

# **LAS TRANSFORMACIONES DEL FASTO MEDIEVAL**

En L.Quirante ed. *Teatro y espectáculo en la Edad Media*. Actas Festival d'Elx 1990. Instituto de Cultura "Juan Gil Albert". Alicante. 1992. 47-64.

## **1. Celebración de la ciudad.**

Cuando en agosto de 1373 el infante don Joan, duque de Girona, conde de Cervera, y primogénito del rey Pere el Cerimoniós, acudió a Valencia acompañado de su recién estrenada esposa, la infanta doña Joana, "filla del rey de França", la ciudad acordó celebrar una "gran e solemnial festivitāt". A una comisión de doce honrados ciudadanos le fue encomendada la organización de los fastos. Se pusieron a la tarea y redactaron una "Ordenatió per la entrada", que después habría de cumplirse rigurosamente.<sup>1</sup>

Estas fiestas son representativas, a mi juicio, de la primera etapa de toda una tradición de espectáculos celebrativos cuyas primeras noticias peninsulares se retrotraen a principios del siglo XII, y que acompañaron la vida de reyes y ciudades, especialmente en la Corona de Aragón, a lo largo de los siglos XIII y XIV, como dejó reiterado testimonio la Crónica más sensible a ellas, la de En Ramón Muntaner.

---

<sup>1</sup> La documentación completa de estos fastos puede verse transcrita en F. Carreres Zacarés: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. Vol II, Valencia, 1925, Documento nº IX (en realidad son múltiples documentos), pp. 27-47. A partir de este momento todas las referencias a la documentación de estas fiestas podrán localizarse en las páginas indicadas, por lo que ahorraremos su citación reiterada. Ni que decir tiene que la transcripción es la del compilador de los documentos, aunque la puntuación es mía.

En esta época (a sólo dieciocho años de la primera procesión del Corpus, en 1355) todavía son muchos los aspectos de la fiesta pública que carecen de regulación, por lo que sorprendemos a los doce comisionados afanándose en instituir normas y ordenar el ceremonial.

No está fijado todavía el itinerario de entrada y recorrido de la ciudad en las Entradas Reales, que en los siglos siguientes se dará por iniciado en la puerta de Serranos y, tras llegar a la catedral, hará suyo el de la procesión del Corpus.

Ni está fijado tampoco el orden con que deben desfilar los Oficios, ni el color de las libreas y vestidos que han de lucir, detalles ambos de suspicaz relieve si se quería evitar la discordia por cuestiones de prioridad, y que quedaron inestablemente fijados en los siglos siguientes.<sup>2</sup> De momento, los comisionados tratan de alcanzar un tan negociado como dificultoso consenso que sirva no sólo para esta ocasión, sino también para quitar afanes y fatigas en las venideras.<sup>3</sup>

Pero hay determinados aspectos del espectáculo que ya cuentan con una cierta tradición. Es el caso del *joc del drac* que tienen por costumbre exhibir los *Pellicers*, y que los comisionados no dudan en requerirle al gremio como especialidad de la casa. Claro está que los *Freners* y los *Argenters* disputaban a los *Pellicers* la primacía en los juegos con aparato de bestias feroces, y así los comisionados se vieron obligados a instarles a un acuerdo, no fuera que todos sacaran la misma fiera a la fiesta. Precaución inútil, todo hay que decirlo, pues en la *Relación de la Entrada*, hecha "per certificació e instrucció dels esdevenidors", el anónimo cronista constata que si los *Pellicers* se lucieron con su dragón, sobre el cual iba montado un rabosí, los *Freners* "menaren un drac molt major que dels dits Pellicers, en altra diversa forma de gran ferea, movent la llengua e les galtes, e gitant foc e fum per la boca e per lo nas, e ultra açò feren e menaren, devant e entorn del dit drac, vint o pus homens salvatges fort ben fets, ab diverses maneres d'armes salvatges". De tanto portento fue la comparsa de los *Freners* que no pudo llegar hasta el punto de encuentro con la Duquesa, en las afueras de la ciudad, pues por el camino encabritaba a los bravos caballos aparejados para la justa, y por ende a los caballeros, lo que fue motivo para que se retrajese al río y quedara aguardando junto al abrevadero del puente de Serranos. Allí permanecieron hasta que llegó la Duquesa, momento en el cual un grupo de hombres armados y a caballo atacaron al dragón, que fue

---

<sup>2</sup> Como puede comprobarse en el utilísimo y bello libro *La processó valenciana del Corpus*. Làmines de Fra Bernat Tarin i Guarner. Text de Manuel Sanchis Guarner. Vicent García Editores S.A. Valencia.1978.

<sup>3</sup> El resultado será una minuciosa lista de 25 oficios ordenados rigurosamente y con asignación de un código distintivo de colores para cada uno.

defendido por los salvajes. Hubo, dice el relator, reparto de coscorriones para regocijo público, incluido el de la Duquesa, a quien a pesar de que "portava dol per son pare, qui pocs dies havia que era mort", los enorgullecidos cronistas pudieron sustraerle una sonrisa.

Costumbre hay también, ya por estas fechas, de intimar a todos los vecinos de las calles por donde ha de desfilar la comitiva, para que las aplanen, las limpien de fangos y otras suciedades, las desembaracen de obstáculos, las adornen con ramos, las cubran con palios, cuelguen tapices de oro y de seda, y cubran los suelos con hierbas aromáticas, todo ello bajo pena de multa a pagar por cabeza y por infracción, de manera que se guarde quien se haya de guardar, como previene huraño el bando leído por toda la ciudad.

Los espectáculos, que se jalonan en estas fiestas son los propios de la primera etapa del fasto. La recepción multitudinaria de los ilustres visitantes, su entrada procesional en la ciudad y el acompañamiento solemne hasta su alojamiento, configuran el espectáculo matriz, en el que se engarzan como en un rosario la mayoría de los otros, bien incorporándose a la comitiva -como en el caso de los juegos y bailes de los gremios-, bien deteniéndola en sucesivos hitos del itinerario para ofrecerle sus representaciones: torneos, asaltos a castillos, naumaquias, etc. En la periferia de este esquema, otros espectáculos aparecen como complementarios: bien se trate del bornear de jóvenes y ciudadanos honrados por la noche, recorriendo la ciudad, lujosamente ataviados y "ab molts nafils e gran còpia de farons", bien de los toros que se corren y matan en la plaza del mercado, a la vista de los ilustres huéspedes, aposentados en *cadafals* especialmente contruidos para la ocasión.

Entre los espectáculos más representativos de la fiesta, justas y torneos permitían una participación brillante de la nobleza y de la caballería ciudadana. De hecho, ése era su juego, un juego privativo. En las fiestas de 1373 la ciudad selecciona, afinando mucho, a los caballeros mantenedores que la han de representar: dos son elegidos por los *Jurats generosos*, dos por los *rics homens* y dos por los *ciutadans*. A su disposición se plantaron tres palenques: dos exteriores a la ciudad, el uno cercano a Tavernes Blanques, el lugar donde debía producirse el encuentro con la Duquesa; y el otro junto al álamo del camino de Sant Julià. En ambos los caballeros debían comenzar a justar -"espessament" precisan las Ordenaciones- en el momento preciso en que la Duquesa pasara ante ellos. El tercer palenque sería el tradicional de la Plaza del Mercado, verdadero corazón de la fiesta urbana, y en ella justarían mantenedores y aventureros el día de la entrada, después de comer, y a lo largo de todo el día siguiente. Anecdótica, pero sintomática del clima caballeresco de la época, a menudo encarnizado, es la provisión que tuvo que tomar el Duque

para que el Obispo de Valencia y su domésticos, por un lado, y el clan de los Vilarragut, por el otro, permanecieran fuera de la ciudad, "per esquivar ocasió de brega en la dita festa, per lo bando que era entre aquells"<sup>4</sup>. Por esta razón no pudo participar en las justas uno de los más expertos caballeros valencianos, Antoni de Vilarragut, que había sido seleccionado por el Consell de la ciudad. Los comisionados tuvieron que sustituirlo por Mossen Vidal de Vilanova, "menor de dies" y señor de Carlet.

