

Fuentes e invenciones en los *Discursos festivos* del licenciado Reyes Messía de la Cerda (1594)

José Jaime GARCÍA BERNAL
Universidad de Sevilla

Francisco OLLERO LOBATO
Universidad Pablo de Olavide

Résumé :

Le manuscrit de Reyes Messía de la Cerda, *Discursos festivos...* de 1594, décrit avec précision la procession eucharistique qui a eu lieu au quartier du Salvador de Séville au cours de l'été de cette année. L'œuvre c'est un document très précieux pour l'étude de la piété populaire et de la fête, et fournit un large panorama sur le traitement de la nature et l'usage des images sacrées à l'époque de la Contre-Réforme en Espagne de la fin du XVI^e siècle, avant le développement des normes archiépiscopales qui concrétisent les effets du Concile de Trente.

Mots-clés : Fête du Saint-Sacrement. Maniérisme. Nature recrée. Invention. Artifice. Scènes religieuses. Reyes Messía de la Cerda.

Resumen:

El manuscrito de Reyes Messía de la Cerda, *Discursos festivos...* de 1594, describe con detalle la procesión eucarística que se celebró en la collación del Salvador de Sevilla en el verano de ese año. La obra es un importante documento para el estudio de la piedad popular y la fiesta, y ofrece un rico panorama sobre el tratamiento de la naturaleza y el uso de las imágenes sagradas en la época de la Contrarreforma en la España de finales del siglo XVI, antes del desarrollo de la normativa arzobispal que concreta los efectos del Concilio de Trento.

Palabras clave: Fiestas sacramentales. Manierismo. Naturaleza recreada. Invención. Artificio. Escenas religiosas. Reyes Messía de la Cerda.

Abstract:

Reyes Messía de la Cerda's manuscript, *Discursos festivos...* of 1594, describes in detail the Eucharistic procession held in the collación del Salvador in Seville in the summer of that year. The work is an important document for the study of popular piety and festivity, and offers a rich overview of the treatment of the nature and use of sacred images in the Counter-Reformation period in late 16th-century Spain, before the development of the archiepiscopal regulations that concretised the effects of the Council of Trent

Keywords: Sacramental celebrations, Mannerism, Feigned nature, Invention, Artifice, Religious scenes, Reyes Messía de la Cerda.

Introducción

Abordamos en este artículo el estudio de un documento histórico y de las fiestas que describe, que sin duda muestran en diversas escalas su identificación con lo prodigioso.

Primero, por el afán del autor y los protagonistas de la celebración, propio de una etapa de la Contrarreforma, donde la fe triunfante vertebraba el acontecimiento desde la propia misión en la que se inscribe lo narrado. La lucha contra la herejía mueve sin duda al texto y la ocasión que describe, por cuanto se trataba de celebrar una fiesta eucarística “con grandissimo exceso... y reguzijos para confusión de los malditos animos” de los herejes (Discursos festivos... Discurso 1, 1v), motivo incluso que se tomaba como complacencia propia o incluso identidad local, pues “los añzanos desta tierra por tradición de sus mayores tienen por fee que no tienen año bueno ni abundante, sino aquel que en hazer estas fiestas con tanta pujança se estreman” (42v). Lo prodigioso aparece en este valor agonístico y tensionado de la ciudad que se vuelca en la celebración de lo misterioso y la victoria de la fe auténtica.

El prodigio también aparece en la propia configuración de las fiestas que se celebran, donde se adornan de manera extraordinaria casas y calles conforme a diversos ornatos, con especial cuidado en la conformación y tratamiento de las imágenes sacras, que a través de una inventiva extraordinaria, entre la erudición y lo popular, que desarrollará a su modo la comparación entre el Antiguo y Nuevo Testamento, la iconografía de santos y advocaciones marianas, y las escenas de la vida y pasión de Cristo; esa dedicación que muestra el documento resulta tan “rara y primorosa”, como para corresponderle un significado semejante al de “portento”, o algo extraordinario que produce asombro, tal como se infiere en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Covarrubias, 1611: 3v y 109r).

Por último, a través del movimiento material de muchas de las piezas y figuras que componen las escenas, y de manera particular en las mutaciones que se producen durante la procesión al término de la función festiva, se completa visualmente la catequesis sobre las Sagradas Escrituras, con la elevación de Jesús en la escena de la Transfiguración o de la Ascensión de la Madre de Dios tras su dormición, o los movimientos de humillación de la Virgen de Paz que sale durante el cortejo del altar donde estaba instalada para postrarse ante el Santísimo en su desfile. La curiosidad, el asombro o incluso el espanto que se experimentaba con tal aproximación a las leyes propias del suceso sobrenatural durante la procesión, se encuadra así en la otra acepción principal del prodigio como sinónimo del “milagro”.

El licenciado Reyes Messía (o Mexía) de la Cerda¹ redacta el manuscrito de los *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del*

¹ Poeta y dramaturgo sevillano cuyo nombre de pila tiene variantes en su grafía y del que apenas sabemos que se formó en el colegio de los jesuitas (Bolaños Donoso 2021: 44). Podría ser el autor de la *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal* (Zaghen 2023: 337). Sí parece acreditada *La famosa comedia de la zarzuela y elección del gran maestro de Santiago y milagro del Cristo de la uña* y tal vez sea suya *La comedia de la santa vida y buenas costumbres de san Juan de Dios* que se venía atribuyendo al relator de la Real Chancillería de Valladolid Luis Mejía de

*Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron*² para describir las distintas manifestaciones de piedad que en honor al Santísimo Sacramento se celebraron en Sevilla, y de manera particular las que llevó a cabo la parroquia del Salvador, segunda iglesia en importancia de esa capital³ (fig. 1). Dividido en discursos, el primero de ellos se dedica precisamente al modo en que la Iglesia Catedral solemnizó la procesión general en la iglesia y a su monumento eucarístico, que es visitado por las cofradías que hacen estación en la seo durante los tres días de la Semana Santa⁴. En ese primer discurso Messía hace referencia también al orden y partes que componen esa procesión general que se celebra en el jueves día del Corpus Christi.



Fig. 1. Reyes Messía de la Cerda: *Discursos festivos...* 1594. Portada. Biblioteca Nacional de España.

Durante esos años en que vive Messía, desde el viernes siguiente a aquella festividad se celebraban distintas fiestas eucarísticas que prorrogaban las celebraciones correspondientes al luminoso jueves anual dedicado en la cristiandad al Santísimo Sacramento, de modo que esos fastos en distintos templos de la ciudad se desarrollaban “desde la más alta parrochia hasta el más pobre monasterio” (Discurso segundo, 7v, 23).

la Cerda (Zaghen 2023: 347). De incierta atribución sería *Las pruebas del linaje humano y encomienda del hombre* (Bolaños, 2021: 48; Zaghen 2023: 340).

² El manuscrito, actualmente digitalizado, se encuentra en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España (BNE), signatura MSS/598. Lleva en la portada el escudo del asistente de la ciudad, el conde Priego, a quien Reyes Messía de la Cerda dedica el texto. Citaremos sus pasajes por la edición que publicó FOCUS en 1985 con introducción y notas de Vicente Lleó, indicando, cuando sea necesario, Introducción, Discurso, Dibujo, generalmente acompañado del número de folio original, seguido de la paginación moderna (Messía de la Cerda 1985).

³ La antigua colegiata mudéjar antes de su demolición y de la reedificación del suntuoso templo barroco que hoy contemplamos (Gómez Piñol 2000).

⁴ Estas cofradías de disciplinantes eran ya numerosas en 1579 cuando las describe en su diálogo erudito Francisco de Sigüenza. Algunas habían labrado capillas, pero las más “andan peregrinando de una iglesia a otra”. Hacían sus estaciones el Jueves y el Viernes Santos (Sigüenza 1996: 76). Acerca del monumento en su etapa inicial, sin las reformas que se añadieron en el Barroco: (Lleó 1976: 97-112).

En 1594 subraya Messía las celebraciones que con tal fin se organizaron en la propia iglesia del Sagrario de la Catedral en su collación de San Clemente (Discurso segundo), la de la parroquia de San Vicente (Discurso tercero), y por fin, las honras de la iglesia colegial del Salvador, ocasión esta última que es protagonista de su manuscrito, y que tuvo lugar en fechas ya algo alejadas de la propia festividad del Corpus, pues la delegación de estos fastos, formada fundamentalmente por canónigos y clérigos de esta parroquia y por los delegados de la hermandad sacramental sita en la iglesia, se publicó para el domingo 1 de agosto de aquel año (11v, 30).

Para esa fecha se propuso la salida de una procesión con la custodia del Santísimo que, a imitación de la procesión general del Corpus desde la Catedral, recorriese las calles de la collación en un itinerario circular con salida desde la propia puerta del Perdón de la colegial (fig. 2). El acontecimiento tuvo tal repercusión que el cabildo de la colegiata acordó celebrar para la posteridad un octavario de fiestas en honor del Santísimo gracias a la generosa dotación de una renta perpetua que hizo el canónigo doctor Alonso Ruiz Tristán⁵.

