

## EMBLEMAS ANIMADOS EN UNA MOJIGANGA CALLEJERA DE 1672 EN SEGOVIA

Sagrario López Poza  
Universidad de La Coruña

El 24 de septiembre de 1672 comenzó en Segovia la celebración de unas fiestas que durarían diez días y que tenían como finalidad festejar la renovación de la iglesia de San Miguel y, sobre todo, la realización de un retablo nuevo que había sido costeado por los feligreses a instancias del persuasivo párroco Melchor de Cañizares Bracamonte. De los festejos escribió una relación Diego Martínez<sup>1</sup> con el siguiente título: *Descripción de las fiestas, que al Alcides del cielo San Miguel Archangel celebraron con igual desempeño a su obligación, los feligreses de su Iglesia Parroquial de la ciudad de Segovia, con ocasión de la renovación de su templo, y Retablo nuevo, que hicieron para su Capilla Mayor*. Su autor, Diego Martínez [...]. En Madrid, por Ioseph Fernández de Buendía. Año de 1673.

Entre las muchas demostraciones festivas que se describen

---

<sup>1</sup> De él he podido averiguar que era escribano real y de número de la ciudad de Segovia y de la Junta de Nobles Linajes, en donde ingresó en 1669. Era feligrés de la iglesia de San Miguel; murió en 1719 en la parroquia de San Martín, pobre (no dejó bienes) según la partida de defunción. Seguramente murió en el Hospital de viejos, fundación que dependía de dicha parroquia. Hizo testamento el 2 de abril de 1719 ante Gabriel de Benavente. Se había casado en 1659, en la parroquia de San Miguel, con María de Riero, que murió en 1696 (parroquia de San Martín) y que hizo testamento ante Manuel Aparicio. Parece que tuvo tres hijos: Juan Antonio, bautizado en 1664 en San Martín; otro difunto en 1665 (San Martín) y Andrés, bautizado en 1666, que muere en 1688, quizá presbítero. A él se debe, además de esta relación de fiestas, otra titulada: Noticia breve, relación diaria de los sagrados cultos y festivas demostraciones, que la muy noble, como antigua y siempre leal ciudad, de Segovia, cabeza de Extremadura, celebró en obsequio de María Santísima Señora nuestra, en ocasión que su soberana imagen, con título de la Fuencisla, su Patrona, se subió a la Santa Iglesia Cathedral, por la falta que el agua hazia a los campos, donde estuvo desde 15 hasta 27 de mayo de 1691. Escrita con más devoción, que acierto..., Salamanca, Imprenta de la Viuda de Lucas Pérez, 1692. En 4<sup>o</sup>, 88 págs.

(luminarias, fuegos de artificio, procesiones, canto de villancicos, danzas, toros, máscara, además de las características de un acto religioso: misas, oraciones panegíricas, sermones) llama nuestra atención la mojiganga callejera que se celebró precisamente el día de San Miguel, el 29 de septiembre, por la tarde. Salió de los Reales Alcázares y llegó a la plaza. Pretendía representar las bodas<sup>2</sup> de Peleo y Tetis, quienes iban al final del cortejo (con Orfeo, músicos y otros personajes) en un carro triunfal, precedidos de todo su acompañamiento, compuesto por 63 parejas que presentaban las características de los personajes que suelen aparecer en este género menor<sup>3</sup> y que a veces se ha denominado "desfile de figuras de capricho" o personajes alegórico-fantásticos<sup>4</sup>.

Un antecedente de la mojiganga callejera son las máscaras, descritas con minuciosidad por los relatores de fiestas del siglo XVI<sup>5</sup>. La

---

<sup>2</sup> José María Díez Borque, en «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón*, 42, 1988, pp. 103-124, nota que habría que añadir a los conocidos géneros del teatro breve de la comicidad, los de las bodas, de las que ofrece dos testimonios de 1623 y 1637, p. 109.

<sup>3</sup> Es siempre difícil establecer los límites entre lo que es una obra de teatro -si bien menor- y un desfile de tipo carnavalesco. Sin embargo, en el momento en que hay unos personajes que representan unos caracteres -cómicos o dramáticos- de acuerdo con un argumento o, si se quiere, programa iconográfico, y que "actúan" ante un público con gestos, e incluso en este caso, con palabras -si bien escritas -si bien escritas- no podemos negar el carácter teatral de esta representación, aunque algunos críticos prefieren denominar estos géneros como "parateatrales".

José María Díez Borque propone en el artículo citado una clasificación de los géneros fronterizos, pero no halla en ella un lugar adecuado para la mojiganga callejera, ya que ésta no cuenta con un texto dramático, como la teatral; sin embargo, tampoco puedo considerarla una procesión civil y cabalgata sin más, pues es obvio que esta mojiganga presenta otras características.

<sup>4</sup> Véase Evangelina RODRÍGUEZ y Antonio TORDERA (eds.), Entremeses, jácaras y mojigangas de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Castalia, 1990, p. 341.

