

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

En las páginas que siguen centraré mi atención no tanto en la festividad religiosa de carácter cíclico, unida al calendario religioso, sino en la fiesta pública vinculada a acontecimientos excepcionales, ya sean éstos motivados por circunstancias religiosas o profanas. Son generalmente este tipo de fiestas, por su carácter extraordinario, las que buscan perpetuarse en la memoria de las gentes a través de las relaciones, que dan cuenta de ellas de manera más o menos detallada según los casos. La costumbre de difundir mediante relaciones los acontecimientos festivos extraordinarios va cobrando auge paulatinamente en el siglo XVI hasta convertirse en el XVII en un instrumento habitual utilizado por parte de los organizadores, bien sean instancias de poder civiles, políticas o religiosas, como medio de propaganda. Esta instrumentalización de la fiesta y sus implicaciones en relación con las nacientes sociedades urbanas modernas fueron ya analizadas en su día por Maravall para el caso de España y se han convertido hoy en un lugar común entre la crítica¹.

Si bien desde el punto de vista de la circunstancia a la que va ligada la fiesta pública podría dividirse en profana y religiosa, lo cierto es que en el ámbito de la fiesta las interferencias entre espectáculo religioso y profano son frecuentes, y toda fiesta pública, aunque su motivación tenga que ver con la celebración de un acontecimiento político, integra elementos religiosos. Hay que tener en cuenta que la fiesta exige una suma de esfuerzos, y la Iglesia es, como institución, parte importante de la celebración, importancia que no sólo se manifiesta en el protagonismo que adquiere su representación en los actos oficiales, sino en la

¹ Véase Maravall, 1975, esp. pp. 482-93, en las que toca el tema de la fiesta como propaganda del poder. Si la tesis de Maravall sobre la cultura barroca como instrumento de propaganda sigue siendo válida para explicar ciertos aspectos de la fiesta pública, resulta más cuestionable en lo que se refiere al teatro barroco, y debe ser necesariamente matizada teniendo en cuenta la variable función social que cumplen los diferentes géneros teatrales. Sobre este aspecto puede verse Oleza, 1994.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

multiplicación de actos ceremoniales, misas de acción de gracias y procesiones, adornos de las iglesias y sus accesos (luminarias, túmulos, tabernáculos, altares...), e incluso a veces representaciones, que son promovidos por las autoridades eclesiásticas, parroquias y órdenes religiosas. Pero hay que advertir que esas interferencias entre lo religioso y lo profano en el marco de la fiesta pública, también podemos encontrarlas en sentido contrario. Es decir, fiestas que originariamente tienen que ver con circunstancias religiosas se ven invadidas por espectáculos de carácter profano: en este sentido llama la atención, en estricto acuerdo con los gustos del momento, la invasión de los temas mitológicos en el ámbito de la fiesta pública de carácter religioso en el siglo XVI, moda de la que no quedan al margen ni siquiera los espectáculos y danzas desarrollados en el marco de una fiesta de carácter tan eminentemente religioso como puede ser la del Corpus. Así podemos encontrar, por ejemplo, en 1576 a Pedro Alonso de las Cuevas, jubetero, obligándose con la villa de Madrid a sacar para la fiesta del Corpus una danza de seis ninfas, o al oficio de zapateros comprometiéndose en 1599 a sacar en las mismas fiestas una danza de dioses mitológicos², o a Juan Marbán concertándose con el ayuntamiento de Medina del Campo para sacar en las fiestas del Corpus de 1593 una danza del triunfo del Amor con cuatro reyes vestidos a lo romano, cuatro pastores, y un carro triunfal tirado por un salvaje con un Cupido triunfante³.

Uno de los componentes fundamentales de la fiesta pública es la procesión general organizada por la Ciudad. En la procesión se exhibe una imagen sintética y jerarquizada de la sociedad. En ella participan las autoridades civiles y religiosas y los diferentes estamentos. Una de las partes más vistosas de la procesión es la que compone el desfile de los oficios, cada uno con su vestuario de gala característico, sus imágenes, estandartes, banderas y símbolos representativos,

² Pérez Pastor, 1901, pp. 10 y 50.