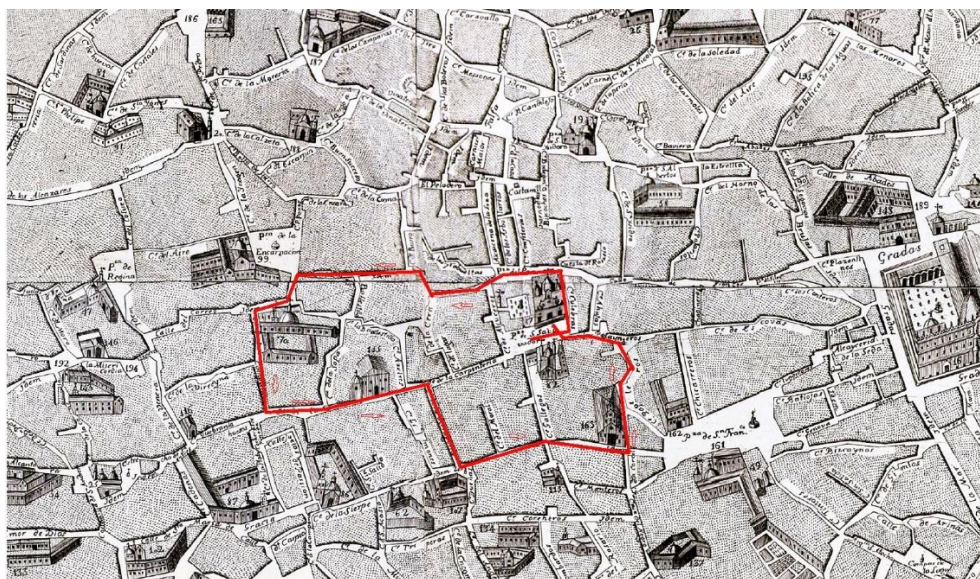


Fig. 2. Itinerario de la procesión eucarística por las calles de la collación del Salvador.

Los vecinos del barrio adornaron las calles y plazas por donde transitó el cortejo con distintos ornatos, altares, pasos e invenciones. El grueso del texto de Messía se ocupará precisamente de la descripción de ese conjunto de elementos efímeros, de los cuales será el autor intelectual de la mayoría de sus representaciones y de los textos poéticos que las glosaban⁶. A esta finalidad dedicará desde el discurso segundo del manuscrito hasta el décimotercero, siendo el último de ellos, el decimocuarto, destinado a describir la procesión sacramental que discurre por las calles de la parroquia.

⁵ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Colegiata del Salvador, Autos Capitulares, Libro 2. Acuerdo de 18 de octubre de 1594 (García Bernal 2012: 213).

⁶ Como poeta se conservan además dos sonetos de Messía: uno en los prolegómenos de *El Pastor de Iberia* de Bernardo de la Vega y otro para unas justas poéticas (Zaghen 2023: 340).

La nación portuguesa y las fiestas sacramentales de 1594

El texto de Messía recoge el encargo particular que los vecinos de la nación portuguesa le hicieron para elaborar un conjunto de *passum*, es decir, escenas construidas mediante pinturas, telas e imágenes de bulto vestidas para adornar las fachadas de sus moradas en el tramo de la actual calle Sierpes dispuesto entre la calle de las Mozas y la de Armeros, cuyos treinta y seis números son empleados en la composición de una galería de arcos con escenas del Viejo y Nuevo Testamento, interpretadas libremente por el propio Messía de la Cerda, adornados por nichos intermedios destinados a los profetas y las sibilas. El autor dedicará una detallada descripción de todo ello desde el discurso noveno al decimosegundo. Se trata, como describe Lleó de “tablados adosados contra un muro, con un decorado pintado al fondo sobre el que se disponían figuras de bulto y vestidas con ropas auténticas” (Introducción, XII).

La comunidad portuguesa era de las más populosas en la Sevilla de finales del siglo XVI (Domínguez Ortiz, 1996). Los grandes mercaderes lusitanos, con fuertes intereses ligados a la trata de esclavos y el comercio atlántico (Boyajian, 1993; Mateus Ventura, 1999), se habían establecido en la ciudad durante las décadas centrales del siglo XVI coincidiendo con la primera campaña represiva de la inquisición portuguesa (Veiga Torres 1978: 55-68). En 1563 fundaron una hermandad bajo la advocación de San Antonio que las fuentes de la época citan “de los lusitanos”, “de los lisboetas” o más usualmente “San Antonio de los portugueses”. El *Libro de Reglas de la Cofradía de San Antonio* recoge en su prefacio el acuerdo con la comunidad franciscana que los acogió en su casa grande de la plaza de San Francisco, las principales fiestas del año litúrgico, las obras de caridad dirigidas a amparar a los compatriotas desprotegidos, además de una rica información sobre el régimen interno de la corporación (Bejarano Pellicer y García Bernal, 2018: 384-403).

De 1594, el año de nuestras fiestas sacramentales, procede la escritura de concierto que la cofradía acuerda con el ministro provincial de la congregación franciscana para edificar una capilla con espacio suficiente para hacer cabildos, labrar bóvedas y enterramientos, celebrar fiestas y misas, servidas lógicamente por los frailes del convento (García Bernal y Gamero Rojas, 2014: 371). Un tratado que se cierra, diez años más tarde, en 1604, con la escritura de adjudicación y donación por la que la nación tuvo que aportar 1.700 ducados para cumplir su compromiso y poder gozar de más espacio en la parte de la alberca⁷. La comunidad religiosa accedió a sustituir el título de capilla de las Cinco Llagas que estaba en el concierto original por la vocación de San Antonio de Padua⁸.

La estabilidad material que alcanzó la hermandad, una vez establecida en su costosa capilla, es signo de la pujanza que había adquirido la comunidad portuguesa sevillana, a raíz de la llegada de familias pudientes como los Báez, Antúnez, López Méndez, Núñez Gramajo o los Jorge. Entre los firmantes del documento de cesión del terreno para ampliar la obra que venimos comentando figuran estos apellidos, junto a otros como

⁷ Archivo de la Provincia Bética Franciscana (APBF), leg. 144, doc. 128: “Capilla de San Antonio de el compás/ año de 1604/ nº 2/ Protocolo grande nº 124”.

⁸ APBF, leg. 144, doc. 128, *Tratado 2*.

Pedro de Figueras, Pedro Núñez, Gaspar González de Noguera, Gregorio Díaz de Lucena, Francisco Rodríguez, Gaspar Rodríguez Gallegos, Diego Braseros, Francisco López Enríquez, Manuel Enríquez y Francisco González, que se naturalizan en la última década del siglo XVI y primera de la siguiente centuria (Aguado de los Reyes, 2005: 107 y 110). De los mencionados, Francisco Rodríguez, Pedro Núñez y Gaspar González Noguera fueron diputados en las afamadas fiestas sacramentales de 1594. Este último, con el fin de registrar cargazones en la flota de Indias, había alcanzado su carta de naturaleza aquel mismo año, siendo uno de los firmantes del protocolo de la capilla (Díaz Blanco, 2008: 104 y cuadro 5).

Los *Discursos* de Messía de la Cerda mencionan, asimismo, como bienhechores o autores de las escenas bíblicas que se disponían en la calle Sierpes a Francisco López Enríquez (o Enriques) que costeó el paso de *La Visión de San Pedro*, a Diego Braseros que levantó el cuadro de la *Resurrección*, a Rodríguez de Morales que montó *La Historia del destierro de Agar e Ismael*, y a Antonio Rodríguez, naturalizado en 1591, tal vez pariente del antes citado Francisco Rodríguez que hizo el paso de *La Jornada de Esaú*. Un último botón de muestra: Manuel Enríquez, portugués de Castelo Blanco que había llegado a Sevilla con seis años de edad (Domínguez Ortiz, 1996: apéndice 1), figura dos veces en el manuscrito: como autor de la *Historia del nacimiento de Isaac* y de la *Historia de San Juan Bautista*.

Vicente Lleó ya comentó en su día los recelos que pudo despertar la presencia de estos naturales de Portugal en la ciudad, entre otras razones por la sospecha de comprender entre sus miembros a judaizantes que regresaron a las tierras castellanas aprovechando la unión peninsular y la dedicación al comercio que la ciudad Puerto de las Indias favorecía (Lleó, 1975a: 63). Al parecer, la propia importancia de las escenas dedicadas al Antiguo Testamento sirvió de argumento para impulsar tales sospechas, que llevarían finalmente a la investigación por parte de los inquisidores y al auto de 1604 (Messía de la Cerda, 1985: nota 90). A tenor de los conocimientos actuales, la sugestiva apreciación del profesor Lleó merece ser redimensionada.

La colonia portuguesa de Sevilla era diversa en su estatus, riqueza y objetivos. La vitalidad de sus élites mercantiles debe retrotraerse a la década de 1560, bastante antes de la unión ibérica, y continuó, aunque menguada, después de 1640. Los fuertes vínculos establecidos con la Corona, por medio de asientos de rentas e impuestos, así lo acredita, y la historia de la propia cofradía de San Antonio, administradora durante todo el siglo XVII de patronatos y obras pías de cofrades muy notables pone de manifiesto el profundo enraizamiento de los portugueses en la ciudad. Los fastos de 1594, pese a la caída en desgracia de algunas familias después del auto de 1604, pueden entenderse, a la vez, como exhibición de lealtad a la monarquía católica y su símbolo sacramental, y como anhelo de inscribir la tradición mosaica originaria de los judeoconversos, en el marco general de un discurso que parangonaba la ley antigua y la ley nueva.