<sup>5</sup> Véase Juan Cristóbal CALVETE ESTRELLA, El felicissimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador Don Carlo Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemania, Compuesto por..., Anuers, Martin Nucio, 1552. En varios lugares de esta interesantísima relación se alude a las máscaras y a sus invenciones o invenciones, que debe aquí entenderse por el argumento y todo lo relativo a disposición de los personajes, vestimenta, atributos, etcétera. Ese sentido puede verse también en El cortesano, de Luis de Milán (1561); si se consulta la edición de Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1874, podrá verse en varios lugares el sentido que se le aplica, especialmente en la página 427 y ss., en el relato de la máscara de Malfarás que pretende contrahacer la montería de los Troyanos descrita en la página 215 y ss. De igual modo en las relaciones de fiestas que aparecen en la obra de Diego de COLMENARES, Historia de la Insigne ciudad de Segovia... (puede verse en la edición de la Academia de Historia y Arte de San Quirce, Segovia, 1984, especialmente en el tomo II). En esta obra se alude a la Máscara de los indios que se celebró en 1600 ante

diferencia fundamental parece estar en que el tratamiento en ellas de la *invención* o argumento es respetuoso, ya pertenezcan los personajes que la forman a la historia profana, sagrada o a la mitología, mientras que en las mojigangas y entremeses el tratamiento ha de ser forzosamente jocoso.

Tanto máscaras como mojigangas callejeras deben algo; si no todo, a una tradición simbólica y emblemática pues, tal como afirma Peter M. Daly<sup>6</sup>, muchos de los elementos o atributos que portan estas figuras no tienen una función de adorno, sino de significación conceptual. Si atendemos a las partes de un emblema, veremos que, trasladadas, se dan en estos personajes vivos y en los relatos de esos festejos por parte de cronistas que los vieron: la *pictura* sería el actor con su disfraz y atributos, el mote funcionaría de *inscriptio*, y no falta la *subscriptio*, en las palabras del cronista del desfile, que no suele contentarse con una mera descripción iconográfica, sino que, en una labor de *ékfrasis* verdaderamente semejante a la de los libros de emblemas glosa, interpreta y aclara significados simbólicos. Hasta ahora, quienes desde el campo de la Literatura han estudiado estas representaciones burlescas, raras veces pasan del análisis iconográfico (*res picta*) al iconológico (*res significans*) pues se tiende a pensar que son demostraciones populares en donde no caben las sutilezas eruditas de festejos serios donde las alegorías cultas eran el centro de atención. Sin ánimo alguno de pretensión, creo que convendría detenerse en estos géneros burlescos con la intención de indagar si en algunos casos hay relación entre los significantes y los

---

Felipe III, recién casado entonces; la *invención* fue "la prisión de Motezuma por Fernando Cortés" y la representación fue extremadamente rica. El tema aquí es histórico y ha de representarse con gravedad y decoro. Trece años después, con motivo de la traslación de la imagen de la Fuencisla a su nuevo templo, en septiembre, también con presencia del rey, que acudía por primera vez después de viudo a un acto festivo, se celebra entre otras muchas manifestaciones, una máscara muy compleja, larga, y de muchos personajes (550), que representan *La genealogía de la Virgen*. La costearon los fabricantes de paños y, para no ser menos, los zurcidores presentaron otra máscara "de la hebrea despeñada María del Salto", uno de los milagros que se atribuyen a la Virgen de la Fuencisla. Los dos temas fueron igualmente representados con el decoro y hasta unción devota que requería la historia sagrada. Se usaron motes, jeroglíficos y emblemas. Quien realizó la *invención*, mostraba ser erudito y buen conocedor de la retórica visual y escrita. En octubre de 1605 Colmenares alude de nuevo a una máscara que tuvo como *invención* el "Parabién que las naciones, elementos, planetas y signos deban al rey y príncipes recién casados". Se refiere al recibimiento que se hizo en Segovia al príncipe Felipe (IV cuando llegó a rey) y a Isabel de Borbón. En ésta vemos que hay elementos alegóricos y mitológicos, pero el tratamiento es igualmente respetuoso.

No deben confundirse estas máscaras con argumento de las que son sólo desfile de caballeros con hachones encendidos, en las que lo que prima es el lucimiento y lo suntuoso de las vestimentas, por lo general iguales, por cuadrillas.

<sup>6</sup> *Literature in the Light of the Emblem*..., Toronto, University Press, 1979, pp. 143-149.

significados. En ocasiones no hallaremos en la caracterización de los personajes más que un mimetismo de lo que tal vez han visto en actores o en festejos anteriores y deduciremos que no se pretende más que causar risa con el disparate, el disfraz o los gestos procaces del actor sin saber muy bien qué simbolizaba; pero cuando lo que se deduce de este análisis coincide con el argumento, trama o invención de la obra que nos ocupa, pocas dudas pueden quedarnos respecto a la conciencia clara de quien lo dispuso en cuanto a la congruencia entre las formas y los contenidos: se muestra entonces una intención conceptual compleja y bien definida, expresada a través de códigos simbólico-emblemáticos.

Por fortuna, los narradores de estas fiestas suelen detallar con minuciosidad extrema la vestimenta de los personajes, objetos que portan, etcétera, lo que demuestra que eran importantes signos que debía captar el espectador para una comprensión completa del mensaje. Con frecuencia estos cronistas añaden su interpretación, que hoy nos es muy valiosa para acceder al código de signos icónicos del Siglo de Oro.

Entre las máscaras palaciegas o callejeras a que aluden Colmenares y Calvete Estrella y la mojiganga que nos ocupa no es el tema lo que más las separa, pues no difiere mucho de los que se ven con frecuencia en otras ocasiones (una escena mitológica) pero nada de lo que precede tiene una vinculación con él salvo la de propiciar mediante un tratamiento grotesco la interpretación burlesca y jocosa de lo que viene detrás: los dioses paganos.