Componente esencial de todo fasto son los juglares. Los documentos de 1373 se refieren abundantemente a ellos. Por no haber suficientes en la ciudad hubo que enviar delegaciones para reclutarlos, y unos se fueron para Xàtiva, Alcoi y La Marina, mientras otros los buscaban del lado del Maestrat...Volvieron unos y otros al cabo de una semana, pero con una leva insuficiente, al menos para evitar la áspera disputa de los gremios. Así lo explica el cronista, con una sintaxis de la que, por cierto, no soy responsable:

"Com per raó dels juglars fos turbació e contrast entre los dits Oficis e mesters, car los uns, qui pus diligents hi eren estats, havien sobres dels dits juglars, e altres pocs, e altres no gens, finalment los Honrats Jurats e ordenadors dessús dits, compartin los dits juglars, tollen a alguns e enadin a altres, e encara assignan-ne d'aquells que la Ciutat havia sobergs, donaren compliment e suficiència de juglars a cascun dels dits Oficis e mesters, segons lo nombre de cascun, per manera qu'en foren contents."

Los juglares, vestidos de fiesta por los municipales, y dotados de pendones e instrumentos musicales, se incorporan al desfile a través de los gremios, y lo acompañan con sus bailes y juegos.

Los fastos de esta primera etapa tienen en la representación de los cercos y asaltos de castillos o ciudades, o en la de las batallas entre galeras, dos de sus momentos escenográficamente más brillantes. La tradición venía de lejos y la *Crònica de Ramón Muntaner* ya habla de representaciones con "galees e llenys armats que els homens feien anar ab carretes per la Ramla", en las fiestas con que Jaume I celebró la visita de Alfonso X de Castilla en la Valencia de 1274.

Ahora, con motivo de la visita de los Duques de Girona, la ciudad encarga al Gremio de Carpinteros un castillo de madera, a ubicar en la rambla bajo el puente de Serranos, en el llamado Pla dels Corders, y que suministren una guarnición con pendones, escudos, y sobre todo muchas naranjas y demás frutas arrojadizas. Estas batallas de frutas y de vegetales tienen en España una

---

<sup>4</sup> Sobre este tema, vid. S. Carreres Zacarés: *Notes per la història dels bandos de València*. Valencia . 1930. Una muestra bien representativa es la que aporta Martí de Riquer en su *Vida i aventures de*

honorabilísima antigüedad, y ya aparecen citadas por Ramón Muntaner como "batalles de taronges" en las fiestas de 1274. El condestable Miguel Lucas de Iranzo, hará de ellas, pasada la mitad del siglo XV, un elemento fundamental del programa de fastos de su corte fronteriza en Jaén: es el "fornazo" que describe su *Crónica* como batalla de huevos duros entre las gentes del pueblo, encaramadas en un castillo de madera, y las de la Corte, parapetadas en palacio. Apenas sí cabría recordar el brillante futuro que les aguardaba, pues en los pueblos actuales sigue en pleno vigor la fiesta, con gran variedad de vegetales: flores son en los casos más delicados, tomates o huevos en los más duros, a mí dejadme preferir las que se libran con vino.

Pero en las fiestas de 1373 son las galeras las que se llevan consigo la admiración pública. La ciudad había encargado a los "homens de mar" dos galeras armadas que, transportadas sobre carretas, acudieran a recibir a la Duquesa y representaran ante sus ojos una batalla naval. Acto seguido las galeras se dirigirían a la rambla del río y combatirían al castillo, mientras la Duquesa pasaba sobre el puente de Serranos. Este era el plan previsto. Pero los "homens de mar" fueron más allá de lo que se esperaba de ellos, y el cronista comenta complacido las novedades:

"Les quals galees foren molt bé fetes e menades fort aptament, car jatsia altres vegades fossen fetes semblants galees, emperò menaven-se ab cordes, quasi rossegant, e aquestes foren formades sobre carretes ben fetes, e quelcom altes, e entorn, ço és, de terç de galea avall, anaven cubertes ab draps engaçats de perayres, qui cobrien les rodes e los qui movien e menaven les dites galees".

Se había descubierto, en suma, la tracción interior, oculta bajo faldones, de las rocas y entremeses, para perpetuado asombro del respetable, que se sorprenderá una y otra vez, en años venideros, de esos grandes artefactos que parece que se mueven solos.

Los fastos de esta época, por mucho que tengan como figura central a un monarca, y cualquiera que sea el acontecimiento que celebren -una visita real, unas bodas, un concordato, un nacimiento...- tienen en la ciudad a su indeclinable protagonista. La ciudad misma como institución: esto es, como autoridad y como entramado social. No hay un solo aspecto de la fiesta que escape a su preocupada vigilia. Causa admiración en el lector actual comprobar como los distintos documentos se reproducen los unos a los otros, y lo que está tan sólo previsto en las Ordenaciones, se convierte en anuncio en la *Crida* o bando público, y se lleva finalmente a cabo de manera rigurosa, tal y como testimonian las minutas de gastos o la *Relación* final de lo acaecido. En la *Relación* de 1373 el cronista da una fe explícita de ello, no sin cierto orgullo casi germánico:

"Totes les altres coses e specialment lo júnyer e traure a taulat, e los jocs dels toros, foren per sos dies complides, segons eren ordenades."

Es la ciudad la que moviliza "infinida multitud de gents de cavall e de peu" y la que distribuye y ordena su participación en el desfile o en los juegos. A la ciudad corresponde establecer quiénes van a ser distinguidos con los puestos de honor, medidos por la proximidad y el contacto con los príncipes, o quiénes van a ser los caballeros dignos de mantener las justas, o a quiénes corresponde garantizar el servicio de orden y "esquivasr roidos e bregues", o en qué orden y con qué colores van a desfilar los gremios, o cuántos juglares corresponden a cada Oficio...La ciudad llega a establecer normas para aquellos que han de asistir como meros espectadores y que deberán vestir traje de gala, quitarse el luto y adornar las casas y calles del recorrido procesional.

De hecho, la estructura misma del desfile reproduce las categorías institucionales y sociales de la ciudad. El primer rango lo ocupan los 24 elegidos al "destrament" del príncipe, en este caso de la Duquesa: ocho le llevarán los bordones del palio y dieciséis las riendas y los cordones del freno de su montura. Es casi inútil señalar que este privilegio es reservado a los cargos institucionales y a un patriciado urbano compuesto de nobles y ciudadanos Honrados. Entre ellos veremos al "Batle general", al "Justicia civil", a los "Jurats", agarrándose con unción a los colgajos del príncipe. Un segundo rango lo componen los "promens ciutadans: juristes, drapers, notaris, mercaders, cambiadors, metges, especiers, e tots altres qui puxen ésser trobats". Un tercero, a la élite de los oficios, compuesta por entre dos y diez prohombres de cada menestralía, que desfilarán de dos en dos, "passejan suaument, sens dançar". El cuarto es el de los Oficios mismos, ordenados a su vez entre los jóvenes que bailan y ejecutan los juegos, y los prohombres que desfilan con paso contenido y por parejas, acompañados todos ellos por los juglares correspondientes a cada Oficio. Por último, la ciudad no olvida aunque sí pospone a las minoría étnicas : "los jueus e los moros de la ciutat, que isquen rebre cascuns per sí la dita Senyora, ab llurs mellors aparellaments, segons han acostumat e mils fer puxen".