De este modo Los lusitanos son descritos por Messía como “nobles y christianísimos” que viven “quieta, pacífica y hermanablemente entre la confusión grande que esta ciudad tiene”. Sus tratos son “agenos a malicia” y hasta “virtuoso exemplo” para sus convecinos, los castellanos. Y las celebraciones de 1594 se convierten en la prueba

concluyente de tal fidelidad: “donde más a lucido, como ardiente lámpara que puesta en la cumbre de un altísimo monte alumbra los valles circunvezinos y cercanos, a sido en las fiestas que del Sanctísimo Sacramento por esta calle an passado” (Discurso noveno).

La nación portuguesa siguió participando activamente en las fiestas reales y los fastos religiosos que jalonan la vida pública sevillana durante las primeras décadas del siglo XVII. Patrocinaron los arcos que adornaron las celebraciones sacramentales e inmaculistas, situados comúnmente en la calle Sierpes antes de su embocadura en San Francisco. También los encontramos en las mascaradas y carros de triunfo como nación que honra las ocasiones de júbilo por sus reyes, las victorias militares de las armas católicas y, desde luego, los misterios de la fe católica, asumiendo una mirada jocoseria que parodia la presunta parsimonia y seriedad que se les atribuye.

El manuscrito de Messía y su fortuna historiográfica

Regresando al manuscrito que nos ocupa, antes de contar con la edición que manejamos, ya había llamado la atención de algunos investigadores como Lucette Elyane Roux que ensaya una lectura de las formas estéticas en clave teológica sobre la que volveremos (Roux, 1975: 460-484), Jean Sentaurens que en su monumental *Séville et le Théâtre* se centró en las representaciones dramáticas de la Dormición y la Asunción de la Virgen (1984, I: 242-258), además del mencionado Vicente Lleó que indagó en la traza ideada por Messía y en el papel que desempeñó Juan Bautista de Aguilar en su ejecución (1975: 63 y apéndice), antes de acometer la mencionada edición crítica en la que nos basamos (Lleó, 1985).

A partir de su moderna publicación, el manuscrito será ampliamente citado en los estudios sobre fastos en Andalucía, en especial por la presencia en el documento de 81 dibujos, de pluma y aguada con tintas rojas, sepias y azules, realizados de la mano de su autor que vienen a ser un conjunto extraordinario en la relativamente escasa iconografía de la fiesta durante la Edad Moderna andaluza (Lleó, 1975b). A partir de ese momento será utilizado como fuente para el estudio de representaciones escritas y visuales de imágenes específicas como la de las sibilas (Morales Folguera, 2007a) o se incorpora al repertorio de textos necesarios para la configuración de la iconografía general de la ciudad (Serrera, 1989: 95-96). Los *Discursos festivos* formarán parte del estudio de la fiesta andaluza en la exposición *Fiesta y Simulacro*, comisariada por Rosario Camacho y Reyes Escalera entre septiembre y diciembre de 2007 en el Palacio Episcopal de Málaga, cuyo catálogo sería publicado en el mismo año. Para este texto, José Miguel Morales Folguera elabora una ficha de catálogo dentro del apartado de Devoción, Rito y Ceremonia (Morales Folguera, 2007b: 182-183). Autores como García Bernal en su estudio sobre *El Fasto público en la España de los Austrias* (2006: 362-363 y 477-479) o Reyes Escalera en su trabajo acerca del dibujo en el arte efímero (2013: 177-188) y en el artículo divulgativo “El Corpus Christi en Sevilla” (2016) donde resume la obra, e ilustra este texto con el dibujo de Messía de la fuente del Pelicano, considerarán los contenidos e imágenes ofrecidos por el manuscrito sevillano.

Por su parte, Alicia Álvarez Sellers sería autora de un capítulo “El manuscrito de Messía de la Cerda: teatro y arte efímero”, dentro de su obra *Hacia una nueva consideración del documento teatral en el siglo XVII, del texto a la iconografía* (2008: 149-276) edición fruto de su tesis doctoral, defendida con igual título en la Universidad de Valencia, en 2003, y dirigida por la profesora Evangelina Rodríguez Cuadros. En esta ocasión el manuscrito de Messía es tratado como manifestación de una fiesta efímera callejera, que es estudiada por Álvarez siguiendo el método de análisis de la puesta en escena de una obra teatral de tiempos coetáneos.

Tradición e innovaciones de lo festivo en Messía de la Cerda

Sobre la iconografía que aparece en los *Discursos festivos* Vicente Lleó señalaba el sentido casi medieval y arcaizante de dedicar un programa con las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, en especial dispuestas como un ciclo, pero que además mostraban una libertad en la configuración de los pasajes seleccionados que desde luego no cuadraba con la ortodoxia vigilante impuesta desde el Concilio de Trento (Lleó, 1985: nota 93). Sabemos de la responsabilidad de Messía sobre el concepto de tales representaciones, pues incluso dispone una escena del Apocalipsis entre el puente de ambas edades de la Salvación, lo defiende en su discurso undécimo por razón de “aver participado el Sancto Discípulo de entrambos testamentos” así como por ser figura de “pan y vino” (105r, 136) de acuerdo con la prevalencia de la relación temática con el Santísimo sacramento sobre cronologías y órdenes históricos. Sin duda esta divergencia era más plausible en el campo de una fiesta de marcado sostén popular e incluso de “barrio”, pese a ser de un lugar tan privilegiado de la trama histórica de la ciudad en su época.

El hecho de que posteriormente tal creatividad en la situación de imágenes paralelas del AT y NT fuese criticada desde los observantes de la fe permite comprender que tales referencias individuales a la creación iconográfica o de escenas en festividades posteriores fuera silenciada, al menos en sus aspectos detallados y concretos, por la literatura festiva posterior. En el caso de estos dibujos de Messía, sus representaciones muestran, según Lleó, el influjo de la iconografía de Ripa, Valeriano en algunas imágenes, y la existencia “de un complejo pensamiento figurativo de tono italianizante que contrasta con el *realismo* de las artes plásticas contemporáneas en Sevilla” en aquella época (Introducción, XVIII). Sin duda está presente en estas figuras de bulto y sus composiciones la plástica volumétrica y monumental de la escultura posterior a Miguel Ángel, y que en la capital hispalense se muestra con la integración de la estética romana en la llamada escuela sevillana.

Messía describe la motivación de estas fiestas y su abundancia de adornos, figuras y escenas en una expresión de “exceso” y “regozijo” de indudable sentido postridentino y relacionado con la idea de iglesia triunfante frente a las herejías de la reforma protestante (Lleó, 1975a: 4). Dice el autor que:

“considerado de nuestros cathólicos españoles, viendo la disolución que en estos calamitosos tiempos los erejes sacramentarios con sus falsas setas siguen, llorando esta infelicidad, y movidos de christianíssimo zelo, haziendo más fuerza donde an sentido mayor resistencia destos infernales

contrarios... an procurado celebrar las fiestas del Sanctissimo Sacramento con grandísimo exceso de primeros y reguzijos para confusión de los malditos ánimos” (1r-1v, 14).

Entre los santos que aparecen en los *Discursos*, destaca la presencia de los santos apóstoles Pedro y Pablo, primer obispo de Roma y el apóstol de los gentiles, sostenes de la iglesia, y así comprendidos literalmente desde el punto de vista estructural en alguna de las invenciones (21r, 41); San Pedro papa, o puede que su sucesor Urbano, instaurador de la fiesta sacramental, forma parte de las imágenes del cortejo eucarístico (175v, 214). San Juan Evangelista aparece como autor del *Apocalipsis*, acompañante de la Virgen, o uno de los evangelistas. Ocupa un papel protagonista Juan Bautista, como niño, ministro del Bautismo de Cristo, o anunciador del Cordero, muy cercano al tema eucarístico en sí. Otros santos son los protectores de enfermedades San Sebastián y San Roque que adquieren particular predicamento en Sevilla después de la epidemia de 1582 como se aprecia en la tabla de San Roque de Hernando de Esturmio que se conserva en el convento de Santa Clara (Lleó Cañal, 2015: 69-85).

Los padres de la iglesia acompañantes de Jesús en la constitución de su santísimo sacramento, o Santo Tomás y San Buenaventura acompañando al papa Urbano en la constitución de la festividad. San Gregorio aparece dando misa, en el tema de la visión de Cristo como varón de dolores, de origen medieval. Devoción sevillana ligada a la Virgen de la Antigua, con quien formaba hospital y cofradía en el antiguo corral de Jerez, probablemente constituida por los clérigos menores que servían en la Catedral (García Bernal, 2019: 105).

San Hermenegildo ocupa un lugar destacado como “segundo patrón” de la ciudad, como señala Messía. El rey Felipe II confió a su cronista Ambrosio de Morales la creación de la nueva figura del *príncipe santo* que quedaría ligada a la glorificación de la Monarquía (Cornejo, 2000: 28). En Sevilla, lugar de su martirio, fueron los jesuitas los principales divulgadores de una leyenda que estaría presente en la imaginación de muchos espectadores gracias a las numerosas representaciones de su *Tragedia* (Alonso Asenjo 1995). Así pues, no debió sorprender verlo representado en la calle Cerrajería rechazando la comunión de un obispo arriano (37v-40r, 65-68), y aun formando parte de las imágenes que participaron de la procesión eucarística de la parroquia teniendo en cuenta, como subraya Messía que “en esta junta se hallaron los moradores de las tres casas desta sancta religión, de la professa, del colegio de Sant Ermenegildo (y) del colegio de los ingleses” (177r, 216).