Si tenemos en cuenta los cambios que han sufrido otros géneros literarios en el transcurso de lo que llamamos el Siglo de Oro no nos resulta tan extraño esta evolución hacia un tratamiento vejatorio o de mofa de lo sublime, de cebo para el sarcasmo<sup>7</sup>. No nos es posible olvidar que Góngora había iniciado una atrevida desacralización de lo pagano dándole un tratamiento jocoso e irreverente a temas procedentes de la mitología o de fábulas clásicas muy estimadas hasta que él las trató burlescamente<sup>8</sup>. Esta actitud nueva se debió extender con rapidez a distintos géneros como el de las máscaras, propiciando el nacimiento de

---

<sup>7</sup> Véase Emilio OROZCO, Manierismo y Barroco, Madrid, Cátedra, 4ª ed., 1988, pp. 33-40, así como su artículo «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco», en Homenaje a José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1983.

<sup>8</sup> Su romance jocoso sobre la fábula de Hero y Leandro data de 1589 y su sorprendente fábula de Píramo y Tisbe es de 1618.

una variante burlesca como la mojiganga, que según las preceptivas de la obra dramática corta deben conseguir el efecto cómico mediante la burla y utilizando el concepto clásico del *turpitud et deformitas*<sup>9</sup>. La satisfacción que provoca la contemplación de una mojiganga vendría del rebajamiento de las cosas elevadas que, fatalmente, acaban por cansar<sup>10</sup>. El pueblo necesita relajar la tensión del ceremonial religioso que ocupa gran parte de cada día en estas fiestas. A las procesiones sagradas sigue ésta jocosa; los espectadores son los mismos; los protagonistas son también dioses, pero paganos, de los que hay que reírse, aunque no se sepa muy bien por qué<sup>11</sup>. El pueblo es posible que no capte toda la sutileza del interés contrarreformista; pero no es precisa mucha perspicacia para observar que tiene que haber una intención en los "autores" de la mojiganga, que sabían muy bien que uno de los procedimientos más efectivos de la exaltación y alabanza de alguien es rebajar al adversario. La magnificencia del organizador (en este caso la Iglesia) se logra aquí degradando al contrario (dioses paganos)<sup>12</sup>.

Los comisarios de la mojiganga, que participaron en ella como personajes, eran feligreses relevantes de la parroquia de San Miguel; incluso es posible que el animoso Melchor de Cañizares, el párroco, tuviera algo que ver en la invención. Los aires de la Contrarreforma se perciben ya desde el programa del retablo y el santo a quien se

---

<sup>9</sup> Véanse los estudios de Elder OLSON, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978 y Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987. Según SCHNEEGANS, en su *Historia de la sátira grotesca* (1894), que cita Bajtin, se diferencian tres categorías de comicidad: lo cómico bufón, lo cómico burlesco y lo cómico grotesco. La mojiganga cabría dentro de la categoría de cómico burlesco si nos atenemos a su clasificación, pues se advierte cierta dosis de malicia en el rebajamiento de cosas elevadas, pero en algunos personajes podría verse cercanía a lo grotesco.

<sup>10</sup> Véase, a propósito de ello: M. BAJTIN, *op. cit.*, p. 275.

<sup>11</sup> Con la casi única excepción de Hércules, al que se consideraba fundador de Segovia y que había gozado de gran difusión iconográfica como símbolo de la virtud, hasta fines del siglo XVII la mitología había sido monopolio de reyes y algunos grandes señores; las alusiones a personajes o fábulas de la mitología eran escasas y destinadas a un público culto. Para Julián GALLEGU, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 55 y ss., las Academias tuvieron una importancia decisiva en la divulgación de los temas mitológicos. Para mayor profundidad sobre el tema puede verse la obra de J.M. de COSSIO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1956.

<sup>12</sup> A todo ello debemos añadir el importante papel de los objetivos sociopolíticos en la realización de este tipo de festejos, tal como José Antonio MARAVALL observó hace tiempo en *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 499 y ss.

dedica, San Miguel, tan representativo de la Reforma Católica por encarnar a un arcángel que es defensor de la Iglesia, centinela, caballero y militar que lucha contra el dragón del protestantismo. No podía, pues, concebir de ningún otro modo que el burlesco la presencia en la fiesta de dioses paganos, que sirven a estos fines ortodoxos de manera muy eficaz<sup>13</sup>.

Y no sólo los moralistas que velan por la ortodoxia católica se resisten contra los temas mitológicos; también los preceptistas, de forma indirecta (como López Pinciano, en su *Philosophia antiqua poética*, de 1596 y Cascales, en sus *Tablas poéticas*, de 1617) para quienes sólo lo verosímil debe ser objeto de imitación. Las fábulas no se ajustan a ese ideal de verosimilitud.

Teniendo en cuenta que la mojiganga que nos ocupa es muy larga para analizar aquí todos los aspectos que interesan vinculados con lo anunciado, nos centraremos en los más relevantes, que sirven para confirmar la tesis de que hay que interpretar estos personajes como emblemas vivos, a través del lenguaje retórico de la imaginería y aprovechando la luz que arrojan los motes.

Veremos cómo comienza la relación de la mojiganga:

"Tuvo fin esta festividad por la mañana, como también la de la fiesta por la tarde, muy temprano, por estar prevenido para ella un festejo de la plaza, de los mayores que de su género pudo imaginar la idea, que fue una Mogiganga, tan lucida y aclamada del Pueblo como bien dispuesta, por el orden que traía y singularidad en los disfraces de los que la representaban.