Pero si el poder municipal se reserva los lugares de privilegio, o la cúspide social urbana la exclusividad de ciertas actuaciones, la ciudad, como institución, asume la universalidad de la fiesta, y proclama orgullosamente que todos los gastos corren de su cuenta, "puis la dita festa esguardava la cosa pública de la dita ciutat". Y es curioso observar que de entre las múltiples previsiones y numerosas facturas pagadas, no hay cosa que obsesione más a los ediles que el vestuario. En el vestido se refleja la semiología entera de la fiesta. Su universalidad, por un lado, pues nadie puede

excluirse de la obligación de vestirse apropiadamente, ni siquiera los mismísimos extanjeros, afectados también ellos por el bando. Pero su jerarquización, por el otro lado, pues son muy marcadas las diferencias entre las casi 300 libras gastadas en dos docenas de "diputats al destrament", y las 130 repartidas entre los numerosísimos juglares, incluidos los propios de los Duques, vestidos graciosamente por la ciudad.

En los fastos públicos anteriores al siglo XV la ciudad parece afirmar su protagonismo, es capaz de reducir al monarca al papel de circunstancia de celebración<sup>5</sup>, e incluso se olvida de hacer sitio y de rendir homenaje a la gran nobleza feudal.<sup>6</sup>

## 2. El fasto y la Monarquía.

La coronación de Martín I el Humano en 1399, y después la de Fernando de Antequera, en 1414, aportan una documentación privilegiada para comprobar las transformaciones del fasto en el tránsito al siglo XV.

La procesión pública de 1414 se desarrolló en dos fases, la primera de las cuales consistió en una característica Entrada Real, similar a la que se ha estudiado en 1373 en Valencia, incluido el castillo, movido ahora por hombres ocultos bajo las faldas del carro. En la segunda, por el contrario, todo parece novedoso: una vez celebrada la coronación en la catedral, la procesión se forma para acompañar al rey al palacio de la Aljafería. El castillo, con una torre por cada esquina, transporta a una doncella en cada torre, con valor emblemático (la Justicia, la Paz, la Verdad, la Misericordia), que canta una copla alusiva al propio personaje y en loor del rey. En el castillo hay además una torre central, fijada a la cual gira una Rueda de la Fortuna, que trasiega arriba y abajo a

---

<sup>5</sup> En 1373 toda la fiesta va dirigida hacia la Duquesa, y no hacia el Duque, que apenas es mencionado ni distinguido, cosa cuando menos curiosa siendo el Duque el primogénito de la Corona. La razón de ello parece ser la que declaran los "jurats" en un acuerdo del 5 de julio: "E com aquesta venguda, en esguart de la dita senyora Duquesa, fos novella, com jamás la dita senyora no fos venguda en aquesta terra" pareció a todos "fer gran e solemnial solemnitat (...) com pertany a la magnificència dels dits senyors Duch e senyora Duquessa e a la valor de la dita ciutat". La relación entre los duques y la ciudad es así decantada en favor de la ciudad, pues se prima el papel de la Duquesa en función de su relación con la ciudad (relación de desconocimiento).

<sup>6</sup> La gran nobleza territorial valenciana no aparece citada nunca, ni en las *Ordenaciones*, ni en la *Relación*, y los únicos nobles presentes son aquellos que detentan cargos municipales, o los dos que -como tales- son elegidos para las justas.

las cuatro doncellas que representaban a los cuatro candidatos que aspiraron al trono de Aragón en el Compromiso de Caspe. En lo alto de la torre, por encima de la Rueda, había un niño "en un asentamiento de silla": vestía las armas reales, portaba una espada desnuda en la mano y una corona de oro en la cabeza.

Todos los elementos del fasto adquieren de pronto una configuración dramática: las doncellas y el niño son actores que representan un papel, el aparato escenográfico evoca toda una situación tan histórica como reciente, se deja entrever un argumento político en estado latente. El cronista Gerónimo de Blancas, que escribe siglo y medio después, aunque basándose en la relación contemporánea a los hechos de Alvar García de Santamaría<sup>7</sup>, atribuye el diseño del espectáculo al Marqués de Villena, que por entonces era D. Alonso de Aragón, también Duque de Gandía, y uno de los candidatos al trono. D. Alonso aceptó el veredicto de Caspe y la entronización en Aragón de los Trastamaras, e incluso apoyó a Fernando frente a Jaume, conde de Urgell, insumiso a la decisión de Caspe. Don Jaume fue definitivamente derrotado al ser tomada su capital, la ciudad de Balaguer, el 31 de octubre de 1413.

En esta situación política de espinosa actualidad el fasto pierde su inocencia celebrativa y se transforma en un gesto de afirmación política del nuevo monarca y de la nueva dinastía, al tiempo que advierte contra toda tentación aventurera. La advertencia fue confiada a un nuevo y a la vez antiguo espectáculo, el combate de castillos. Lo que es nuevo es el sentido de la representación, su carácter de celebración de un hecho político-militar concreto, su voluntad de dramatizar no una fábula alegórica ni la presencia del Príncipe, sino la misma historia: la toma de la ciudad de Balaguer.<sup>8</sup>

La coronación de 1414 tuvo su punto culminante en el banquete de la Aljafería. Desde tiempos remotos el banquete había sido un lugar privilegiado para el desarrollo de la teatralidad cortesana, y en él tuvo nacimiento un tipo muy definido de espectáculos, el entremés de banquete, pero también fue la circunstancia predilecta en que se engendró el primer teatro renacentista,

---

<sup>7</sup> Para las fiestas de 1414 seguimos a G. de Blancas: *Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón*, publícalo J.F.A. de Uztarroz, Zaragoza, por Diego Dormer, 1641. El interesantísimo texto de Alvar García de Santamaría se conserva, manuscrito, en la Biblioteca Nacional de París, Ms. Esp. 104. Sobre la circunstancia histórica vale la pena consultar I.I. Macdonald: *Don Fernando de Antequera*. Oxford. 1948. Una minuciosa glosa del manuscrito y de la crónica de Blancas fue realizada en 1967 por N. D. Shergold: *A History of the Spanish Stage*. Oxford. 1967, pp115-120.

especialmente en la Roma que abarca los pontificados del valenciano Alejandro VI al florentino León X, de manera que sería gratuito hablar de los *Menaechmi* o del *Poenulus* de Plauto, de la *Andria* de Terencio, de la *Calandria* del Bibbiena, de *I Suppositi* del Ariosto, de *Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, o de *Tinellaria* de Bartolomé de Torres Naharro, sin hablar de los banquetes de cardenales y papas en cuyo seno - por no decir en cuya digestión- tuvieron lugar. Fabrizio Cruciani ha escrito la detallada crónica<sup>9</sup>. Si el teatro religioso medieval nace por ensanchamiento de las pausas del ceremonial litúrgico, el teatro profano renacentista lo que ensancha son las pausas de un ceremonial menos solemne pero no por ello menos ilustre en la historia de la cultura: el del banquete.