Entre las santas de la cristiandad medieval el texto menciona a Santa Catalina de Alejandría que aparece con la espada del rey tirano, en una desviación sobre su iconografía de origen medieval según Lleó (1985: nota 87), o como acompañante en la procesión eucarística. Y a Santa Catalina de Siena con santos mendicantes como Francisco o Domingo o en compañía del fundador monástico San Benito, o en sus desposorios místicos, acompañada por San Juan y Santa Marta (163r, 199). Ambas advocaciones femeninas, a veces confundidas en las dotaciones medievales, se encontraban representadas en las capillas pintadas de la antigua catedral de Santa María (Laguna 1998: 57-58) y abundan en los primitivos hospitales sevillanos que serían reducidos en 1587, años antes de la procesión eucarística que estudiamos.

Por su parte, Santa Ana aparece acompañando a la virgen o como figura de la propia procesión eucarística. Su culto medieval difundido por los evangelios apócrifos y la *legenda aurea*, se afianzó en España gracias a la difusión que el franciscano fray Juan Gil de Zamora hizo de la genealogía de la madre de la Virgen en su *Legendae Sanctorum* (Menéndez-Sánchez 2022: 251). Cuando el canónigo regular Juan de Robles escribe su vida, que se imprime en Sevilla en 1511, su leyenda medieval y sus milagros se han popularizado en la ciudad (Román Villalón, 2016: 255) y su fiesta se ha trasladado al 26 de agosto, muy ligada a la fertilidad y la protección de las parturientas (Sánchez Gordillo, 1982: 72).

En cuanto a las menciones de la Virgen, en muchos casos no aparece descrita sobre una advocación explícita; aunque sí se mencionan la imagen e importante devoción de la parroquia a Nuestra Señora de las Aguas, intercesora ante las inclemencias naturales como sucedió en la espantosa riada de 1586 (Gómez Piñol, 2000: 99), así como la de Nuestra Señora de las Virtudes, advocación que daba nombre a una cofradía fundada en San Martín en 1565 y que más tarde pasó a San Isidoro (Sigüenza, 1996: nota 39). Ambas imágenes aparecen con la personificación de las virtudes teologales en el altar de la plaza de los Lenceros (dibujo 159v-160r), y sobre la que explica Lleó su valor en el Renacimiento como triunfo erudito y humanístico de la perfección de la virgen (Lleó, 1985: nota 108).

En su advocación de la Paz, titular del convento hospital de San Juan de Dios frontero a la iglesia del Salvador, desempeña un papel importante en la escenificación de sus humillaciones ante el Santísimo durante su procesión. La Madre de Dios aparece igualmente en las escenas de *La Huida a Egipto* o en su dormición y posterior Ascensión. También se encuentra al lado de su esposo San José o el niño Jesús, o acompañando el enlace místico de Santa Catalina. En la Anunciación, aparece ya vestida de azul y blanco, conforme a la visión de Beatriz de Silva. El paso sexto de la serie dedicada al Nuevo Testamento en la calle de las Sierpes muestra una virgen *Tota Pulcra* con las letanías y acompañada por las personificaciones de la Humildad, Virginidad, Caridad y Fortaleza, creencia devota a punto de alcanzar el enorme éxito popular que adquirirá a comienzos de la siguiente centuria con el protagonismo del arzobispo Pedro de Castro y la polémica con los dominicos.

En ocasiones la aparición de los santos está justificada por su correspondencia a una escena bíblica o teológica, pero en otros casos responde a la disposición más aleatoria de figuras religiosas que, pertenecientes al vecindario, podían encajarse en la órbita de lo religioso.

Jesús aparece como niño, acompañado de su madre o bajo palio con San Benito, Santo Domingo, Santa Catalina, o Santa Isabel. Con un carácter premonitorio, con una cruz entre sus brazos, o dormido, “cuya almohada era una muerte”, quizás como indica Lleó una ambigua relación con la imagen de una vanitas de Cupido o con un tema decididamente de prefiguración (Lleó, 1985, nota 63). De adulto, en la Transfiguración o en la gloria, como parte de la Trinidad o en la constitución del sacramento eucarístico. La imagen del niño Jesús de la procesión eucarística es considerada por Messía como “cosa peregrina”, posesión de un frutero, que revela su pobre pertenencia y el cuidado

que daba a la imagen su humilde propietario “para que se vea el exceso de cristiandad que ay en este pueblo” (175r, 213).

Aparece en la escena del Monte Tabor en su Transfiguración, rodeado de sus discípulos. En esa composición se elevará su figura definitivamente hacia lo alto con la llegada del cortejo eucarístico del domingo: “se levanto gran trecho en el ayre hasta esconderse en una nube de velo que a manera de bola en la parte alta con mucha subtileza estaba puesta, que no dio poco gusto a los que alcançaron a gozarlo” (Dibujo 19v y 177v) (fig. 3). Apoteosis final, con recursos de aparato propios del teatro calderoniano (Lleó 216 y nota 120), que se correspondía con la dignidad de lo celebrado pues no hemos de olvidar que el día de la Transfiguración del Señor era la fiesta principal de la colegiata del Salvador, a la que estaba consagrada el templo. La celebración más solemne del año litúrgico para sus canónigos, que recibían pitanzas mayores, desde que tenemos noticias (García Bernal, 2012: 194).



Fig. 3. Arco y escena de la Transfiguración (19r-19v).

El desarrollo de los *passum* tiende a acentuar el sentido dramático de cada una de las representaciones. Así se observa en los temas eucarísticos donde se representa a Jesucristo. Las llagas de Cristo se hacen verdaderas y cercanas en su propia conversión en fuente real, la relación de Cristo y su iglesia en el pelícano que convierte en fuente su pecho y cuyo flujo es devuelto desde el pico de sus pichones. La crucifixión es utilizada en su versión de Cristo de la Sangre, emitiendo agua o su precioso líquido por las

heridas de los pies, manos y costado. Así es representado en la plazuela de Lenceros, donde en un altar se muestra como Ecce Homo (dibujo 164r), y junto a él una crucifixión sobre una hostia y un cáliz que se convierte en mar de la fuente de Cristo, que expulsa allí la sangre de sus heridas (dibujo 163v) (fig. 4).

En el paso 12 de los representados bajo el patrocinio de la nación portuguesa, Jesús es convertido en racimo al convertirse en lagar, bajo el peso de la cruz, transformada en una viga que presionan Adán y Eva. Para Lleó se trata de un tema específicamente eucarístico y no muy habitual en España, con algún paralelo en la pintura alemana (nota 102).



Fig. 4. "Fuente de El Christo" (163v) y "Figura del Altar del Ecce Homo" (164r).

Aún en estas fechas del XVI aparece una limitación sobre los contenidos emblemáticos. La relación de Cristo y su iglesia se expresa en la alegoría del pelícano que convierte en fuente su pecho y cuyo flujo es devuelto desde el pico de sus pichones" (dibujo 27r) (fig. 5). Aun así, Messía, creador de escenas e invenciones, formado posiblemente con los jesuitas y con pretensiones eruditas, mostrará e incluso compondrá algunos jeroglíficos.

En el altar edificado junto al templo jesuita de la casa profesa, en su primera grada aparece un jeroglífico de esta Santa religión de la Compañía, donde un niño Jesús, sentado sobre una peña, mira una cruz y una muerte a sus pies. En la mano izquierda tenía los tres clavos y un dedo en la mano derecha puesto en la boca, dice Messía que para señalarnos el divino silencio de sus trabajos, y el camino del sufrimiento silente que conduce a la gloria (30v, 55).



Fig. 5. "La Fuente de El Pelicano con sus hijos" (27r).

En el primer tercio de la calle Sierpes Messía situará dos jeroglíficos de su creación. El primero de ellos es una versión evidente del *Plus Ultra*, tal como proclama su lema que envuelve las dos columnas sobre dos montes, pero que en este caso se rematan por dos coronas de espinas, mientras que su centro se muestra una hostia y rayos de oro que parten de ella; se trata de significar la creencia en el Sacramento en los dominios de España (dibujo 46v). En el segundo emblema se muestra una mata dibujada de cuyo pimpollo sale una flor con el sacramento en medio, y una abeja que liba, con el lema *In me Manet, et ego in illo*. Todo el arbusto aparece repleto de hostias hasta la raíz, donde había un jumento echado y comiendo de ellas (dibujo 47v). En este caso el árbol de la vida se cumplimenta con el alimento eucarístico, al que hay que acudir con contrición para no perder el alma como el jumento que se acerca a la sagrada forma. Se explica con letra unida a la imagen (47v-48r, 73).

Naturaleza y artificio. Riscos y fuentes

Todo el texto muestra la importancia que adquiere la relación entre la naturaleza y el artificio, este segundo propuesto por el propio paisaje urbano, que es transformado también artificioosamente o bien en un aparente *locus amoenus* o en una pintoresca e inquietante selva, mediante la acción de la inventiva humana.

Se trata de una pretensión propiamente manierista, como corresponde con la cronología de la fiesta que describe Messía. La representación del Parnaso como un monte, ya se integra en el repertorio festivo de la ciudad cuando aparece en el arco efímero elevado en la Puerta de Goles con motivo de la entrada de Felipe II en Sevilla en 1570: "En lo alto de los adornos del arco de Goles aparecería en medio una grande montaña, hecha artificioosamente con sus peñascos, a partes colorados de la peña, a

partes verdes de la yerba, con árboles que de entre ellos salían verdaderos” (Mal Lara, 1992: 101-102).