En ella y en su acompañamiento (según lo llegué a entender) se descifraba en aquella tan grande como celebrada boda de PELEO, hijo de HEACO y de la Diosa TETIS, en el monte Pelio, adonde concurren todos los

---

<sup>13</sup> Estamos ya lejos de la época en que las fábulas mitológicas eran utilizadas mediante la alegoría para moralizar. Véase al respecto Jean SEZNEC, Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, Taurus, reimp. 1987. El propio Baltasar de VITORIA, a la vez que divulga la mitología pagana, se justifica en el prólogo "al curioso lector" en su Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad, Madrid, Imprenta Real (a costa de Mateo Bastida), 1676, cuando se refiere a la "ciega y engañada Gentilidad" que adoraba y reverenciaba a estos dioses paganos.

Dioses de la Gentilidad por el parentesco que tenían con Iupiter, de quien era nieto el novio y en honra de la Diosa que con él casaba, cuyos contrayentes venían haciendo este papel detrás de todo el acompañamiento en un carro triunfal y en lo eminente de un Trono que hacía testera, y a los pies de él, diferentes personajes, entre quienes Orfeo abía repartido algunos instrumentos de música, como Autor de ella. Ponderarás adelante, que aora no es ocasión de detenerme, por salir ya este festejo en los Alcázares Reales, sitio que, para que se conociesse lo era en todo, lo eligieron sus Comissarios para vestuario de los que abían de representarla. Y por no aberse hecho esta boda como dizen de ongos, passaré a referirla (aunque yocosa) como la vi entrar en nuestra Plaza Mayor, que fue en esta manera.

#### ATABALEROS

Venían dos Atabaleros, cada uno tan en sí como en su asno, vestidos de amarillo, con sombreros a modo de broqueles, con una punta muy larga y piramidal en medio, que servía de copa. Traían delante dos caxas o tamboriles, y en ellos, y muy a compás tocando a marcha, con tal ayre que, siendo hijos de él los instrumentos, demostraban tanto de liviandad en los novios como poca seguridad en sus cariños, por cuya razón, y por tener en esta ocasión su detrimento en el signo de Capricornio, en donde la Luna, con su quarto creciente abía entrado la mañana de este día, se les aplicará a su tiempo el mote que le tocare, no siendo él, ni los demás de los que salieron en esta ruidosa Mogiganga para puestos aquí, no tanto porque no fueron muy gustosos y del caso, sino es porque, como venían de rebozo, se descubrían demasiado por dar más alma el Autor a los conceptos, y permutándolos por otros, se les aplica a dichos Atabaleros el que sigue.

Estos cabos de cuchillos,  
Para los que son honrados,  
Siempre fueron delicados".

Tras la fingida facilidad de unos personajes disfrazados de forma extravagante, a nuestro modo de ver, se oculta un sentido

iconológico igual, cuando menos, al de las fiestas anteriores en que el tratamiento era respetuoso. A esa dificultad se suma la del lenguaje del narrador, que practica el conceptismo tan al uso. En primer lugar nos llama la atención que los que presiden la mojiganga sean "atabaleros". Cualquier festejo serio comenzaba con músicos, sí, pero solían tocar trompetas, clarines<sup>14</sup>, o instrumentos considerados nobles. La ruidosa entrada predispone a una interpretación degradante de lo que sigue. El narrador nos lo aclara, destacando algunos aspectos del personaje y para ello juega con la dilogía de la palabra aire: "con tal ayre, que siendo hijos de él los instrumentos, demostraban [...]". Los instrumentos de viento han sido elegidos deliberadamente para significar la liviandad de los novios, la poca seguridad que se prevé en el futuro de este matrimonio. El tamboril (y otros instrumentos de viento característicos de música popular, depravada en ocasiones) así como la cornamusa y la gaita, aparecen a menudo como símbolos inequívocos de lujuria (así en el programa iconográfico de la escalera de la Universidad de Salamanca)<sup>15</sup>. Para incidir más en el mensaje que este personaje nos envía, va vestido de amarillo, color que, en contextos como el que nos ocupa, significa fraude, traición, engaño, tal como dice Ripa en su *Iconología*<sup>16</sup>, y no debe olvidarse que es el color del que se vestía a los procesados por la Inquisición. Precisa el narrador que los atabaleros van sobre un asno y este animal suele representar, entre otras cosas, apetito desenfrenado y bestial, según Sebastián de Covarrubias, que también dice: "Comúnmente con este nombre de asno afrentamos a los que son estóridos, rudos y de mal ingenio, a los bestiales y carnales"<sup>17</sup>. Para aclararnos más el significado icónico, el narrador alude a algo que no parece desprenderse en absoluto del disfraz y que es una vinculación con el signo de Capricornio, pero de forma rebuscada. Dice que esa mañana, el 24 de septiembre, la Luna había entrado con su cuarto creciente, en detrimento con Capricornio: "Detrimento entre los astrólogos significa la debilidad que

---

<sup>14</sup> Véase Luis de MILÁN, Libro intitulado El Cortesano, de 1551. Puede consultarse en la edición de Madrid, Imprenta y Estereotipia de Aibau y C<sup>a</sup> (Sucesores de Rivadeneyra), 1874, p. 427.

<sup>15</sup> Véase Luis CORTÉS VÁZQUEZ, El programa alegórico Humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984, p. 34.