En el banquete de 1414 se utilizó el patio mayor del palacio de la Aljafería como marco escénico<sup>10</sup>. Los comensales-espectadores se situaban en mesas dispuestas sobre el suelo, en dos órdenes, uno "por debajo de los corredores, entre los pilares que los sustentan y las paredes y la otra por defuera". En uno de los lados se situaba el estrado de madera sobre el que se ubicó la mesa del Rey, bajo dosel, y al cual se accedía por medio de cuatro gradas. En medio del patio un aparador de plata contenía el servicio del Rey, y un surtidor de tres caños abastecía de vino blanco, clarete, y agua. Otros dos aparadores estaban dispuestos para el servicio de los comensales. Alvar García especifica, además, que los tres caños surgían de una "fuente de madera pintada como mármol de jaspe", técnica ésta de pintar la madera "como jaspe" o como cualquier otro material noble, que será utilizada hasta la saciedad, en el s. XVI, para la ornamentación de arcos triunfales. Dieciséis candelabros de madera, colgados del techo, con cuerdas, alumbraban "como si fuese de día".

Un escenario ocupaba el extremo contrapuesto del patio, construido sobre la puerta principal de acceso al patio, cubierta por una gran plataforma. "En medio dél estauan tres ruedas una sobre otra", apunta el cronista, movidas en diferentes direcciones por hombres disfrazados de ángeles, con máscaras blancas y alas doradas. Esta plataforma disponía de ocho gradas por cada lado, pintadas de azul, y en ellas se distribuían diversos personajes con sus correspondientes

---

<sup>8</sup> Para un estudio de la representación de la batalla vid. N. D. Shergold (1967). y T. Ferrer: *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana*, tesis de doctorado inédita, Universidad de Valencia, 1987, pp. 16-17. Es consultable en microfichas.

<sup>9</sup> F. Cruciani: *Teatro nel Rinascimento*. Roma. 1450-1550. Bulzoni ed. Milán. 1983.

<sup>10</sup> Dice G. de Blancas: "En la Aljafería había un gran corral 54 pasos de largo por 40 de ancho" que "el rey hizo cubrir de madera de pino blanco con teja vana, sin tierra, con sus lumbreras, que estaua muy claro". Las paredes fueron tapizadas y el patio cubierto con telas de oro y flama que llevaban grabadas las armas de Aragón.

emblemas: príncipes, profetas y apóstoles en las gradas superiores, una comparsa de los siete pecados capitales y de los demonios que los torturaban en las inferiores, y las virtudes acompañadas de ángeles en las intermedias. Por encima de las gradas y de las ruedas estaba el cielo, en el que un niño coronaba a otro, representando la coronación de la Virgen por Dios padre. Como comenta N. D. Shergold (1967, p. 118), visto desde abajo este retablo de personajes debía parecerse bastante a los tímpanos de las más modernas catedrales góticas, y el tema central, el de la coronación de la Virgen, buscaba sin duda establecer un paralelo con el tema central del fasto: la coronación de Fernando de Antequera.

Al entrar el Rey en el patio las ruedas comenzaron a girar, los ángeles y arcángeles a tocar sus instrumentos, y los patriarcas, apóstoles y profetas a cantar. Fue el principio. Desde este momento el banquete se desarrolló a través de numerosas fases e intermedios<sup>11</sup>, de cuyo conjunto nos interesa aislar dos momentos singulares.

En el primero de estos momentos una gran nube descendía del cielo portando a un ángel con la espada desnuda. El ángel interpelaba al rey con un parlamento en verso y le recordaba sus obligaciones, y en especial la exigencia de acabar con el cisma de la Iglesia y de restituir al Papa Luna, Benedicto XIII, en la sede de Roma. Al retornar la nube y el ángel al cielo, tocaba el turno de su actuación a los pecados capitales, cada uno de los cuales se identificaba a sí mismo por sus características, e inmediatamente después a las virtudes, que hacían lo propio. Virtudes y vicios eran referidos a la persona del Rey, de quien se esperaba que fuera capaz de practicar las primeras y huir de los segundos. Esta representación acababa con un efecto tan macabro como espectacular: si antes la nube había bajado a un ángel, ahora otra nube hacía bajar a la Muerte, "un hombre vestido en baldrejos amarillos, justos al cuerpo, que parescía su cuerpo e su cabeça en una calavera, e un cuero de baldres, toda descarnada, syn macizes e syn ojos, que parescía muy fea e muy espantosa, e con las manos faziendo semejanças a todas partes, las manos, que llamava a unos e a otros".

El aparato escénico ha dejado de ser un mero decorado para convertirse en la base misma de la representación: el trabajo de los actores, su actuación, no será otra cosa que la puesta en práctica de las posibilidades teóricas de la escenografía, una puesta en práctica dotada, además, de personajes y de textos.

El segundo momento espectacular es el que supone una mayor trabazón de argumento.

En la primera parte hace su entrada en el patio un castillo con una jarra giratoria con lirios, emblema de la orden caballeresca de "la jarra de Santa María", y con seis doncellas y un águila. "Dios" hace girar las ruedas de las esferas, desciende la nube y el ángel entrega una jarra de oro con lirios al Rey, como paladín de la Virgen. Después regresa. Tras el servicio de los platos, la segunda parte de la representación hace entrar un grifo y un grupo de moros. El águila desciende del castillo, va a la mesa del rey y saluda. Los moros atacan el castillo. Las doncellas se defienden. Luchan águila y grifo. Finalmente de la jarra sale un niño coronado, con espada en mano y armas reales bordadas en el vestido, los moros y el grifo caen fulminados y el águila vuelve victoriosa al castillo, que cumplida su misión hace mutis por el foro.

La representación de la tradicional batalla se ve arropada aquí por una trama argumental de cariz caballeresco y alegórico; el rey es nombrado por la Virgen su paladín y se enfrentará por medio del águila, de las doncellas-virtudes, y del niño, todos símbolos reales, a los temibles moros y al símbolo del mal, el dragón. Los diferentes lugares escénicos se diseminan por la sala-patio, conformándose así un espacio escénico global con múltiples escenarios parciales: el carro-castillo, el tablado real, el patio donde se lucha, y finalmente el cielo de donde desciende el ángel.

En la coronación de 1414 aparecen con toda nitidez los nuevos rasgos del fasto público. La escenografía, mucho más compleja, con ruedas que representan a las esferas y a la Fortuna, y nubes que ascienden y descienden, esto es, con maquinaria compleja y aérea, requiere la formación de especialistas, como aquellos *tragitaires* valencianos que encontramos contratados por el Corpus de Toledo, según documentación de Carmen Torroja y María Rivas<sup>12</sup>.

No se trata ya de ese decorado móvil que acompaña a la procesión o que la detiene por un momento, reclamando la atención sobre una espectacularidad tan autónoma como opaca (un combate entre naves o entre castillos, un feroz dragón que echa fuego por la boca...), sino que adquiere súbitamente vida, se llena de actores que representan un papel y que entran en relación unos con otros y todos con la sala, e irrumpe un texto, y se multiplican las referencias y las alusiones al público y a la circunstancia. No son dramas propiamente dichos, pues no hay diálogo ni intriga con coherencia textual. Pero en las tres representaciones fundamentales, la de *La toma de*

---

<sup>11</sup> Una descripción bastante minuciosa es la contenida en N. D. Shergold (1967), también lo describe-comenta T. Ferrer (1987), por lo que nos abstenemos de seguir paso a paso la sucesión de espectáculos.

<sup>12</sup> C. Torroja y M. Rivas: *Teatro en Toledo en el siglo XV*. Madrid. Anejo XXXV del BRAE. 1977.