En las fiestas de 1594 la presencia de lo vegetal tiene una amplia vigencia. Algunos espacios urbanos, como la plaza del Pan, es convertida en un ámbito boscoso. En el frente que daba a las confiterías se dispuso un bosque “de cuyas grutas manava una fuente que con grande artificio parecía ser allí su nativo nacimiento”. En las esquinas de esa embocadura de la calle con la plaza se dispusieron cuatro lienzos con las estaciones del año “con cuya sutil pintura se perfeccionava aquella curiosa invención”. A su lado, sobre otro bosque, donde aparecía el árbol del pecado original, se levantaba un arco pequeño “sobre dos medias columnas, basa de dos medias figuras cuyas cabezas sostenían los capiteles y arquitrave” (17v, 38).

Frente a este lado de la plaza, estaba un tercer bosque mucho mayor, “que ocupava treinta varas de sitio en longitud y cerca de tres de anchura. En este avía algunas sabandijas y fieras fingidas, gañanes y monteros, y en medio Sant Estacio arrodillado a un çieruo que entre sus cuernos tenía un Christo Cruçificado” (18r, 39), refiriéndose a la visión del santo que supuso su conversión. El dibujo con que Messía apoya la explicación de esta invención lo relaciona Lleó con una versión del impreso de Durero de 1501 (nota 61). El bosque tenía álamos y verduras, y poco atrás un caballo grande:

“muy bien hecho, y tan albivo fabricado, y con tanto discuido cuydoso puesto, que hizo picar a muchos que repentinamente lo miravan, y aunque estaba curioso, lo que más lo enriqueció fue un gañan vestido de jerga que a la puerta de una choça con su báculo estaba, cuyo rostro, talle y postura engañó a muchos discretos, no creyendo ser figura contrahecha sino natural” (18r, 39; dibujo 20r-20v) (fig. 6).

La concatenación de estos tres bosques, fabricados a distinta escala, ha sido interpretada por Lucette E. Roux como un diálogo plástico entre la creación y su fecundidad, -con las grutas y las estaciones que señalarían el estado primitivo anterior a la presencia humana-, la ley de la gracia -que expresa la fuente en medio de la foresta- y la caída en el pecado, personificada en San Eustaquio (Roux, 1975: 469). Entre las tres selvas que competían entre sí, según Messía, se levantaba un arco sobre cuatro pilares cuadrados, en lo alto del cual se erigía un encañado de verduras y sedas, con florones dorados y azules. Sobre esta floresta se levantaba, a su vez, un segundo cuerpo, convertido en Monte Tabor en cuya falda estaban los tres apóstoles escogidos, con Elías y Moisés, hablando con el Señor en su Transfiguración: “La concavidad de las columnas dio lugar para que la processión pasasse por medio” (20r, 40; dibujo 19r-19v).



Fig. 6. Bosque con animales y San Eustaquio (20r-20v).

Valga el ornato de esta plaza de ejemplo de la importancia de la simulación de la naturaleza, dispuesta a la perspectiva y la perfecta imitación de la realidad, con el correspondiente engaño del sentido de la vista. Y aunque cuajados de imágenes y escenas religiosas, adquieren un valor por sí mismo plenamente colmado de sentido. Su éxito se prolonga y acrisola en la fiesta del XVII cuando se comprueban los bosques artificiales que surgen en diversas ciudades, como es el caso de Córdoba, con motivo de las fiestas del Corpus Christi de 1636 (Aranda, 2003: 300-303). La aparición de estos paisajes originarios, atávicos, manifiesta una mirada hacia el caos, donde se pierde el orden urbano y coetáneo y se abre la contemplación de lo salvaje como sucedía al final de la calle Cerrajería: “estaba un risco grande con dos saluajes en los extremos, hechos de arrayhan con muy curiosa obra. En medio de este monte estaba Sansón con la quijada en la mano, de cuya muela le salía una fuente de agua, que lo sustentava”. El agua en movimiento, la hojarasca, la aparición de los salvajes como antropomorfos cercanos a la naturaleza y formados de ella, y la violencia del personaje bíblico se unen para que el artificio causara “en todo el común grandísimo espanto” (dibujo 43v) (fig. 7).



Fig. 7. Risco de Sansón con los dos salvajes (43v).

La participación del elemento vegetal en lo efímero también tiene presencia en la creación de espacios ajardinados, que revelan la importancia cultural de estos lugares del ocio, asimilados a los sitios reales o a los palacios aristocráticos, igualmente frágiles como las estructuras que se elevan con ocasión de estas celebraciones festivas. En estos ornatos de 1594, al tramo de la calle Sierpes donde se dispusieron los ciclos de escenas del Antiguo y Nuevo Testamento le “servía de continuo toldo unos encañados grandes cubiertos de variedad de verduras y sembrados de muchos florones de oro que por extremo los enriquecían”, de modo que “desde los tablados al suelo estaban varios ramos que adornaban las paredes con tanta gala que al descubrirse la calle parecía un bosque por la parte baja y un pedaço de gloria por la superior” (157v, 191). Así, los veintiocho pasos con sus profetas y sibilas ideados por el autor se abrían en las paredes de un espacio limitado, caracterizado por la floresta vegetal y el cielo que se atisbaba entre sus encañados, de modo semejante a como estructuras de caña y bóvedas vegetales de cañón servían para adornar los paseos interiores de los jardines coetáneos (Román Aliste, Marín Tovar y Soto Caba, 2023). En suma, la relación entre el jardín, aunque efímero en este caso, y la arquitectura de la ciudad configura uno de los temas fundamentales del primer Renacimiento, y permite enlazar la cultura clasicista con la tradición local de carácter mudéjar por la importancia de estos espacios verdes en el concepto y la generación del diseño (Plaza, 2015: 40-83).

Junto al bosque, la palabra “risco” aparecerá en el texto de Messía más de una docena de veces. Servirá de monte rocoso para el soporte de escenas, invenciones y figuras religiosas, como aquel “curioso, no muy grande pero galán” que servía de asiento al Bautista que señalaba al Cordero divino en una casa de la calle que iba desde la

Compañía a Carpintería. Será también protagonista directo de alguno de sus dibujos, como así se muestra en el 39r.

La aparición de una naturaleza non finita, que remeda un estado originario sin la intervención del hombre, aparece en la fiesta configurando una pretensión ilusoria llena de nuevas sugerencias sensibles y emocionales. Ya Alberti señalaba en el libro IX de su tratado el posible uso como revival clásico de la presencia de los riscos artificiales en los nichos y paramentos. Bramante en el Cortile del Belvedere dispuso una creación de este tipo para asemejarse con la gruta refugio de Ariadna, que conocemos a través de un dibujo de *Antigualhas* de Francisco de Holanda (Toribio Marín, 2015: 272). Después, Serlio y otros arquitectos extendieron la simulación de la naturaleza bizarra durante el Bajo Renacimiento, y la idea será desarrollada en la arquitectura de los jardines por el patrocinio de Hipólito d'Este y los jardines de sus villas de Roma y Tívoli. En Sevilla, la primera gruta documentada en los jardines del Alcázar se dispuso en 1577-78 en el jardín de crucero (Marín Fidalgo, 1990: 403) y, ya entrado el siglo XVII, se construirán dos Montes Parnasos en el Jardín del Príncipe y Jardín del Laberinto entre 1626 y 1627, lo que nos habla de la extensión de esta interpretación para toda la asociación de artificio y naturaleza.

El risco suele estar asociado a otro elemento de la *terzia maniera* como era el del agua. El agua es elemento de nacimiento misterioso, surgido de las profundidades en forma de gruta o manantial. A partir de su surgimiento, se convierte en metáfora inevitable de la vida, la limpieza, o del propio devenir del tiempo. Unido a las construcciones efímeras de grutas, riscos o montes artificiales incorporará a la fiesta la acción misma del movimiento, a la construcción fija el sentido del dinamismo, y con ello convertirá esas estructuras y artificios efímeros en ámbitos propicios al juego y la transformación mecánica, intersección entre lo ilusorio y la ciencia temprana que se visualiza en los fastos desde los años finales del siglo XVI. Se trata de combinar la resolución intelectual de su presencia y mecanismos con los efectos sensoriales y emocionales que sugiere las referencias acuáticas.

En los *Discursos Festivos*... las referencias a las fuentes serán abundantes, hasta en unas quince ocasiones. El agua mana de riscos y montes para las representaciones de escenas pintorescas como la del molino pequeño “con sus piedras, molineros, acarreadores de trigo, serranas, bestias de carga y otras muchas menudencias” (25r)⁹, cuya corriente permite el movimiento real de la piedra de moler (fig. 8), o la del mencionado bosque de San Eustaquio. En ocasiones la fuente toma el contenido en sí misma, como lugar de refrigerio o alivio, como la que se abre en una calle cercana a la casa profesa de los jesuitas la cual “pendía del aire... con mucho artificio y gallardía puesta, que no cesó de rociar con agua el suelo planta de la puerta, que le fue causa de grandísima frescura” (36v, 64); también sirve para la constatación del juego de contrarios, con la presencia del agua que cae en diversos surcos desde un candelero (dibujo 27v). También asociada a las imágenes y figuras de carácter sacramental, como es el caso de los citados cristos

⁹ Para Vicente Lleó, quizás un lejano contenido simbólico en correspondencia con algunos emblemas amatorios (nota 67).

de cuyas heridas mana agua o sangre (fuente del Cristo Crucificado, dibujo 28r) o de las fuentes de la paloma o del pelícano (dibujos 25v y 27r).