³ Rojo Vega, 1999, p. 87, y véase en este mismo libro las pp. 84-89, en donde se recogen varias obligaciones para representar danzas en el Corpus de Valladolid y otros lugares de la provincia. También pueden verse algunos ejemplos de carros y danzas de temática mitológica, con ciertos componentes dramáticos, en De Miguel Gallo, 1994, pp. 34-44. Los títulos conservados ponen de relieve, a diferencia de lo que sucede obviamente con los autos, que la temática religiosa no siempre resulta dominante en el ámbito de las danzas del Corpus en el XVI. Véase también Sentaurens, 1984, t. II, especialmente pp. 787-99, para una descripción de la variada gama temática que podían acoger las danzas del Corpus sevillanas. Las interferencias entre elementos

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

acompañados de música, ejecutando danzas y desfilando con disfraces que remiten a personajes religiosos fácilmente identificables por el público, y con animales simbólicos, como el águila o el dragón, algunos acompañados además de carros sobre los que se pueden llegar a hacer breves representaciones. Algunos de los espectáculos religiosos que pueden verse incorporados a la fiesta pública de carácter extraordinario, como puede ser una entrada real, tienen que ver precisamente con los que exhiben los oficios, puesto que durante el siglo XVI se mantiene en diferentes lugares de la Península la costumbre, ya iniciada en la Edad Media —y especialmente temprana en la Corona de Aragón—, de integrar en la procesión que forma parte de las festividades excepcionales, como puede ser la motivada por una entrada real, el mismo tipo de espectáculos y danzas exhibidos por los diferentes gremios durante la festividad del Corpus. Así, entre los festejos por la entrada en Zaragoza de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos I, en marzo de 1533, la Ciudad ordenó el desfile procesional del Corpus, con sus entremeses, danzas y música⁴. Durante la procesión se había previsto en diferentes lugares la representación de tres entremeses, representación que tuvo que postergarse por la dilación en el desarrollo del acto, y que tuvo lugar unos días más tarde en la plaza de la Seo, contemplándolos la emperatriz desde una ventana. Los tres entremeses representados sobre sus carros eran de temática religiosa: uno escenificaba el martirio de Santa Engracia, patrona de la ciudad, el otro la Ascensión, y el tercero el Juicio Final. Se sabe que entremeses sobre el tema de la Ascensión y del Juicio Final formaban parte de la procesión del corpus zaragozana desde 1471, y es posible que también el de Santa Engracia se hubiese incorporado ya a la procesión en fechas anteriores, como bien supone A. del Río. La relación de estos festejos aporta una descripción muy valiosa de estos tres entremeses, en la que merece la pena que nos detengamos un momento para darnos cuenta de qué modo podían desarrollarse este tipo de representaciones anónimas, surgidas del contexto de la fiesta, y el grado de evolución dramática que podían llegar a alcanzar. Por no detenernos en exceso, me fijaré tan sólo de

religiosos y profanos en el origen la fiesta del Corpus ya fue apuntada por Sentaurens, 1984, t. I, p. 35, y Varey, 1992, p. 67.

⁴ Para todo ello véase el documentado estudio que de estos festejos hace Del Río, 1988.

manera más extensa en la descripción que hace el relator del primer carro, el de Santa Engracia⁵:

Fue de Santa Engracia y su martirio. En el qual ante todas cosas, se mos[tr]ó Daciano, adelantando, con sus alguaciles y pregoneros, echando un edito: Que todos los christianos que no quisiesen adorar los dioses se fuesen luego de la ciudat [...].

Mas es de notar que en acabando Daciano de hacer el edito, que lo primero que acaeció fue que entró Señora Santa Engracia con sus XVIII caballeros, con su guión delante de las armas y quinas de Portugal por la calle que viene de N^a S^a del Pilar a la plaza de la Seo. Los quales venían con sus trompetas y atabales y menestriles, representando ser persona real Santa Engracia; y llegados al carro se apearon y subieron en él, llevándola del braço San Lupercio. Y subidos, començó Santa Engracia de reprehender a Daciano, sobre lo qual todos fueron presos y San Lupercio degollado y Santa Engracia martiriçada [...].