*Balaguer*, la de las *Exhortaciones al Rey y Descenso de la Muerte*, y la de *La batalla contra los Infieles*, se trata de espectáculos indiscutiblemente teatrales.

### 3. El triunfo personal

A finales del XV, ya en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, la concepción misma de la teatralidad cortesana atraviesa mutaciones decisivas.

De un lado el fasto público, habituado a hacer uso del juego de los Oficios, ha absorbido los cambios que en estos juegos provocó el Corpus Christi. "No era lo mismo [para los Oficios] desfilar con sus bailes, dragones, galeras y castillos, excepcionalmente, cada vez que se producía un recibimiento o una fiesta similar, que hacerlo cada año y para una fiesta ya no profana sino religiosa", recordaba Teresa Ferrer<sup>13</sup>. Y los carros de los Oficios, una vez enganchados a los nuevos objetivos eucarísticos, van cargando a lomos entremeses y rocas que o tienen poco que ver con los de la etapa anterior, o suponen mutaciones de largo alcance sobre ellos. Vemos así aparecer el Jardín del Edén, con su árbol y sus figuras de Adán y Eva; la batalla de los ángeles contra los demonios; el Rey Herodes y la degollación de los Inocentes; San Cristóbal y el Niño; la Creación del Mundo, y tantos otros...En una fecha tan temprana como 1424, el Corpus de Barcelona hace desfilar nada menos que 108 "invenciones", muchas de ellas sobre carros<sup>14</sup>. A los viejos entremeses se les va incorporando todo un ajuar de textos, de música y de figuras vivas, de manera que evolucionan en "enginy e subtilitats"<sup>15</sup>, adoptan la tramoya aérea de cielos, nubes, palomas y aracelis, y exigen día a día un personal más técnico, que en la Corona de Aragón adquirió el apelativo profesional, hoy perdido, de *tragitaires*, y de cuyo trabajo ha quedado un espléndido testimonio histórico en la representación del *Misteri d'Elx*. Las representaciones generadas por los entremeses son distribuidas en el itinerario procesional, y las ciudades las ordenan y establecen los lugares precisos donde deben producirse<sup>16</sup>. Con el tiempo, estas representaciones cristalizaron la

---

<sup>13</sup> T. Ferrer(1987,p.33). En general, para la apropiación del aparato del Corpus por los fastos profanos, véanse las pp. 33-46 de la citada tesis.

<sup>14</sup> N.D.Shergold (1967,p.56)

<sup>15</sup> Esta es la expresión utilizada por la Ciudad de Valencia para felicitar (y pagar) a Johan Oliver "fuster" por "la invenció e confecció ab son enginy e subtilitats del dists entremesos", con motivo de los fastos organizados por la misma para recibir a Fernando de Antequera en 1414. Cifr. S. Carreres Zacarés (1925, II, pp. 84-85).

<sup>16</sup> Es el caso de Barcelona en los fastos de 1448', cifr. N.D. Shergold (1967, p.56).

forma dramática del *Misteri*. El fasto público de orden profano no podía desaprovechar esta avezada infraestructura de rocas y entremeses, ni la sabiduría técnico-escenográfica acumulada por los *tragitaires*, ni siquiera la imaginería de símbolos y figuras representacionales puesta en pie por la procesión eucarística. Y no lo hizo. En las celebraciones políticas de finales del siglo XV es fácil comprobar cómo las Entradas Reales piden prestado el itinerario urbano del Corpus del mismo modo que le piden prestadas las rocas. Por no poner más que un ejemplo, en las fiestas con que la ciudad de Murcia celebró la alianza hispano-francesa de 1493, desfilaron los entremeses del Paraíso, de San Jorge y el Dragón, de Abraham, del Infierno, de los Santos Padres, o de San Antonio, que poco o nada tenían que ver con el pacto establecido por el rey Carlos VIII de Francia y Fernando de Aragón para dejar a aquél las manos libres en Italia.<sup>17</sup>

Esta asimilación de la fiesta religiosa por la fiesta profana, a través del oficio teatral de los Oficios, parece responder a urgencias muy sentidas en la vida cortesana de finales del XV, pues subyace también a la adopción de esquemas temáticos religiosos en el primer teatro cortesano: las piezas de Navidad, Epifanía y Pasión de Juan del Encina en la casa ducal de Alba, o las anónimas de la corte fronteriza del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, la *Representación* y los *Momos* de Jorge Manrique, el *Auto pastoril castellano* y el *Auto dos quatro tempos* de Gil Vicente, o el *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro, son breve pero bastante muestrario.

Pero el poder del nuevo fasto público no se agota en su capacidad de apropiación de la teatralidad religiosa, sino en la alimentación de toda una dimensión exclusiva del fasto. Coronaciones, Entradas y celebraciones públicas diversas van a elaborar cada vez más una argumentación política. Con la representación de *La toma de Balaguer*, en la Zaragoza de 1414, se marca el hito inicial, con la de *La toma de Granada*, en 1492, y en Girona, queda definido el espectáculo fin de siglo<sup>18</sup>.

En realidad no hubo una sola representación, sino tres, una cada día, y en tres plazas distintas de la ciudad: Sant Pere, Les Cols, y La Seu. La primera de ellas representaba la conquista

---

<sup>17</sup> Sobre los entremeses que desfilaron en Murcia vid. N.D. Shergold (1967, p. 138)

<sup>18</sup> Para los espectáculos teatrales representados en Girona, en 1492, vid. J. Rubió i Balaguer, "Sobre el primer teatre valencià", en *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*. Eds. 62. Barcelona.1964, pp.145-146. Estas representaciones son paralelas a las dos que organizan, con el mismo tema aunque con distinta concepción, dos cardenales tan célebres como intrigantes, Bernardino de Carvajal y Rafael Riario, cada uno por su parte y ambos en Roma. Vid. F. Cruciani (1983, pp. 228-239). Y J.Vila: *Festes públiques i teatre a Girona: segles XIV-XVIII: notícies, documents*. Girona, Ajuntament, D.L.1983.

de la ciudad de Alfama, por medio de una escenografía que la simbolizaba, y de una escaramuza entre los moros que la defendían y los cristianos que acababan conquistándola. Para la representación de la toma de Granada se construyó también el aparato de una ciudad (o quizá fuese el mismo aunque ubicado en otra plaza) con moros en su interior y un Real fuera, fabricado de "pabellons e tendes". "Aquí faeren lo senyor rey e senyora reina e lo cardenal de Spanya e lo duc de Sivilla e lo duc de Calis e lo compte de Cabra e lo Comendador Maior [...] e representaren la presa de la ciutat de Granada molt magníficament"...Es verosímil, piensa Rubió y Balaguer, que algún breve diálogo se entrecruzase, pues que ya no se trataba sólo de un combate entre moros y cristianos, sino que intervenían personajes particularizados en la escena de la rendición. Más posible aún es que incluyese diálogo la representación que tuvo lugar en la plaza de la Seu, como explica Rubió. En ella un cardenal legado del papa "fingía" venir de Roma para coronar como Emperadores a los Reyes. Llegaba a caballo y tras desmontar subía las escaleras del *cadafal*. Entre los que allí estaban dos actores representaban al Rey y a la Reina, y una vez todos sentados se procedió a la coronación.