<sup>16</sup> Cesare RIPA, Iconología. Utilizo la edición de Madrid, Akal (2 vols.), 1987. En lo sucesivo todas las citas serán por esta edición. La que nos ocupa es del volumen I, p. 445.

<sup>17</sup> Sebastián de COVARRUBIAS, Tesoro de la lengua castellana o española, siglo la edición de Barcelona, Alta Fulla, 1989.

suponen padece algún planeta en ciertos signos del Zodíaco, y casas del tema celeste"<sup>18</sup> y Capricornio es metafóricamente cornudo<sup>19</sup>. Aunque rebuscada en esta alusión, es cierto que septiembre (mes en que tiene lugar este festejo) está en oposición manifiesta (en detrimento, si hablamos como astrólogos) con diciembre-enero (meses de Capricornio). Ripa<sup>20</sup> presenta a septiembre alegre, rebosante de frutos, abundante en bienes; es el rey de la cosecha, mientras que diciembre está destronado, feo, triste, despojado de ornamentos. El signo de Capricornio es el opuesto a la casa de la Luna (Cáncer), por ello se dice que si la Luna está en Capricornio está en detrimento (en el signo opuesto a su domicilio). El 29 de septiembre de 1672 la Luna estaba en cuadratura con el Sol (94°) y, por ello, en cuarto creciente, tal como muy bien dice el escribano Diego Martínez, relator de los hechos. El Sol en esos días está en los primeros grados del signo de Libra (equinocio de otoño) y si la Luna entra en cuadratura es porque ocupa los primeros grados de Capricornio. La Luna entró en los primeros grados de Capricornio. La Luna entró en los primeros grados de Capricornio el día 28; y recorre, aproximadamente los 12° diarios, así que el día 29 de septiembre de 1672 la posición sería: Sol 6° de Libra; Luna 8° de Capricornio. (Agradezco a Juan F. Esteban Lorente estas precisiones astrológicas).

Además de este sentido real, tomado por los pelos por narrador porque le interesa, en este contexto ha aprovechado la localización temporal para justificar la alusión a lo que importa: la imagen de Capricornio, sin la cual no tendría sentido el mote. El narrador, veladamente, parece aludir a los motes que aplicaría al novio un público dispuesto al vejamen, pero dice que prefiere sustituirlos por el siguiente, para dar más alma a los conceptos: "Estos cabos de cuchillos, / Para los que son honrados, / Siempre fueron delicados".

En ningún momento se dice la palabra tabú: cuernos, pero queda bien claro que a lo que se refiere la metáfora es a los mangos de los cuchillos (cabos), cuyas cachas solían hacerse (y aún hoy se hacen) de cuernos.

---

<sup>18</sup> Ibídem.

<sup>19</sup> Diccionario de Autoridades.

<sup>20</sup> Iconología, vol. II (bajo "meses").

En resumen, los atabaleros que abren el desfile, por tocar ruidosamente el tambor, ir vestidos de amarillo y sobre un asno, "demostraban", por usar las mismas palabras del narrador, la poca solidez del matrimonio de Tetis y Peleo, la poca seguridad que les auguran, por causa de la lujuria, el fraude y el engaño, que pronostican el adulterio, cuyo signo, los cuernos, aparece en el mote de forma metafórica pero inequívoca. A ellos les seguía la pareja de los padrinos:

### "PADRINOS

A estos Atabaleros o Tambores, se seguían los dos Comissarios o Regentes de esta invención, con dos criados, cuyos disfraces de unos y otros eran de tal gusto que al más circunspecto le provocaban a risa. El uno, cuya vestidura era colorada, sacó por cabos muchas vegigas, tan llenas de viento, que pudiera con él assolar las fraguas de Vulcano. Iba con rostro y cabellera de Mulato, corbata de oropel y dos corcobas, una atrás y otra delante, botines dorados a lo antiguo y en su rocinante, tan flaco y ridículo, que queriéndole vender se sugetaba al riesgo de cometer simonía en el contrato. Llevaba un bastón, y en la punta de él, cédulas, que iba repartiendo por los balcones a las Damas, que, tomándolas algunas, celebraban con la risa sus conceptos. Diósele por mote.

Yo soy hijo de Vulcano,  
que con el ayre que vengo  
A las Damas entretengo.

El otro Padrino o Comissario, iba vestido de verde a lo cortesano, con el mismo rostro y cabellera de Mulato, un sombrero de paja, tan grande y de tan rara hechura, que sólo con sus faldas pudiera echar más ayre que Inés con las suyas; golilla de media vara de largo, hecha de caños de Carmona, guarnecida de oropel, ligas muy grandes a lo antiguo, polaynas de Moscovitas, zapatos sin orejas, y un coraçón por rosa en cada uno, y su alfange de palo. Iba en otro caballo cuyo adorno era tireles de papel de diferentes colores la encintadura y clines de lo mismo, cencerros en el pretal, en lugar de caxcabeles. Y el tal Comissario, por remate en sus espaldas, otra corcoba, tan levantada y crecida, que en ella daba a entender a todos que su brío

y bizarría, como las Damas al trançado, él le abía echado a las espaldas; su letra era:

¡Quántos abrá que me envidien  
La corcoba, pues pudieran  
Quitársela, si quisieran!"