Y como Santa Engracia llegó a Daciano con sus XVIII caballeros, entre los cuales venía S. Lupercio, y cómo, porque confesó un Dios, la martiriçó, y degolló a S. Lupercio, y a ella asparon y sacaron con tenazas un teta. La qual historia se representó muy bien y con mucha contemplación, hasta que con el clavo dio el anima a Dios [...].

Y quando dieron las ánimas a Dios, baxaron dos ángeles y las llevaron al cielo.

Esta descripción nos da una idea de cómo podía llegar a representarse una breve pieza de contenido religioso, que tiene como marco un espacio urbano, una plaza, y en la que se utiliza un carro a manera de tablado, al que se incorporan algunos de los personajes que desfilan por la calle (Santa Engracia y su comitiva), representación que integra en su puesta en escena mecanismos de maquinaria

⁵ Entresaco las citas que siguen de la edición de la relación de Del Río, 1988, pp. 75-76, pero altero el orden en que aparecen los fragmentos en dicha relación para que se vea la continuidad narrativa del relato seguida en la representación

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

aérea y música. A pesar de que recibe todavía el nombre de entremés, y de que no contamos con el texto, esta representación podría considerarse ya un auto.

La descripción del segundo de los carros, que desarrolla el tema de la Ascensión del Señor a los cielos, es mucho más breve, sin embargo de las palabras del relator se desprende la existencia de parlamentos dialogados y, como en el caso anterior, la utilización de maquinaria aérea: "Fue [...] cómo subió [el Señor] a los cielos, después de haberse despedido de su Madre y Apóstoles, y como lo subió el Espíritu Santo". Finalmente, el tercer carro, el del Juicio Final, mostraba un infierno "con grandes caras espantosas de demonios, y devisadas muy feas y de espantosos vestidos"⁶.

Las relaciones de fiestas públicas extraordinarias como ésta, de donde proceden las citas anteriores, al incorporar la descripción de la procesión y detenerse en los espectáculos de los oficios, sirven para documentar indirectamente la historia de la fiesta del Corpus en el siglo XVI. Hay que tener en cuenta que la celebración del Corpus, por formar parte de las fiestas ordinarias de la Ciudad, de carácter anual, no suele generar, salvo excepciones, relaciones específicas⁷. Las relaciones de fiestas extraordinarias pueden venir a sumarse así ocasionalmente a otro tipo de documentación, fundamentalmente los libros de cuentas y actas de los cabildos municipales, que nos sirven hoy de material para la reconstrucción de la historia de la festividad del Corpus.

No siempre los espectáculos sobre carros debían alcanzar necesariamente una complicación escénica como la que hemos visto en los de Zaragoza, ni tampoco los libros de los ayuntamientos, al dar cuenta de la ordenación de la fiesta, ofrecen descripciones detalladas, como la que ofrece la relación de las fiestas de Zaragoza de 1533, pero otras noticias nos confirman la utilización de los oficios y sus espectáculos del Corpus en otras ciudades y, ocasionalmente, los títulos de los entremeses presentados muestran su vinculación temática con la tradición del Corpus. Así en Valencia, con motivo del recibimiento en 1528 de Carlos I la Ciudad ordenó "que sia feta una devotissima, solemne e celeberrima processo semblant de la ques acostuma fer en lo dia o festa de Corpore Christi, cascun any,

⁶ Del Río, 1988, p. 76.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

ab les roques e entramesos acostumats anar en senblant processo y altres ara novament ordenats"⁸. Por otro documento relacionado con la organización de la fiesta sabemos los títulos de las rocas o carros que estaba previsto que acompañasen a la procesión, pues en él se estipula: "que la festa del Corpus sia feta ab VIII roques, ço és, Adam y Eva, S[an] Jeroni, lo Devallament de la Creu, Infern, Sepulcre, Juhí, sent Sabastiá, la Cena"⁹. En 1564, con motivo de la entrada en Valencia de Felipe II, la Ciudad ordenó que se sacaran en la procesión cinco rocas de contenido religioso: "la roqua de Adam y Eva", "la Josephina", "la del fill prodich", "la de Job" y "la dels diables de l'infern"¹⁰. Aunque no siempre poseemos noticias detalladas sobre el contenido de los espectáculos exhibidos por los oficios en el marco de fiestas de motivación política, como pueda ser la entrada real, y en la mayor parte de las ocasiones ni siquiera se apuntan los títulos de los espectáculos, tenemos noticias de otras ciudades que, como Sevilla, Murcia, Zaragoza, Calatayud, Toledo o Barcelona, incorporaron también a las fiestas de carácter extraordinario la procesión y espectáculos de los oficios característicos del Corpus¹¹.