La utilización del *cadafal* y de la plaza pública como interlocutores, así como la escenografía de la ciudad asaltada, demuestran la continuidad de concepción teatral entre 1414 y 1492. Ocurre que ahora el contenido dramático argumental es mucho más alto, se divide en tres actos o momentos distintos de un mismo desarrollo narrativo (los preliminares, la conquista, la recompensa), la participación de "personajes políticos"-que no personas, ausentes del acto como estaban los Reyes y los nobles protagonistas de la conquista- se despliega, la representación queda fijada a la plaza, pero sobre todo el fasto adquiere un carácter de triunfo personal de los Monarcas, una celebración no tanto de la Ciudad, como en los fastos primitivos, o de la circunstancia y de la institución monárquica, como en los de principios del siglo XV, sino de las personas mismas de los Reyes<sup>19</sup>.

La celebración del triunfo como triunfo personal se extendió desde muy pronto más allá de las personas de los Reyes y Príncipes a grandes señores, eclesiásticos ilustres, e incluso a caballeros andantes, hidalgos ennoblecidos y *condottieri* de fortuna, a la manera de Miguel Lucas de Iranzo,

---

<sup>19</sup> Los Reyes Católicos venían a recoger así la herencia de aquella Entrada triunfal de 1442 -la primera, hasta dónde yo puedo comprobar, en que cristaliza en la cultura hispánica este sentido del triunfo personal-, cuando Alfonso V de Aragón se hizo abrir un boquete en el muro de Nápoles, transformándolo así en arco triunfal. Para la Entrada de Alfonso V en Nápoles vid. la descripción

Tirant lo Blanch, Ricardo y Gracisla -protagonistas de la "novela" sentimental *La coronación de Gracisla* -, el cardenal Rodrigo Borja, o su hijo César Borja. El modelo irradiará después desde la Roma de los Papas, como producto del instinto arqueológico y del programa de recuperación de los fastos romanos que caracterizaron a los humanistas<sup>20</sup>. En Roma, la toma de posesión de Alejandro VI fue ya el triunfo de un César, como rezaban las empresas en los arcos, Julio II fue conocido universalmente como el Papa-Emperador, y León X convertiría su entrada triunfal y la de su hermano Giuliano, ambas en 1513, en sendas apoteosis paganas, por medio de las cuales los Médici se apropiaban de la ciudad santa y proclamaban el traslado general del Renacimiento desde Florencia a Roma.

En el seno de esta dimensión política del fasto acabó naciendo una tradición textual, compuesta de auténticos dramas de circunstancias políticas, y que se escribieron bien curiosamente en diversas cortes españolas o de influencia española aunque en suelo italiano. Y es que la principal diferencia entre el fasto renacentista italiano del XV y el cuatrocentista español es la presencia de textos dramáticos. Tal vez el acta de nacimiento de este nuevo tipo de drama, inicialmente en latín, haya que ir a buscarla en el prólogo de la *Historia Baetica*, que Carlo Verardi escribió con motivo de la conquista de Granada, para representar en el palacio de Rafael Riario, en Roma, y ante una audiencia de marcado colorido hispano. Ese mismo año, y con el mismo motivo, Jacopo Sannazaro hacía representar dos piezas ante dos audiencias distintas, en la hispanizada Nápoles de Alfonso de Aragón y de Federigo, duque de Altamura: la *Presa di Granada* y *Il trionfo della fama*, respectivamente. Al año siguiente serían los Verardi, tío y sobrino, quienes colaborarían de nuevo en un drama político en latín, el *Fernandus Servatus*, con tema en el atentado de 1492 contra Fernando el Católico. No tardarían en seguir este camino numerosas piezas de autores españoles: la *Egloga* de Francisco de Madrid (1494) y la de Martín de Herrera (1510-1511), la *Trophea* de Torres Naharro (1514), la *Egloga Real* del Bachiller de la Pradilla (1517), la *Farsa para celebrar la Paz de Cambray* de Hernán López de Yanguas (1529), la *Representación de Santa Engracia y sus*

---

ya clásica de J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*. Escelicer. Madrid. 1974, pp. 353-354.

<sup>20</sup> Para la influencia del pensamiento humanista en las Entradas triunfales en Italia, vid. A. Petrioli Tofani, con la col. de A. Testaverde: "Les entrades triomfals", en F. Borsi (ed), *El poder i l'espai. L'escenari del Príncep*. Inst. Alfons el Magnànim. València. 1984, pp.219-228.

*dieciocho caballeros*, de Hernando de Basurto (1533)<sup>21</sup>, o las diversas piezas de circunstancias políticas de Gil Vicente.

Pero más allá de este alumbramiento, desde el interior del fasto, de un género específico de dramas, más característico por otra parte de la primera mitad del XVI que de la segunda del XV, la concepción de la Entrada y de la Procesión como exaltaciones de un triunfo personal, de resonancias romanas e inspiración humanista, tuvo por consecuencia la transformación de la fórmula misma del fasto. El espectáculo constituido por carros móviles, portales de las ciudades y catafalcos en las plazas, se reconvierte progresivamente en un espectáculo definido por la arquitectura efímera de los arcos triunfales, nuevo escenario del poder y de la exaltación del príncipe. No es que los carros con sus entremeses dejen de acompañar el fasto público, es que pasan a un segundo plano. No es ya la ciudad la que se mueve y se exhibe ante sí misma, con el Rey incorporado a su séquito, fundamentalmente como espectador. Es el Príncipe quien exhibe su poder y su magnificencia sobre la ciudad, que asume disciplinadamente su condición de escenario. La ciudad se transforma por medio de decorados efímeros que la ocultan tanto como la disfrazan de ciudad ideal, y que sobre todo existen no en función de la ciudad, a la que olvidan, sino del Príncipe, sobre quien versan. El aparato de carros, representaciones del Corpus, y juegos de los Oficios, difuminaba o complicaba el mensaje político del Triunfo, y por ello mismo tendió a neutralizarse, mientras se acentuaban los indicios, figurativos o textuales, de la legitimidad del homenaje. La larga serie de Entradas europeas de Carlos V es el mejor exponente de hasta qué punto el nuevo sentido del triunfo personal fue aprovechado como programa.<sup>22</sup>

Si las Entradas y Procesiones evolucionaron, a finales del XV, hacia el triunfo personal y el drama de circunstancias políticas, no menos radicalmente evolucionaron las justas y torneos, que recorrieron muy rápidamente la distancia que les separaba del drama caballeresco, sobre todo a partir de la teatralización de lo que podríamos calificar como primer acto de todo torneo, su

---

<sup>21</sup> De esta representación, que tuvo lugar en Zaragoza en 1533, ante una de las puertas de la ciudad, con arco triunfal incluido, en verso y con cantos alusivos a la circunstancia, que era el recibimiento de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, véase la documentación en J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1903, I, pp. 28-30. Sobre el autor, el libro de caballerías intitulado *Don Florindo* (1530), rico en referencias a fastos teatrales y sobre la Entrada triunfal de 1533 vid. ahora A. del Río, *Teatro y Entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento*, Zaragoza, 1988.

<sup>22</sup> Excelentemente documentadas en la Exposición *Florència i la Toscana dels Medici a l'Europa del Cinc-Cents*, cuyo catálogo es la publicación reseñada en la nota 20.

desafío<sup>23</sup>. Entre el desafío que Alfonso V organiza en Nápoles en 1423, con participación de sus caballeros catalanes, de otros supuestamente turcos, de un mago, de un gran elefante postizo y de muchos diablos, y los *Momos* portugueses de 1490, con ocasión de las bodas del príncipe Alfonso con la princesa española Isabel, se despliega toda una tradición espectacular en que el torneo pierde su contenido heroico y se transforma, cada vez más, en teatro.