La vestimenta causa risa al más circunspecto. Aquí vemos una de las características inequívocas de la mojiganga: el disfraz disparatado que provoca hilaridad porque se aleja del concepto social del decoro<sup>21</sup>. El primer comisario va vestido de colorado y lleva atadas en unas cuerdas vejigas hinchadas, elemento también común en el carnaval (era corriente aporrearse con vejigas de cerdo hinchadas) pero que está tan unido a la mojiganga que incluso se dice que el nombre procede de la variante fonética *voxiga*. ¿Qué significado se asocia a este elemento que provoca risa? En primer lugar, es de notar que el narrador insiste en el viento al que hay que sumar el ruido que suelen provocar las vejigas al estallar; ya hemos visto qué connotaciones tienen estos dos conceptos. Según Covarrubias, "[...] a la bexiga hinchada, que después de aver saltado en ella, reventando da un gran estallido y queda en un pellejuelo arrugado, se compara el rico hinchado y sobervio [...]"

Este comisario disfrazado asegura en el mote ser hijo de Vulcano y lleva rostro y cabellera de mulato. No parece que tenga relación alguna con los hijos atribuidos a Vulcano: Cecrops, fundador y rey de Atenas, Erictonio, que vino al mundo con las piernas torcidas e inventó los carros para ocultar su deformidad, y el bandido Caco, a quien mató Hércules. Más bien parece que la alusión se debe a que en germanía, al negro se le llamaba "quemado" en el siglo XVII y, por analogía, solía asociarse con los que recibían el castigo de ser quemados por sodomitas, de modo que con ese sentido metafórico lo usa Quevedo en repetidas ocasiones, especialmente en la poesía burlesca<sup>22</sup>. Vulcano hace evocar el fuego de su fragua y el color mulato completa el resto de la simbología, pues solía representarse al dios con cara ennegrecida por el humo de la fragua, según algunos mitógrafos. Además, es ostensible su deformidad física por dos corcovas (una delante y otras detrás). Respecto

---

<sup>21</sup> Véase E. RODRÍGUEZ y A. TORDERA, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books, 1983, p. 130.

<sup>22</sup> Véanse como ejemplo los poemas que comienzan: "Con un menino del padre" (v. 114), y "¿Ermitaño tú? ¡El mulato!".

a ello, conviene que tengamos en cuenta a Ripa<sup>23</sup> una vez más, pues describe la perversidad y el vicio como un enano enteramente desproporcionado, con tez oscura y pelo rojizo. Asegura que con la falta de proporciones de su cuerpo se representan los vicios y perversidades que en la Naturaleza se encuentran<sup>24</sup>. La desproporción es símbolo de la naturaleza viciosa. De igual modo, Calvete Estrella, en su relación del viaje de Felipe II a la que hemos aludido arriba relata: "Era mucho de ver entre ellos un monstruoso Enano, con dos corcovas, las piernas tuertas, y el gesto disforme y espantoso" (fol. 87).

La indumentaria y el aspecto de los comisarios y sus criados responden a este desajuste con el decoro y anuncian el vicio: de nada sirve el oropel de la corbata y los botines dorados, símbolo de magnificencia, según Ripa<sup>25</sup>, pues la extremada delgadez del caballo del primero, y los adornos de papel y cencerros del caballo del segundo delatan su poca bizarría. A ello se suman las hiperbólicas proporciones del sombrero de paja, la "golilla" de media vara de largo, hecha de caños de Carmona (es decir, muy tiesa y almidonada), las ligas, las polainas, los zapatos, el alfanje de madera y la corcova gigante del segundo comisario.

De la visión de estos dos personajes debe deducirse la verdadera naturaleza de los dioses que siguen, viciosa y perversa (mostrada con sus alusiones al aire<sup>26</sup> -vejigas y faldas del sombrero- y con la desproporción de su atuendo) y que no debe provocar sino risa a los buenos cristianos.

Comienza aquí el desfile de personajes, tras los comisarios que nos han preparado y predispuerto a la interpretación grotesca de lo que vemos. Primero vienen unos leones sin corona, es decir, privados de su condición de reyes de los animales, vienen, según el mote, humildes; a ellos les siguen personajes tan diversos como negros, franceses, osos, gallegos, ciervos, lebreles, papagayos, sacristanes, dueñas, sierpes, monas,

---

<sup>23</sup> Iconología, vol. II, p. 20.

<sup>24</sup> Así también en Philipppo PICINELLO, Mundus symbolicus..., lib. III, LIX, p. 168, se asocia a Vulcano con el pecado y degeneración de costumbres.

<sup>25</sup> Iconología, vol. II, p. 36.

<sup>26</sup> El mismo P. PICINELLO, op. cit., lib. II, XX, p. 317, dice respecto al viento que representa "consuetudo vitiosa" y en la página 326 "tentatio".

gallegas, cigüeñas, doctores, puercos, unos vestidos de yedra, castrones, reyes moros, águilas, niños de la Rollona, aventureros, leones, Hércules y Sisifo, alabarderos y, por fin, el carro triunfal con los novios, Peleo y Tetis, Orfeo, seis músicos y un buitre vivo. El espacio de que aquí disponemos no nos permite detenernos en estos personajes y reservamos para una edición comentada su estudio<sup>27</sup>. Saltaremos al final de la mojiganga para confirmar lo que anuncian las parejas que hemos analizado:

### "CARRO TRIUMPHAL

Coronó esta fiesta el ya referido Carro Triumphal en que venían los Novios, que como al principio se dixo, ocupaban un trono que en lo más eminente de él se abía dispuesto y trazado con lindo ayre para este efecto, venía PELEO, como Rey, con su Corona y Cetro muy grande, ridículamente vestido<sup>28</sup>. TETIS, a la mano derecha, vestida también a usança del tiempo de los Godos, con un moño rizado, ropa entera muy antigua, verdugado y basquiña de raso negro, toca de Reyna y un abanillo de vara de largo, sin otros adornos que la hazían ir más ponderada<sup>29</sup>; y en tres gradas, que baxaban del dicho trono, iban compartidos los personajes a quienes había tocado celebrar en acordes<sup>30</sup> instrumentos el supuesto matrimonio, uno vestido a lo antiguo, con capa y gorra, ropilla hecha girones y calças atacadas, tocando una harpa, cuyas cuerdas eran cencerros. Otro, vestido de Marinero, acompañaba a la música con una trompa Marina. Otro, cuyo adorno y vestidura era de hojas de parra y de verça y rábanos por guarnición, tocaba unas sonajas. Otro, vestido de villano,

---

<sup>27</sup> Cuando se corrigen estas pruebas la edición ya ha aparecido: «Las bodas de Peleo y Tetis. (Relación de mojiganga callejera de 1672). Estudio y edición», Estudios segovianos, XXXII, 1991, pp. 5-54.

<sup>28</sup> Volvemos a ver cómo se provoca la risa y falta de respeto por la desproporción. El rey lleva una corona y un cetro descomunales.

<sup>29</sup> La indumentaria de Tetis no se ajusta en absoluto al decoro de una reina. El tamaño desmesurado del abanico causaría, con lo demás, mucha risa, aparte de indicar vanidad como atributo.

<sup>30</sup> La ironía, una vez más como recurso provocador de la risa.

iba con un rallo tocando en una sartén. Y otros dos personajes, cuya vestidura en ambos era de Isidros, tocaban el uno una Çumba y el otro una Ginebra, compuesta de huesos de baca. Y con esta variedad de instrumentos, por estar acordes e iguales en las consonancias y ser los Músicos diestros, hazían al oído agradable su armonía<sup>31</sup>.

Venía también en medio del carro un buitre vivo, Geroglífico de la murmuración, para que los novios entendiessen que, aun pareciendo Reyes, no se escapaban de la censura, plato de que todos generalmente participan.

Tiraban el carro seis animales, sin el Cochero, cuyo mote, que le ponemos, dezía:

A un lado, afuera, señores,  
Que yo, y estos, y animales  
Tiramos oy a otros tales<sup>32</sup>.

Llevaba por más adorno a los lados y en la parte inferior unas pinturas de hombres a quienes por la cortedad de su estatura los llaman Pigmeos<sup>33</sup>. Su traza y formalidad de cuerpos era horrible, con cuyas circunstancias y hallarse con diferentes instrumentos de música y vestidos extravagantes, parecía que próvidamente se abían hecho para tal Mogiganga.

En la forma referida, y con más ayre y adorno que yo lo llevo pintado, entraron en la plaza, donde apenas lo pudo hazer lugar el concurso. Dieron vuelta a ella y en una balla, que para el caso abían hecho hazer los Comissarios,

---

<sup>31</sup> Sería un ruido infernal el que producirían; el característico de la mojiganga, que recibe el nombre de pandorga.

<sup>32</sup> Por si no se había percibido bastante el tratamiento vejatorio de los dioses paganos, aquí queda demostrado. Toda la mojiganga ha servido para insultar, con animales, a los que lo son.

<sup>33</sup> Sobre los pigmeos y sus costumbres, véase Ferrer de VALDECEBRO, Gobierno general... hallado en las aves..., Madrid, Florian Anisson, 1683, p. 269.

esperaba a los novios y demás personajes del carro un tablado con sus corredores de balaustres, donde se pusieron a ver jugar al Estafermo<sup>34</sup> [...].

Por no hazer digressión en la relación del carro quando entró en la plaza, ni en lo demás que va referido, se omitieron los motes, que a cada uno pertenecía. Y porque no es razón que los mejores jugadores se queden aquí sin cartas, pondremos a cada qual el suyo, comenzando por los músicos y acabando con los novios para coronar su fiesta.

El que venía tocando el harpa, compuesta de cencerros en lugar de cuerdas, traía por mote:

No es esta la de David,  
Porque con tantos cencerros  
Es harpa que espanta perros.

Traía el que venía tocando la Trompa Marina vestido de Marinero, según va referido, esta letra:

Oy esta Trompa Marina  
Da a entender por varios modos,  
Que es la Novia para todos<sup>35</sup>.

El de las sonajas, vestido de hojas de parra y verça con guarnición de rábanos, traía esta copla:

---

<sup>34</sup> "La figura de un hombre armado, que tiene embrazado un escudo en la mano izquierda, y en la derecha una correa con unas bolas pendientes, o unos saquillos de arena, la cual está espetada en un mástil, de manera que se anda y vuelve a la redonda. Ponese en medio de una carrera y viniendo a encontrarla los que juegan o corren, con la lanza puesta en el ristre, le dan en el escudo y le hacen volver, y al mismo tiempo sacude al que pasa un golpe (si no es muy diestro) con lo que tiene en la mano derecha, y con esto hace reir a los que estan mirando este juego y festejo" (Diccionario de Autoridades).