Otro de los espectáculos de los oficios que también podía ser incorporado a la fiesta pública era las danzas, que podían mostrar diferentes grados de desarrollo, desde las simples danzas de espadas o paloteados o los bailes con arcos, hasta danzas que requerían una mayor evolución gestual y mímica, como alguna de las documentadas por Sentaurens para Sevilla, y que acompañaban a los llamados en esta ciudad "castillos" o carros, en los cuales se representaba una escena con la

⁷ Una de estas excepciones la constituye la relación de Reyes Mejía de la Cerda, *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parroquia colegial y vecinos de San Salvador hicieron, año 1594*.

⁸ Carreres Zacarés, 1925, t. II, p. 219.

⁹ Carreres, 1925, t. II, p. 213. Las noticias sobre la integración de los espectáculos del Corpus y la utilización de rocas o carros con motivo de entradas reales son muy abundantes en el caso de Valencia: así ocurrió en 1501, con motivo de la entrada de la reina de Nápoles, en 1507 por la entrada de Fernando el Católico y Germana de Foix, en 1528 y 1542, con motivo de la entrada de Carlos V, o en 1564 y 1586, con motivo de la entrada de Felipe II. Véase Carreres Zacarés, 1925, t. I, pp. 114-35.

¹⁰ Carreres Zacarés, 1925, t. II, p. 288.

¹¹ En 1492 para la celebración en Sevilla de la toma de Granada la Ciudad ordenó "que vengan todas las cofradías con sus cruces e ciriales e pendones; que vayan todos los juegos del día del Corpus e más sy más se pudieren facer", Sentaurens, 1984, t. I, p. 31. Pueden verse ejemplos de la utilización por parte de las Ciudades de este tipo de espectáculos en Shergold, 1967, pp. 136-38, Mateos Royo, 2001, pp. 15-25, Carboneres, 1873, pp. 39-44, Del Río, 1988, pp. 13-14, Gómez-Salvago, 1998, p. 113, Sentaurens, 1984, t. I, p. 30-32, o Alenda y Mira, 1903, t. I, p. 31.

cual los disfraces de los danzantes y la danza misma podían guardar relación. Así en el Corpus sevillano de 1540, una de las danzas que acompañó a un "castillo" en donde se representaba un nacimiento (con San José, la Virgen, el niño, el buey y la mula), tuvo como argumento la representación de la adoración de los reyes, como pone de relieve el contrato suscrito entre los organizadores de la fiesta y el gremio de curtidores:

sacaré una danza en que llevaré siete danzantes, tres reyes magos, una dama y tres pajes; y de un pabellón salgamos los siete danzantes y los tres reyes magos vayan a ofrecer a la María y al Niño Jesús, que han de ir de bulto en un portalico, con un San Jusepe, una mula y un buey y un tamborino, obsequios y adoración; y andaremos danzando con la procesión todo el tiempo que durare¹².

Algunos contratos entre municipios y maestros de danzas dan cuenta de la mayor complicación que podían revestir algunas de ellas. Sirva de ejemplo también la descripción de una danza que Pedro Alonso Tornero se comprometió a ejecutar en Valladolid con motivo del Corpus del año 1545, en la que puede apreciarse el desarrollo del elemento gestual y recitado, y en la que intervinieron:

ocho reinas y un rey y un pastor, y las reinas muy bien aderezadas de seda y el rey vestido de seda [...]; y han de llevar dos coronas [...] y cada una reina ha de sacar en los pechos rótulos de quién es, y el rey también, y el pastor ha de hacer la entrada con una copla, y el rey ha de decir un dicho por sí e por todas las reinas, han de salir del pabellón y ha de llevar [sic] bien aderezado de paramentos, y como haya salido el pastor y haya dicho su copla han de salir el rey del pabellón y las reinas de dos en dos, y así han de llegar danzando hasta el Santo Sacramento y allí han de hincar las rodillas todos y el rey ha de decir al Santo Sacramento por sí y por sus reinas; y como le haya acatado hase de levantar e tornar danzando muy gentilmente¹³.