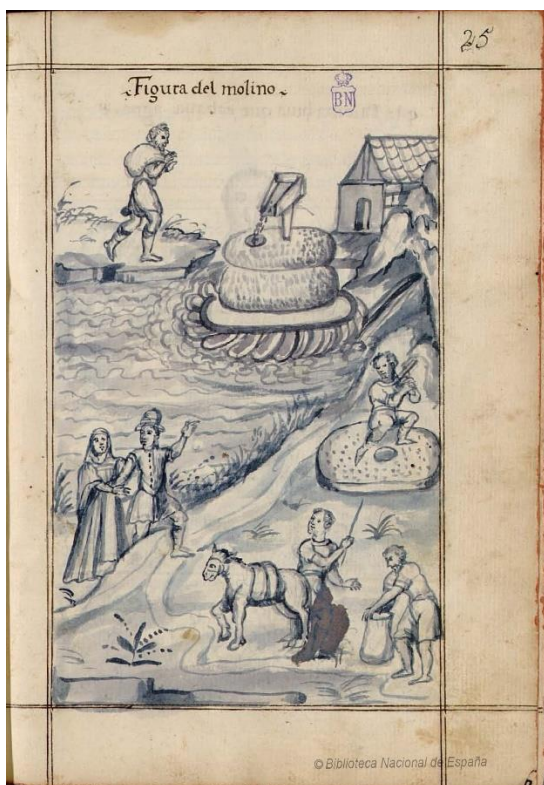


Fig. 8. "Figura del molino" (25r).

Riscos y fuentes se constatan en los fastos sevillanos durante estas fiestas eucarísticas, pero mostrarán un largo recorrido en los ornatos provisionales de las celebraciones durante el siglo XVII. En la plaza del Salvador de Sevilla y durante las fiestas de canonización de San Fernando en 1671, se adornó el interior del arco de la calle Alcuceros junto a los soportales de la iglesia colegial con una fuente, cuyo esfuerzo por adornar a lo rústico se señala por Torre Farfán: "donde fueron más costosos los desaliños rústicos que pudieran ser los primores cuydadosos". Se trataba de un peñasco sobre grutas, en cuyas laderas se disponían parras y racimos, junto con otros árboles con frutos (Torre Farfán 1984: 305). Para esa extraordinaria ocasión, también la fuente de la plaza de San Francisco se adornaría a modo de risco, e incluso en forma de montaña la pila del patio de Naranjos de la propia Catedral, metáfora barroca en este caso de las dificultades que lleva a el rey Fernando hasta la santidad (Ollero Lobato, 2023: 163-186).

Artefactos sensoriales y escenas dramatizadas

Altres y escenas se distribuyen en las fachadas y puertas de los distintos números de las casas del barrio. Los adornos más primarios corresponden a las telas que cuelgan de esos exteriores, donde abundan y por este orden terciopelos, damascos y brocados. El color mayoritario es el carmesí, al que se unen otros como el encarnado, amarillo, verde, morado y otros tonos, en telas donde el fondo juega con los adornos en oro. En

algún caso se remataba el ornato con la presencia de telas de China, como la que había en la entrada de una casa de la calle Dados, “rematando esta curiosa puerta unos doseles de tela de la China, que le seruían de cielo a toda la obra inferior” (21v, 40).

Las figuras de bulto son envueltas por vestimentas prestadas por los vecinos, en ocasiones con el encargo concreto que se menciona en el texto de alguno de los residentes en la collación más destacados. Alfileres sirven para la sujeción de estas prendas en aquellas figuras. En la indumentaria se valora la variedad, tal como señala en ocasiones el propio autor. Destaca los anacronismos de algunas de las vestimentas, frente a otras pretendidamente a la antigua. En algún caso hay una cierta pretensión de un historicismo del mundo clásico, como la Sibila Cumana, que se presenta “de verde y leonado con manto blanco y tocado a lo antiguo” que parece ser un largo gorro frigio en la imagen (dibujo 152v). También hay diferencias en el carácter de los vestidos, que se definen en ocasiones como de “galán” o de “villana”.

Podemos ahondar en los aspectos expresivo y estético de estas escenas e invenciones a través del lenguaje escrito. La repetición de términos como “curioso” o “subtil” para describirlos son habituales que aludan al cuidado, detalle y excelencia en la conclusión de alguno de estos adornos¹⁰.

El conjunto de los adornos, figuras, invenciones y escenas se presenta en el texto como el mundo de los sentidos. Se puede, a través del sentido de la vista, que la imitación de la realidad que se une a su eficacia estética haga creer que lo inanimado está vivo, como es el caso del caballo y del gañán de la escena boscosa de Eustaquio en la plaza del Pan antes aludida. Pero también se puede proceder a ese engaño ocular a través de la visión de animales que sorprenden por no estar precisamente sin vida. Así sucede con los peces de algunos estanques, como los que nadaban en el estanque de un río que surgía de un risco con San Antonio de Padua en la plaza de los Lenceros (163r, 199) o con aquel pájaro que estaba “dentro de una redoma de vidrio casi llena de aguas que por extremo tenía el cuello angosto..., a quien el pequeño algive servía de estanco donde sin descansar se espaciava” (36v, 64).

Precisamente en esa casa de la redoma del ave presa, se dispusieron varios doseles ricos, y entre ellos uno de red de seda “que bordada de lo propio con diversidad de colores, hacía visos que alegraban en extremo la vista” (36v, 64). Candeleros y velas iluminaban los altares y escenas y favorecían los efectos que intensificaban la vivencia de lo mostrado en el recorrido festivo. Así sucedía con la escena de la dormición de la Virgen que adornaba la casa de Fernando de Aguilar en uno de los frentes de la plaza del Salvador. El sepulcro estaba cercado de ocho grandes cirios blancos y ocho velas en candeleros “que hiriendo en las molduras de oro que el sepulchro y rosas tenían mostraban ser aquel un pedaço de duradera gloria” (169v, 205).

El sentido del olfato se activaba con la presencia de pebetes que ofrecían sus olores a los espectadores, y las flores que adornaban figuras o componían los fondos de las

¹⁰ Sebastián de Covarrubias define en su *Tesoro* curioso como “el que trata alguna con particular cuydado y diligencia” (1611: 260).

escenas. A algunos adornos de carácter extraordinario, como un conjunto de candeleros y velas con un bufete de plata, se le añadía un brasero que despedía un suave olor.

Como indica Messía a continuación, “en el ayre regalaba los sentidos y porque al del oyr no le faltase su premio”, también lo auditivo lo conseguía en estos adornos, pues “estava detrás de unos doseles carmesíes que en el zaguán desta casa avía, un realejo, u organito pequeño que tocado por momentos alegrava los ánimos con la suavidad de su música” (163r, 199). A ello había que sumar el sonido de las campanas de la colegial y sus iglesias, así como la participación en el desfile de los coros, como el de los jesuitas dispuestos en el exterior de la casa profesa o los que se encargaban de apoyar el oficio divino del Cabildo de la Catedral, que participarían dentro del cortejo eucarístico de la segunda parroquia de la capital.

Junto a la activación de los sentidos, sería sumamente importante en las fiestas descritas por Messía los artefactos e invenciones que implicaban movimiento en las figuras y objetos allí representados. Se trataba de la primera celebración pública de la que tenemos noticia donde adquirieran tanta importancia en la ciudad la búsqueda de esos efectos, que debe vincularse con la atención erudita al mundo de la maquinaria y los autómatas que se desarrolla durante el siglo XVI (Aracil 1998: 297-340). Desarrollo de los movimientos que debe vincularse con una simulación extraordinaria, un engaño a través del realismo llevado al extremo como factor de goce en la contemplación festiva y problema o juego que se sugiere al intelecto.

Esta parte intelectual se muestra en alguna de las invenciones, como en la aludida redoma de vidrio en cuyo interior se había depositado un ave viva; en la calle Dados donde estaba dispuesto un pequeño altar con una figura de San Gregorio celebrando misa con la ayuda de un sacristán, con el mecanismo de un aventador haciéndole aire, “que a toda la gente causava grande contento” (21r, 40). Y, sobre todo, en la escena del molino en la Plaza del Pan que es la más destacada de todas las que pretenden mostrar esta fascinación por el mecanismo, a medio camino entre la ciencia y el divertimento. En ella había una fuente a un lado que unía el agua que “hería en el rodezno, y al movimiento del andava todo el molino haziendo los propios effectos las piedras que en los muy grandes suelen hazer, porque los molineros picavan las unas piedras, otras despedían su harina, y los demás entendían en sus ministerios (dibujo en 25r)¹¹. Verismo en la actividad extractiva de la naturaleza, no alejado por tanto de los bosques fingidos, pero tampoco de las descripciones de los libros de caballerías y los personajes cercanos a la realidad de los salvajes y serranas, que aparecen en otras invenciones de Messía, representaciones que no son ajenas a otras fiestas de la península, como en el recibimiento de los cuerpos de los santos Justo y Pastor en Alcalá en 1568 (Ferrer Valls, 2005: 129). En cualquier caso, la aparición de tales artefactos introduce en la fiesta el problema epistemológico de la aprehensión de sus contenidos, entre el entendimiento erudito y la ignorancia cazarra, representada ésta en la confusión de los espectadores aldeanos, que ante el artefacto móvil, “haziéndose medio filósofos” trataban de esclarecer el principio de su dinamismo.

