado por voluntad de Felipe II, nuevo templo de Jerusalén.

Percibimos la misma sensibilidad hacia los efectos de presencia y actualidad en pasajes en los que *el diálogo interrumpe la oración*. El autor, alternativamente, concede la palabra a varios protagonistas en un diálogo estructurado en forma aparentemente espontánea. La apasionada intención de implicar al público, de interesarle como testigo-espectador, abre el tejido del sermón de Juan Bautista Ballester (Cara 1995), ostentadamente erudito y construido retóricamente, rico en ejemplos y citas, que forma parte de la barroca relación sobre la fiesta de la Inmaculada Concepción, relatada por Francisco de la Torre y Sebil. El predicador simula un acto legal en el que asume el papel de censor y pide cuentas al hijo de las deudas contraídas con su rey. Protagonistas: el orador, Cristo, san Francisco:

¿A ver con que armas sale a hacer guerra al ladron, Francisco con sus hijos? *¿Et conculcabis draconem?* Las armas desta religion son dos braços atravesados en una Cruz [...] ¿Que es esto Serafin mio, Vos a braço partido con Cristo? ¿Vos Redentor? E esso no; quitad a prisa, quitad esse braço de la Cruz. No he de quitarle. Vos no soys Redentor²⁸.

La palabra del predicador sigue haciéndose instrumento de desdoblamiento y de multivocidad; preguntas y réplicas dramáticas se alternan acompañadas —es fácil de imaginar— por una eficaz gestualidad: las manos levantadas, unidas en ademán de plegaria, hacia el crucifijo... El predicador-

27. *Sermon del día primero en la dedicacion y Consagracion del Templo de San Lorenzo, el Real* [...], Predicole el P.M. fray Luis de Santa María [...]; *Octava sagradamente culta* [...], *op. cit.*, pág. 175.

28. Francisco de la Torre y Sebil, *Luces de la Aurora dias del sol* [...], *op. cit.*

actor se transforma en sus personajes. Los gestos propios de la expresión verbal no pueden desvanecerse en el acto de lectura. Se verifica algo —según sugiere el padre Pozzi— semejante a «una musica trascritta» que provoca la *impresión* de su ejecución²⁹.

ABSTRACT: Today's discussions on the experience and practice of visualization offer a story of multidimensional and transdisciplinary images capable of including objects and handicrafts belonging to the everyday lives of common as well as cultured people, which have been traditionally excluded from the «esthetic prospect» and from the consideration of humanistic studies. As a result of this enhancement, ekphrasis is now considered a «verbal representation of visual representation» (Alpers 1960 & Mitchell 2008) extending the range of things focused.

In the following pages I want to present my reading of a few 17th century Spanish relaciones de fiestas and of the ekphrastic descriptions thereto appended, as the revitalization of ephemeral events, the summing up and triumph of objects, of both major and minor artefacts, of their decorative and natural details. My attention will be focused on the following points: a) intentionality, that is, the intent repeatedly expressed by authors and reaffirmed by presenters, «to visualize or reiterate the feast», and to make use to this end of their «pluma pincel»; b) the ways by which visualization is achieved, through words evoking inner and outer spaces, and their ephemeral metamorphosis; c) some descriptions of «unreal events»; d) finally, I shall briefly inform about analogous procedures, aimed at visualization, in fragments not written by the author relacionero's pen, selected from heterogeneous sources and inserted into the relaciones.

KEY WORDS: Ekphrasis, relaciones de fiestas, visual culture.

RESUMEN: La problemática actual sobre la experiencia y las prácticas de la visualidad contempla una historia de la imagen multidimensional e interdisciplinaria abierta a objetos y artefactos que forman parte de la cotidianeidad, populares y cultos, excluidos tradicionalmente de la «mirada estética» y del interés de los estudios humanísticos. A partir de esta extensión de campo, la ékfrasis viene a ser una «representación verbal de una representación visual» (Alpers 1960 y Mitchell 2008), y amplía el abanico de los objetos que focaliza.

29. Pozzi 1997, 277. Sobre la *actio* del orador sacro véase Rodríguez de la Flor 1999, 307-45.

En las páginas siguientes propongo una lectura de algunas relaciones de fiestas españolas del siglo XVII que despliegan descripciones efrásticas para revitalizar las respectivas manifestaciones efímeras, triunfo y compendio de objetos de arte y de componentes decorativos naturales y artificiales. Centraré la atención en los siguientes puntos: a) la intencionalidad, la voluntad reiteradamente declarada y confirmada por los autores de querer «bacer ver o renovar la visión de la fiesta», usando para ello la «pluma-píncel»; b) las modalidades con que se realiza la visualidad mediante palabras reevocadoras de espacios interiores y exteriores, con su metamorfosis efímera; c) algunas descripciones de «realidades irreales»; finalmente, d) daré breve noticia de análogos procedimientos productores de visualidad que emergen en los materiales seleccionados e introducidos en las relaciones, pero no obra de la pluma del autor relacionero.

PALABRAS CLAVE: Écfrasis, relaciones de fiestas, cultura visual.