¹² Sentaurens, 1984, I, p. 52, en donde se trata de los diferentes tipos de danzas. También Sánchez Arjona, 1898, pp. 45-46.

¹³ Fernández Martín, 1988, pp. 25-26

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

Dada la complejidad que podían llegar a alcanzar algunas danzas, no es en absoluto extraño, en la primera época de la profesionalización de las compañías de actores, encontrar a maestros de danzas, como Francisco Peralta, comprometiéndose a representar en el Corpus de Valladolid del año 1545 "un auto del Juviniario ante el Santísimo Sacramento", y a sacar también ese mismo día, "una danza que es la de las tres deesas de la manzana de la discordia en que intervendrán más de las tres deesas, otra deesa de la discordia y Flora y Júpiter y París y sacallos un mucho bien aderezados y dirá cada uno sus dichos bien trovados y sacaré un tamborino y un pabellón muy bueno e bien aderezado", y otra danza "de seis cautivos", en la que colaboraría "un farsante"¹⁴. Esta última danza sirve además como ejemplo de un fenómeno que mencionaba al comienzo: la invasión de temas mitológicos y profanos en el ámbito de la fiesta religiosa. Hay que recordar, por otro lado, que el propio Lope de Rueda, ejerció de maestro de danzas y autor de comedias, como se pone de relieve en el acuerdo por el que el ayuntamiento de Valladolid en 1552 decide contratarlo por un salario de 4.000 maravedís anuales "por maestro de la dichas fiestas [las del Corpus], con que viva en esta villa y resida", en atención a sus méritos como "hombre avil para maestro de representar y conponer autos y danças para las fiestas que se an echo"¹⁵. En esta primera época la frontera de la profesionalización, o los cometidos desempeñados, no aparecen siempre claramente definidos, pero lo que resulta manifiesto, como algunos críticos han señalado¹⁶, es la importancia que el Corpus tuvo en la época de la gestación de la profesión teatral, y no resulta extraño que en el XVI sus espectáculos, danzas y representaciones, se viesan incorporados a la fiesta pública cualquiera que fuera su motivación.

La intromisión en la fiesta pública profana de elementos religiosos se hace patente en otro tipo de espectáculo frecuente en los recibimientos de personas reales en las grandes ciudades. Me refiero a la ceremonia que se produce habitualmente en una de las puertas principales de la ciudad en el momento de la entrada oficial de la persona real, y que simboliza la renovación de los vínculos

¹⁴ Fernández Martín, 1988, p. 25.

¹⁵ Alonso Cortés, 1923, pp. 13-14.

¹⁶ Véanse Canet, 1997 y Sentaurens, 1997.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

políticos existentes entre la Ciudad y la Monarquía, ceremonia que suele girar alrededor del acto de la entrega de las llaves de la ciudad al rey por parte de personas, habitualmente niños o cantores, disfrazadas de ángeles o santos patronos de la Ciudad, que descienden, mediante mecanismos de maquinaria aérea, desde cielos o nubes de decorado, en clara alusión a la vinculación entre religión y poder real, y dentro de una concepción del poder del monarca como delegación del poder divino. Se trata de una ceremonia que tiene, especialmente en la Corona de Aragón, antecedentes medievales, pero que vemos adaptada en el siglo XVI al que es el elemento de arquitectura efímera de mayor fortuna en este período, el arco triunfal. A pesar de que los arcos triunfales en el siglo XVI se llenan de referencias mitológicas y alusiones a las gestas y triunfos de la monarquía, en clara evocación de los triunfos romanos, y en la línea del gusto y la estética renacentistas, no resulta extraño encontrar todavía en las entradas reales ceremonias revestidas de un significado religioso, en las que intervienen los personajes tradicionales, como ángeles o santos patronos que, incorporados ahora a los arcos triunfales, cumplen el cometido de realizar la entrega simbólica de las llaves de la ciudad, en el caso de la entrada del monarca, o de dar la bienvenida a su esposa o a un miembro de la familia real.