¹¹ Texto reproducido por García Bernal (2006: 436).

En cualquier caso, la invención y la incorporación de maquinaria o artefactos tendrá un último apartado en aquellas escenas religiosas que completan su simulacro con la resolución de un movimiento en el momento álgido de la ocasión festiva. Estos mecanismos deben entenderse en el sentido general de la celebración descrita por Messía, donde, como ha señalado Alicia Álvarez, se trata de una elaboración plástica que tiene que ver mucho con la actividad del teatro y que convierte las calles en un drama callejero (Álvarez, 2008: 208). El texto, como indica Lleó, ofrece preciosas indicaciones sobre la forma de “visualizar”, de representar “plásticamente los intrincados problemas teológicos y dogmáticos que constituían el núcleo temático de los autos sacramentales”. Para este autor, se ofrece en los *Discursos* un nuevo camino para las relaciones entre escenografía y pintura (Introducción, X).

Estas escenas de marcado carácter escenográfico se resuelven al paso de la procesión del domingo. La imagen de Jesús en el monte Tabor que se encontraba en el arco de la calle de Cerrajeros, al llegar a sus inmediaciones el cortejo eucarístico, se despojó de su túnica morada para elevarse en altura con otra blanca, estrellada de oro, de modo que “se levantó gran trecho en el ayre hasta esconderse en una nube de velo que a manera de bola en la parte alta con mucha sutileza estaba puesta, que no dio poco gusto a los que alcançaron a gozarlo” (177v, 217). Al llegar a la plaza del Salvador, la Dormición de la virgen que se situaba en uno de sus frentes se alzaría con una figura de la Madre de Dios rodeada de ángeles que acabó ascendiendo hasta la representación de la Trinidad con que remataba el conjunto (dibujo en 171v-172r) (fig. 9).

La ascensión de la Virgen se mostró con el beneplácito del cabildo colegial y la procesión, que dio una vuelta a la plaza hasta situarse en aquel lugar, mientras “dulce son” de ministriles y voces acompañaban el suceso. Sin duda en uno y otro “espectáculo” la puesta en escena debió desarrollarse con recursos de tramoya sacados de la comedia, recordando sin duda esos movimientos en vertical de las figuras santas en las escenas de las apoteosis de las comedias de santos, donde se utilizaba el recurso de la “gloria”, con un conjunto de poleas que permitían el verosímil ascenso de los protagonistas (Aparicio Maydeu, 1990: 141-151).



Fig. 9. Dormición y Ascensión de la Virgen (171v-172r).

Se trataba en estas ocasiones de auténticas descripciones que resuelven en su puesta en escena pasajes bíblicos o creencias piadosas que completan su relación con el misterio eucarístico mediante ese movimiento final. A su vez, esa dinámica veraz servía para articular emociones donde se relacionaba la sorpresa de los sentidos con la emoción piadosa. Así, el trecho de subida de 14 varas de la Virgen en su ascensión hasta la Trinidad “hízose esto con tanta curiosidad e ynvención que dio grande espanto al pueblo” (177v, 217). En este contexto animado cabe incluir el tercer momento decisivo del paso de la procesión eucarística, cuando la Virgen de la Paz, que estaba situada en un tablado a la entrada de la iglesia hospital de su mismo nombre, y entre rebatos de campanas y sonidos de atabales, trompetas y ministriles, salió de su lugar para realizar tres humillaciones ante la custodia:

“hizo movimiento la Virgen hasta confrontar con el extremo del palio, donde con mucha gravedad hizo, y volviendo muy despaño, en medio de la distancia que avia venido hizo la segunda humillación, y rematando la tercera en el extremo postrero del palio en compañía de las sanctas virgines, se volvió de donde poco antes avia salido”.

Aquella escena se desarrollaba “dejando soberana alegría en los cristianos coraçones” (177v, 217). El artefacto al servicio de una experiencia de lo sagrado multisensorial y afectiva (González-Román, 2024: 91-112).

De este modo se resuelve toda la imitación veraz de figuras y escenas, en principio inmóviles, mediante la inclusión del movimiento de mecanismos y tramoyas, que alcanza en esta dimensión sacra su más alta resolución intelectual y emotiva¹². En la

¹² Las animaciones correspondientes a estas imágenes fueron presentadas por los autores en la ponencia “Fuentes e invenciones en los Discursos festivos del licenciado Reyes Messía de la Cerda (1594)” en el Seminario “El TIEMPO DE LOS PRODIGIOS: Sobre artificio y maravilla en los fastos (siglos XVI-XVIII). De las fuentes originales a la animación digital” (Museo de Málaga, 13 de junio de 2024), resultado de la Red de Investigación FASTO_Lab, (Ref. D5 2023_05

dinámica de estas últimas escenas el recurso del movimiento permite al contenido religioso enlazar con el sentido eucarístico de la fiesta, pero a su vez, experimentar una vivencia que surge de la sorpresa y del “espanto” para convertirse en devoción cordial hacia el misterio que recorre las calles de la parroquia.

Conclusiones

Messía ofrece un panorama de la cultura visual religiosa que es resultado de un momento de exaltación frente a la lucha contra la herejía y en favor de la vigencia de los sacramentos y el culto a las imágenes. Recordemos que las hermandades sacramentales conforman en España un sostén de la devoción eucarística desde un período anterior a las medidas de la Contrarreforma (Sánchez Sánchez, 2022: 190). Pero, junto a los aspectos que vinculan al documento y la fiesta descrita con un contexto claramente contrarreformista, también se muestran otros, en torno a la libertad de invención, donde no se perciben las consecuencias que sobre la representación sacra determinó la aplicación del Concilio de Trento. Así, el acompañamiento de sibilas junto a los profetas en los *passum* supone aun una referencia a la *concordatio* de la revelación clásica y bíblica, ya entendible como poco ortodoxa pero que muestra la “invasión” cultural de la Antigüedad que se observa en la fiesta del XVI (Ferrer Valls, 2005, 122); en este sentido también se incluye la “sospechosa” correspondencia jerárquica que se otorga a las escenas del Viejo y Nuevo Testamento.

La búsqueda de una cultura visual más estricta, sujeta a un decoro ahora de carácter ético o moral que acentúan en la imagen su función devocional y cognoscitiva sobre las verdades de la religión, afectará relativamente, -es decir, en el modo “indulgente para las tradiciones antiguas” (Mâle, 2001: 22) que la iglesia postconciliar muestra-, a la expresión festiva de estas celebraciones eucarísticas, en un contexto de “inflación” visual (Checa Cremades y Morán Turina, 1985: 214) y de necesario uso didáctico de las imágenes frente a las restricciones sobre los textos sagrados (Bonora, 2023: 120-130)

Por ejemplo, desde fines del XVI se vigila la decencia de los carros sacramentales que actúan en Toledo (Martín Gil, 2006: 925) o su censura está presente en la actividad de los obispos, encargados de la vigilancia de la adecuación de las imágenes a las disposiciones conciliares, que intervienen para aligerar la carga de elementos profanos, como hace el obispo de Cartagena en 1577 con la procesión del Corpus (Oliva, 1986: 112). En Sevilla esta vertiente coactiva que desarrollan los prelados de la Contrarreforma, desde el propio Carlos Borromeo con sus *Instrucciones*, tendrá en la figura del cardenal Niño de Guevara su correlato local. Este arzobispo hace imprimir sus *Constituciones*, en 1609, donde avanzará aspectos de interés en el nuevo tratamiento y carácter de la imagen sagrada que aparece en la fiesta eucarística; en el apartado *De religiosis Domibus*, reconoce la vigencia de la tradición festiva vinculada a la fiesta del Corpus Christi, “cosa asentada en los reinos de Castilla que la fiesta del Corpus se celebre con gran solemnidad, i regosijos exteriores de representaciones,

05). El link con la simulación de sus movimientos en <https://drive.google.com/file/d/1coKsft7RU9GSGTofS8bIsIVlNwxS5Fq9/view>

danças y otras cosas las quales no es nuestra intención quitar”, aunque establece que las representaciones relacionadas con esa celebración deban obtener previamente la licencia del provisor (Niño de Guevara, 1609: Cap. VII. 86v); del mismo modo, se ordena que el adorno de templos e itinerario callejero de las procesiones se haga “con la decencia i autoridad que conviene”, y los cuadros de pinturas “sean de sanctos o de cosas de devoción”, mientras que se prohíben los retratos de infieles y las “pinturas deshonestas” (Cap. IX. 87r). Honestidad, adecuación al tema religioso y control eclesiástico que se solicita también para la imagen en el ámbito de lo festivo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO DE LOS REYES, Jesús (2005), “Lisboa, Sevilla, Amberes, eje financiero y comercial en el sistema atlántico”, en Carlos Martínez Shaw y José María Oliva Melgar (eds.), *El sistema atlántico español (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Marcial Pons.
- ALONSO ASENJO, Julio (1995), *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del Teatro Español de Colegio*, Valencia, Universitat de València.
- ALVAREZ SELLERS, Alicia (2008), “El manuscrito de Messia de la Cerda: teatro y arte efímero”, en Id., *Hacia una nueva consideración del documento teatral en el siglo xvii, del texto a la iconografía*, Valencia, Universidad de Valencia.
- APARICIO MAYDEU, Javier (1990), “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, en Manuel García Martín y otros (eds.), *Estado actual de los estudios del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ARACIL, Alfredo (1998), *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra.
- ARANDA DONCEL, Juan (2003), “La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, vol. I, Ediciones Escorialenses.
- BEJARANO PELLICER, Clara y GARCIA BERNAL, José Jaime (2018), “Las fiestas patronales de la cofradía de San Antonio de los portugueses: música y devoción”, en Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde (eds.), *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el reino de Sevilla en tiempos del Barroco*.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2021), “Otra comedia manuscrita de Reyes Mexía de la Cerda: Estudio y edición I”, en *El teatro en el siglo XVI: autores y prácticas escénicas. Estudios dedicados a la profesora Mercedes de los Reyes Peña*, Sevilla, Renacimiento.
- BONORA, Elena (2023), *La Contrarreforma*, Alianza.
- BOYAJIAN, James C. (1983), *Portuguese Bankers at the Court of Spain*, Rutgers.
- CAMACHO MARTINEZ, Rosario y ESCALERA PEREZ, Reyes, *Fiesta y Simulacro*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007. ficha en pp. 182-183.