El desafío solía tener por escenario el ámbito privado de palacio, y el esquema de base es casi siempre el mismo: un cierto número de máscaras irrumpen en la sala y proclaman las condiciones de la justa por medio de una invención, apoyada en recursos escenográficos espectaculares y con efectos especiales, en particular música y ruidos. La segunda parte del espectáculo, la del combate, transcurre al aire libre, y en este caso el espectáculo mismo se confía a la exhibición de vestuario y arreos de caballería, al regocijado desciframiento de motes y divisas, al ventaneo de damas y doncellas, al desfile -en suma- de la gala caballeresca.

Los espectáculos de la corte portuguesa marcan este esquema con la agudeza de su refinamiento. Y no hay mejor ejemplo, quizá, que aquel torneo que tuvo lugar en 1490, con motivo de las bodas del príncipe portugués Don Alfonso y de la princesa española D. Isabel, que estudiaron E. Asensio y N.D.Shergold<sup>24</sup>. En el desafío fue el propio rey, D. Juan II, quien irrumpió en la sala disfrazado de Caballero del Cisne, y lo hizo sobre una nave que fingía moverse a vela y con una escolta de ocho bateles y de ocho marineros. Las faldas de los carros, que ocultaban la tracción humana, estaban pintadas como olas del mar. La entrada y salida del aparato -como en Elx, a la salida del cielo y al retorno al mismo de los artefactos aéreos- es resaltada con truenos y música de viento. Un rey de armas que acompaña al Caballero del Cisne proclama la justa y sus condiciones. A continuación se adelantó el rey "com seus riquíssimos momos" y "dançou com a princessa, e os seus mantedors com damas". La justa se celebraría al día siguiente. Dos carros con músicos - ¡algunos disfrazados de animales!- precedieron a los caballeros, y cerraba el desfile un gigante escoltado por hombres armados y una mula travestida de oso.

En la segunda mitad del Cuatrocientos la idea del triunfo personal, y el culto a la personalidad en que se enmarca, no sólo embriaga a príncipes y reyes, sino que se extiende, y aun

---

<sup>23</sup> Sobre la evolución escenográfica y teatral del torneo en el s. XV vid. T. Ferrer (1987, pp.58-59), cuya exposición seguimos.

<sup>24</sup> E. Asensio, "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Lingua Falada no teatro*. Río de Janeiro, 1958. N.D.Shergold (1967, p. 128)

se sofisticada, en las hazañas de la caballería urbana, muchas veces magnificada en su misma insumisión a los reyes, sobre todo cuando de amores se trata. Es el caso de Pero Niño, de Jacques de Lalaing, de Jean le Maingre, "dit Bouciquaut", o de Miguel Lucas de Iranzo, que hará de los fastos de su corte de frontera, en Jaén, todo un programa coherente, extendido a lo largo del calendario anual y utilizando a toda la ciudad como escenario <sup>25</sup>. La corte de Miguel Lucas de Iranzo proporciona el primer caso de documentación sobre una práctica escénica integral, en España. Pero no se trata solamente de caballeros históricos: el culto que el fasto rinde a la personalidad del caballero se proyecta sobre la ficción literaria, y más que sobre ninguna otra sobre la biografía novelesca de Tirant lo Blanch, caballero de Bretaña.

En *Les festes d'Anglaterra*, uno de los libros iniciales de la novela de Martorell, narrado por el propio Tirant, la ficción acaba desplazando la atención desde el fasto de las bodas del Rey de Inglaterra, en su conjunto, a una parte de ese fasto, el de los torneos que tuvieron lugar, narrados ahora por el caballero Diafebus. Con el relato de Diafebus es como si cambiásemos de fastos al mismo tiempo que cambiamos de narrador. Ya no se tratará de la celebración de la coronación del Rey sino de la de la coronación del caballero. "El papel de los torneos y el de sus protagonistas crece tanto que no cabe ya en la estructura de *Les festes d'Anglaterra*, y al desarrollarse como libro aparte, al que Riquer bautizó como *Les cavalleries de Tirant en Anglaterra* <sup>26</sup>, acaba vampirizando al antiguo espectáculo matriz, le succiona la pulpa y lo reduce a una condición prologal. Desde la estructura misma de la ficción, *Les festes d'Anglaterra* no son sino la circunstancia en la que Tirant asciende desde su condición de escudero a la del "egregi e virtuós cavaller", a quien se le debe "mundana glòria, honor i fama". Si los fastos comienzan con la procesión en honor de la reina, acaban con la procesión en honor de Tirant, y si quien cabalga en principio bajo palio es el Rey al final es Tirant, y si se celebran primero fiestas por las bodas reales luego se celebrarán "en llaor e glòria" de Tirant, y si Tirant comienza como espectador de la gloria del Rey y de su corte, corte y

---

<sup>25</sup> Para un estudio de los fastos teatrales en la corte de Miguel Lucas de Iranzo, vid. Ch. V. Aubrun, "La chronique de Miguel Lucas de Iranzo", BHi, n° 44, 1942, pp. 81-95. L. Clare, "Fêtes, jeux et divertissements à la cour du Connetable de Castille Miguel Lucas de Iranzo (1460-1470)", en VVAA, *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 5-32. La dimensión que aquí se apunta es desarrollada en J. Oleza, "Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa. Vinculaciones medievales", en M. Chiabò y F. Doglio (eds), *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*. Viterbo, 1986, pp. 265-295.

<sup>26</sup> Véase cualquiera de las ediciones de Martín de Riquer de la novela de Martorell. La primera corresponde a Editorial Selecta, Barcelona, 1947.

Rey acabarán como espectadores de la gloria de Tirant. A través del desplazamiento de un fasto por otro se ha operado una transformación radical del sentido mismo del fasto. Y esta transformación, al arrebatar el privilegio al Monarca y extenderlo al Caballero, suponía la privatización del fasto, hecho de consecuencias trascendentales para el nacimiento del drama en el Quinientos."<sup>27</sup>

#### **4. En torno a un posible modelo teórico del Fasto teatral.**

Hora es ya de abandonar las transformaciones del fasto, que hemos venido siguiendo desde las incipientes celebraciones del siglo XII hasta los umbrales mismos del Renacimiento, y de volver la mirada hacia los conceptos, con el propósito de contribuir a elaborar un modelo explicativo de lo que fue el fasto y de su relación con el teatro en la Edad Media.

Y la primera de estas conceptualizaciones no puede dejar de recordar a quien por primera vez incluía las fiestas medievales en la historia de la escena española. Me refiero, claro está, a N. D. Shergold, quien ya en 1967 afirmaba que la historia del drama profano antes de 1500 debía ser identificada con la historia de las fiestas (p.140). Nosotros podríamos asumir sus palabras desde otra perspectiva teórica: la historia de la teatralidad medieval no puede construirse a través de la búsqueda de un inexistente drama profano; sólo es posible como historia de la teatralidad profana, y ésta encuentra su lugar privilegiado, aunque no exclusivo, en la fiesta.

La fiesta supone una encrucijada de múltiples actuaciones, sólo algunas de las cuales tienen que ver con el teatro. El fasto es por tanto una reducción teatral del concepto polivalente de la fiesta, y presupone el esfuerzo del estudioso por articular en un concepto coherente lo que en la realidad se presentaba como multiforme y heterogéneo. Pero ese concepto coherente, que se constituye de conceptos auxiliares como "espectáculo", "representación", "aparato escénico", "actuación", o "espectadores", no puede olvidar que es el producto de la interacción de muy variados espectáculos, dotados de diferentes tradiciones, lenguajes comunicativos y registros sociales, y por ello mismo muy diferentes los unos de los otros. Como escribía F. Cruciani de la fiesta renacentista, para nosotros el fasto debe ser asumido como "unidad estructurante, que congrega todos los componentes expresivos de que dispone una sociedad, cada uno con su propia autonomía y en el más alto grado posible" (I,p.16).