<sup>35</sup> Queda aquí claro que existe una intención conceptual entre los instrumentos icónicos de que se valen y lo que significan. Tal como anunciaban los atabaleros por medios semejantes, la novia es tratada de liviana. Como la novia es para todos es llamada en el tercetillo siguiente un Montalbán, asolciación metonímica con el escritor Juan Pérez de Montalbán y su famosa miscelánea titulada así, de gran éxito editorial desde su primera edición (Huesca, 1633).

SAGRARIO LÓPEZ POZA

Si es la Novia un Montalbán,  
Con tan dichosas sonajas  
No me dormiré en las pajas.

El que pareciendo villano venía en su rincón  
tocando en el carro con el rallo una sartén, traía por mote:

Si en cosas de cocinar  
Saben que soy gran Maestro  
No es mucho tocar tan diestro.

Al que venía con la Ginebra<sup>36</sup>, compuesta toda ella  
de huesos de baca, le tocó este terceto:

A los Novios la Ginebra,  
Compuesta de estos palillos,  
Los incita a ser Novillos.

Siguiéndose este orden, diremos que tocó al que su  
vestidura era de Isidro, que venía tocando la Çumba<sup>37</sup>, esta  
letra:

Parece que nos çumbamos,  
Amigos, oy, pues la Novia  
Se inclina a los de Segovia.

Los Novios, queriendo coronar esta fiesta de  
Mogiganga, y los tercetos y demás coplas que van puestas  
a los que la representaban, entraron cada uno con la  
dézima que sigue.

---

<sup>36</sup> "Instrumento grossero, inventado solo para hacer ruido. Componse de ocho u diez palos tendidos, redondos, ensartados por ambas puntas, y el mayor de largo de una tercia: los demás van en disminución hacia arriba. Tocase dando en ellos con otro palo como de tambor con que se forma el ruido" (Diccionario de Autoridades). El que sea de huesos de vaca sirve para justificar el juego conceptual de "novillos", diminutivo de novios, pero también, en estilo festivo, "sugeto a quien hace traición su muger", según el Diccionario de Autoridades.

<sup>37</sup> Cencerro grande.

DEZIMAS DE LOS NOVIOS

PELEO

¡O quantas bodas celebra  
De Mogiganga oy el mundo,  
Pues haze al Novio segundo,  
Y a su casa una Ginebra!  
Peor es TETIS que culebra,  
Y aunque PELEO, el demonio  
Me incita a este matrimonio,  
Porque tenga más fortuna,  
Dándome una media Luna  
En Signo de Capricornio<sup>38</sup>.

TETIS

¡O quantas ay que han casado  
por tener sombra en maridos!  
Y ¡quántos ay, que sufridos,  
Por su muger han triunfado!  
Que PELEO desposado  
Conmigo se halle, y gozoso,  
No ay que admirar, si ambicioso  
Ha recibido oy tal dote,  
Por poder comer a escote,  
Sin el riesgo de zeloso.

Acabado este festejo en nuestra Plaza Mayor, en la forma que abían entrado volvieron a salir por la Calle Real, con fin de passear todas las de la Ciudad y Arrabales, como lo hizieron con grande algazara y gritería del Pueblo, que ha tenido y tendrá que dezir y ponderar de tal Mogiganga".

Vemos que el cortejo festivo tiene una intención sutil y bien pensada en el tema o invención (la boda de unos dioses paganos) y unos objetivos concretos (ridiculizarlos en una fiesta donde se exalta a la Iglesia Católica). Todo ello se logra mediante procedimientos que el

---

<sup>38</sup> Enlaza con la descripción de los atabaleros y la alusión a Capricornio. El novio es "segundo" en la lista, propicio a recibir la media luna o cuernos.

público conoce bien y puede captar. Uno de ellos es la falta de decoro en la vestimenta de los novios (él lleva cetro y corona descomunales, ella un abanico desmesurado, con lo que se alude de nuevo al viento y su significado simbólico -tentación, condición viciosa-). A ello se suma la ironía constante del narrador del festejo que ha salvado para nosotros este espectáculo destinado a ser efímero. Describe los *acordes instrumentos* que tocan los músicos del carro triunfal: un arpa cuyas cuerdas eran cencerros, una trompa marina (con que se aprovecha para llamar liviana a la novia a través del mote del músico), unas sonajas, una sartén tocada con un rallo, una ginebra hecha con huesos de vaca y una zumba o cencerro grande, todos ellos conformando la *pandorga* o música muy ruidosa característica de las mojigangas que contribuye a transmitir la disarmonía y discordancia con que se pretende dar el mensaje: Tetis, inclinada al vicio y el comportamiento liviano compromete al novio, caracterizado de cornudo (de nuevo se alude al signo de Capricornio). Es, de todas formas, cornudo consentidor y saca provecho de la situación. Aquí cobra sentido la corozca y sambenito que encabezan la mojiganga, pues los consentidores de las injurias de sus mujeres eran castigados a llevar esos atributos de castigo. Por si se duda acerca del concepto que debemos tener de estos dioses, el cochero lo deja bien claro: los llama "animales".

Hemos visto, pues, que todos los elementos caracterizados, en mayor o menor grado simbólico, obedecen a un plan concebido de antemano que se sirve de una cultura simbólico-emblemática y con fines morales que el pueblo está muy preparado para captar. Con esta mojiganga la finalidad de los festejos religiosos se completa al actuar sobre un público que obtiene una enseñanza muy conveniente a la Iglesia contrarreformista, que tan bien sabe utilizar todos los recursos de la cultura y el arte del Barroco.