- CASTILLO UTRILLA, María José del (1994), "La capilla de San Antonio de los portugueses de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 7.
- CHECA CREMADES, Fernando y MORAN TURINA, José Miguel (1985): *El Barroco*, Madrid, Istmo.
- CORNEJO, Francisco J. (2000), "Felipe II, San Hermenegildo y la imagen de la Sacra Monarquía", *Boletín del Museo del Prado*, 18, pp. 25-38.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- DIAZ BLANCO, José Manuel (2008), "La Corona y los cargadores a Indias portuguesas de Sevilla (1583-1645)", en Felipe Lorenzana de la Fuente y F. J. Mateos Ascacibar (coords.), *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal y otros estudios sobre Extremadura. VIII jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia.
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio (1996), "Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII", en id., *Los españoles en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- ESCALERA PEREZ, Reyes (2013), "Vestir la arquitectura: fiesta barroca y dibujo de arte efímero en Andalucía" en Sabina Di Cavi (ed.) *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación de Córdoba.
- ESCALERA PEREZ, Reyes (2016), "El corpus christi en Sevilla", en *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*, (<https://www2.ual.es/ideimand/el-corpus-christi-en-sevilla/>).
- FERRER VALLS, Teresa (2005): "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", *Criticón*, 94-95.
- GARCIA BERNAL, J. Jaime (2006), *El Fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2012), "El universo ceremonial de la antigua colegiata del Salvador de Sevilla: cofradías, liturgia y devociones (siglos XVI-XVIII)", *XIII Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Fundación Cruzcampo.
- (2019), "Cofradías de santos en la Sevilla del Renacimiento: espacios de sociabilidad, calendario festivo e imágenes sagradas", en Cécile Vincent-Cassy y Pierre Civil (eds.), *Hacedores de santos. La fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Doce Calles.
- GARCIA BERNAL, J. Jaime y GAMERO ROJAS, Mercedes (2014), "Las corporaciones de nación en la Sevilla moderna", en Bernardo José García García y Oscar Recio Morales (eds.), *Las corporaciones de nación en la Monarquía Hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, Fundación Carlos de Amberes.
- GOMEZ PIÑOL, Emilio (2000), *La iglesia colegial del Salvador: arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar.

- GONZALEZ ROMAN, Carmen (2024), "El éxtasis de las cosas. Una nave de la Fe en el interior de la Catedral de Granada durante una fiesta barroca", en Carmen González-Román y Concepción Lopezosa Aparicio (coords.), *Artefactos y artificios en la cultura escenográfica. De lo material a lo afectivo*, Jaén, UJA.
- LAGUNA PAUL, Teresa (1998), "La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla", en Alfredo Morales Martínez (ed.), *Metropolis Totius Hispaniae*, Madrid.
- LLEO CAÑAL, Vicente (1975a), *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los S. XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial.
- (1975b), "Un libro de dibujos inédito sobre el Corpus Christi sevillano en el siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, XLVIII, nº 190-191.
- (1976), "El monumento de la catedral de Sevilla en el siglo XVI", *Archivo Hispalense*, 180.
- (1985), "Introducción" y "Notas" en Messia de la Cerda, Reyes, *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.
- (2015), "San Roque en Sevilla", en Gabriel Ferreras Romero (dir), Rocío Magdaleno Granja (dir.) y Benito Navarrete Prieto (coord.), *El San Roque del convento de Santa Clara. Una obra maestra de Esturmio restaurada*, ICAS, 2015.
- MAL LARA, Juan (1992), *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del rey D. Felipe II (con una breve descripción de la ciudad y su tierra)*, estudio, edición y notas de Manuel Bernal Rodríguez, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- MALE, Emile (2001), *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro.
- MARIN FIDALGO, Ana (1990), *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Guadalquivir.
- MATEUS VENTURA, Maria da Graça (1999), *Negreiros na rota das Indias de Castela (1541-1556)*, Lisboa, Colibri.
- MARTIN GIL, Fernando (2006), "La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, (1613-1645)", *Hispania*, 224.
- MENENDEZ-SANCHEZ, Almudena María (2022), "Santa Ana en la Edad Media. Iconografía y devoción en la Catedral de Mondoñedo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LXIX, nº 135.
- MESSIA DE LA CERDA, Reyes (1985), *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron*, introducción y transcripción de Vicente Lleó Cañal, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel (2007a), *Las sibilas en el arte de la Edad Moderna. Europa mediterránea y Nueva España*. Málaga, UMA.

- (2007b), "Reyes Messía de la Cerda, *Discursos festivos*. Ficha calcográfica", en Rosario Camacho Martínez y Reyes Escalera Pérez (comisarias) *Fiesta y Simulacro*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- NIÑO DE GUEVARA, Fernando (1609) *Constituciones del arzobispado de Sevilla...* Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra.
- OLIVA, César (1986), "La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco. Algunas referencias a muestras hechas en la región de Murcia", en J. M. Díez Borque (comp.) *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- OLLERO LOBATO, Francisco (2023), "Fuentes públicas y celebraciones festivas durante la Edad Moderna en Andalucía", en Ollero Lobato, Francisco (ed.), *Itinerarios urbanos y celebraciones en la Monarquía Hispánica durante la Edad Moderna*, Valencia, Tirant Humanidades.
- PLAZA, Carlos (2015), "El alcázar, los jardines y las villas del Renacimiento en Sevilla: ideología y arquitectura entre el legado islámico y la búsqueda de la antigüedad clásica" en Marín Fidalgo, Ana y Plaza, Carlos (eds.), *Los jardines del Real Alcázar. Historia y Arquitectura desde el Medievo islámico hasta el siglo XX*, Sevilla, Patronato del Real Alcázar de Sevilla y de la Casa Consistorial.
- ROMAN ALISTE, Sergio, MARIN TOVAR, Cristóbal, y SOTO CABA, Victoria (2023), *Jardinería histórica y metáfora visual. Digitalizando vistas, estampas y planos (siglos XVI-XVIII)*, Dykinson.
- ROMAN VILLALON, Álvaro (2016), "Culto y devoción a Santa Ana", en Amparo Rodríguez Babío (ed.), *Santa Ana de Triana: Aparato histórico-artístico*, Sevilla, Fundación Caja Sol.
- ROUX, Lucette Elyane (1975), "La fête de Saint Sacrement à Séville en 1594", en Jean Jacquot y Elie Konigson (coords.), *Les Fêtes de la Renaissance*, III, CNRS.
- SANCHEZ GORDILLO, Abad Alonso (1982), *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, estudio, texto y notas de Jorge Bernales Ballesteros, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla.
- SANCHEZ SANCHEZ, David (2022): "Cofradías sacramentales a principios del siglo XVI como reflejo de la devoción eucarística tardomedieval", *Specula*, 3.
- SERRERA, Juan Miguel (1989), "Imágenes de una ciudad" en Juan Miguel Serrera y Alberto Oliver (textos) y Javier Portús (catálogo), *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*, Madrid, El Viso.
- SIGÜENZA, Francisco de (1996), *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la Real Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla*, estudio crítico de Federico García de la Concha Delgado, Sevilla, Fundación El Monte.
- SENTAURENS, Jean (1984), *Séville et le Théâtre. De la fin de Moyen Age à la fin du XVIIè siècle*, Bordeaux, Presse Universitaires de Bordeaux, 1984.

- TORIBIO MARTIN, Carmen (2015), *La forma del agua. Temas e invariantes en el jardín y el paisaje. Análisis de casos (Holanda-España, 1548-1648)*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- TORRE FARFAN, Fernando (1984), *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Seuilla, al nuevo Culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y León (...), Sevilla, 1671*, edición facsímil, introducción de Antonio Bonet Correa, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.
- VEIGA TORRES, José (1978), “Uma longa guerra social: os ritmos da repreção inquisitorial em Portugal”, *Revista de história económica y social*, I.
- ZAGHEN, Luca (2023), “Una “historia de mano” y una sustitución: hacia la edición crítica de la Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal del licenciado Mejía de la Cerda”, *Creneida*, 11.