---

<sup>27</sup> J. Oleza, "Tirant lo Blanc y la ansiedad de ficción del caballero Martorell", en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia, octubre de 1990 (en prensa)

Como en la fiesta renacentista, en el fasto medieval se superponen diferentes fastos: el público y el privado, el de la ciudad y el de la corte, el de la cultura y el de la caballería, y cada uno contempla el conjunto desde sus propios intereses. Para Tirant lo Blanch las fiestas por las bodas del Rey de Inglaterra sólo tienen sentido desde la vertiente caballeresca del torneo, y pasan a un muy segundo plano los juegos y entremeses de los oficios. Para Henrique Cock, arquero de su majestad, que acompaña a Felipe II a Valencia en 1586, el componente municipal de la fiesta ha perdido todo interés frente al componente cortesano, y no arranca de su meticulosidad de cronista sino expresiones irónicas<sup>28</sup>. El cardenal Riario, que en 1492 ofrece en la intimidad de su palacio un producto de cultura tan humanístico y selecto como la *Historia Baetica* de Carlo Verardi, es el mismo que colabora con Bernardino de Carvajal, el célebre cardenal Santa Cruz, en la producción de un espectáculo para regocijo público, en Piazza Navona, consistente en el asalto y toma de un castillo torreado, que simbolizaba a Granada, espectáculo de características plenamente medievales, y aun arcaizante para la época, y el mismo que hace desfilar por las calles de Roma a dos actores disfrazados de los Reyes Isabel y Fernando en un carro triunfal, tirado por cuatro caballos blancos, con el Rey moro rendido a sus pies, mientras un ejército de comparsas cristianos abría el desfile y otro de supuestos prisioneros sarracenos lo cerraba<sup>29</sup>.

El fasto es pues terreno de juego de espectáculos muy diversos, que luchan a veces entre sí para arrebatarle la hegemonía. Si algún cuadro clasificatorio puede prevalecer es el que separa los fastos en el exterior, en la calle, de aquellos que se celebran en el interior de templos y palacios. En el fasto público predomina el esquema del desfile, de la sucesión de espectáculos, de la movilización y de las estaciones de parada de actores y de espectadores. En el fasto interior los espectáculos más característicos son el banquete, los momos y máscaras, y la danza, pero también los entremeses de batallas y los de moralidad: les caracteriza su escenografía parasitaria, adherida a las posibilidades del espacio arquitectónico interior, sobre el que sin embargo se dotan de una gran capacidad de decorado. Decía Konigson, refiriéndose al teatro religioso, que no existe un espacio

---

<sup>28</sup> *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Ed. de A. Morel-Fatio y A. Rodríguez Villa, Madrid, Impresores de Cámara de S.M. 1876.

<sup>29</sup> F. Cruciani (1983, pp. 229 ss).

teatral medieval, y F. Marotti, por su parte, que "lo spazio scenico...altro non e se non una porzione artificiosamente prelevata dello spazio reale"<sup>30</sup>. El *Misteri d'Elx* les daría toda la razón.

El fasto medieval tiene por objetivo la celebración magnificente de un hecho trascendental para la vida de un pueblo o de sus príncipes, y por efecto expresar los vínculos de toda una comunidad, reunida, organizada y solidaria en la fiesta. Pero no está destinado a ser consumido con la misma celebración: busca perpetuarse en la memoria, instalarse en la fama, de ahí la importancia de la desmesura, las exigencias de la invención, el despilfarro de recursos, la extensión a lo largo de días y días, de meses incluso. Como decía el caballero Olivier de la Marche: "grandes et honorables oeuvres désirent loingtaine renommée et perpetuelle mémoire", y Alfonso V de Aragón sabía muy bien lo "molt que aprofiten les fames".<sup>31</sup>

El fasto busca la ficción y se derrama sobre la literatura contemporánea de corte y la impregna con sus celebraciones: el libro de caballerías<sup>32</sup>, la novela sentimental<sup>33</sup>, o los libros de pastores<sup>34</sup> son buena muestra de ello.

Pero el fasto, en última instancia, es una celebración de la vida. Es teatro útil, teatro aplicado, teatro para la ciudad o para el príncipe. De él se puede predicar lo que predicaba Huizinga de todo el arte medieval: "Lo que se busca no es el arte mismo, sino la vida bella [...] En las grandes obras maestras del siglo XV [...] la importancia del asunto, su destino, eran para los contemporáneos muy superiores a la dignidad de la belleza. las obras debían ser bellas porque su asunto era santo o su destino elevado."<sup>35</sup>

En la teatralidad del fasto el teatro se da en el pleno sentido de la palabra. Formada mi sensibilidad teatral en los espectáculos de los años sesenta y setenta, con Ronconi o con el Living Theatre, con Strehler, con Els Joglars, o con Els comediants, he aprendido con ellos a relativizar el papel del edificio tanto como la autoridad del texto y aun la del autor. Y en los fastos del XV lo que

---

<sup>30</sup> E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*. París, CNRS, 1975. F. Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e technique scenografiche in Italia dall'età barroca al settecento*. Bulzoni, Roma, 1974. Ambas citas son conectadas por T. Ferrer (1987, p. 75).

<sup>31</sup> Cifr. J. Oleza (1990).

<sup>32</sup> Sobre los fastos teatrales en los libros de caballerías españoles vid. S. Roubaud, "Les fêtes dans les romans de chevalerie hispaniques", en J. Jacquot (ed), *Les fêtes de la Renaissance*, III. Eds. du CNRS. París, 1975, pp.313-340. A. del Río, "Dos recibimientos triunfales en un libro de caballerías del siglo XVI", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Huesca, 1986, pp. 19-30.

<sup>33</sup> M. García, en *La fête et l'écriture...op.cit.* pp.33-48. J. Oleza: "La corte, el amor, el teatro y la guerra", *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 149-182.

<sup>34</sup> F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974.

encuentro es un teatro de fiesta pública, con cuadros autónomos, no vinculados entre sí por ninguna trabazón argumental, pero cada uno dotado de su propia estructura narrativa; un teatro en el que la sala y el aparato escénico son los interlocutores de una comunicación dramática, la que existe entre el espacio de la corte y el de la ficción alegórica; un teatro que no es literario, pero sí mímico, y en el que los actores representan muchas veces un papel que nada tiene que ver con su biografía. Un teatro que es teatro en la medida en que satisfacía las expectativas dramáticas del público de la época, que no disponía de otras vías en el ámbito profano. Si para aceptar que esto es teatro hay que cambiar nuestro concepto de teatro, relativizarlo y adaptarlo a las audiencias medievales, entonces valdrá la pena hacerlo. Otras tradiciones críticas ya lo han hecho. Los historiadores del teatro inglés llaman a los complejos torneos del Cuatrocientos *Mime Heroic Drama*, y los entremeses del *Pageant* público son calificados como *Non Literary Theatre* o como *Mimetic Performances*.<sup>36</sup> En España la historia del teatro medieval debe dejar de ser ese coto cerrado en el que sólo es posible una forma de caza: la de los textos religiosos perdidos.

**JOAN OLEZA**

**Universitat de València**

Octubre del 90

---

<sup>35</sup> J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*. Revista de Occidente. Madrid. 7ª ed. 1967, p. 319.

---

<sup>36</sup>Vid. por ejemplo G. Wickham, *Early English Stages, 1300-1660*. 3 vols. London, 1959.