Habitualmente se trata de breves ceremonias con parlamentos cantados sobre el motivo de la fiesta, aunque ocasionalmente parecen haber dado lugar a un mayor desarrollo dramático. En 1502 en Calatayud varios ángeles descendieron de una columna para entregar las llaves a de la ciudad a Felipe el Hermoso, y en Barcelona, en 1519, fue Santa Eulalia, protectora de la ciudad quien descendió, rodeada de ángeles, desde un cielo construido en la puerta de San Antonio, para entregar las llaves al emperador, como de nuevo volvería a suceder en 1589 para la entrada de su hijo Felipe II¹⁷. En 1507, para la entrada de Fernando el Católico y Germana de Foix en Valencia, se construyó un arco triunfal desde el cual descendieron a entregarles las llaves dos niños vestidos de ángeles, y en 1528 fue otra de las puertas de entrada a la ciudad de Valencia, la de Cuarte, la que se utilizó para el recibimiento. En esta ocasión se construyó un arco triunfal unido a la puerta de Cuarte con dos galerías o corredores, en donde se encontraban

¹⁷ Véanse Shergold, 1967, pp. 138-39, J. Romeu, *Teatre profà*, I, 1962, pp. 8-9 y II, pp. 130-31.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

dispuestos los ministriles y trompetas, y desde cuya bóveda, que representaba un cielo, descendieron, en un alarde de celo profesional, tres diputados, vestidos como ángeles para entregar al emperador las llaves de la ciudad¹⁸. Ceremonias similares a éstas, podemos encontrarlas en otros lugares. Así por ejemplo en Sevilla, en el marco de las fiestas de recibimiento de Carlos V y la emperatriz Isabel en 1526, se construyó a la entrada de la Iglesia Mayor, en la puerta del perdón "un arco muy suntuoso con un cielo en medio, de donde salían ciertos jóvenes y ángeles en figura de las virtudes, que cantaban con diestra y suave armonía"¹⁹.

A veces en el contexto del recibimiento se generan pequeñas representaciones un tanto más elaboradas²⁰, y ocasionalmente de contenido religioso, como es el caso de la descrita para el recibimiento de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos I, en Zaragoza en 1533. Con ocasión de este recibimiento se hizo en un arco triunfal construido en la puerta Cineja una representación protagonizada por Santa Engracia, patrona de la ciudad. La representación era introducida por un pastor que salió "a recontar en coplas lo que en dicha puerta havia de acaecer", explicando las referencias de algunas de las pinturas del arco a las personas reales, y anunciando la aparición de Santa Engracia, evocando su martirio y el origen de su vinculación como patrona a la ciudad. Tras esta introducción, Santa Engracia descendía desde un cielo construido en el interior del arco y hacía entrega de una corona a la emperatriz, mientras pronunciaba un parlamento de bienvenida, exhortando a Isabel a mediar con el monarca en favor de la ciudad. La representación se acompañaba de música, haciendo los coros los dieciocho caballeros y San Lupericio, que acompañaban a la mártir. Los parlamentos conservados de esta representación, ideada por Fernando Basurto, consisten en las coplas pronunciadas por el pastor y Santa Engracia²¹. Aunque esta sea una muestra excepcional, no debió de ser ésta la única ocasión en que un arco triunfal se utilizaba como espacio escénico para una representación de un mayor

¹⁸ Carreres Zacarés, 1925, t. I, pp. 104, 118-19

¹⁹ Sentaurens, 1984 t. I, 32 y Gómez Salvago, 1998, pp. 154-55.

²⁰ Por ejemplo, la que tuvo lugar en el arco construido en la puerta del Río para el recibimiento en Salamanca, en 1543, de María de Portugal, primera esposa de Felipe II, de una gran complejidad escénica, preñada de alusiones alegóricas y mitológicas, e inspirada en el coro de *Las nubes* de Aristófanes. Puede verse la relación de este recibimiento en Ferrer Valls, 1993, pp. 135-42.

²¹ Del Río, 1988, 32 y ss.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

desarrollo dramático, y así sabemos que en 1527, con motivo de las celebraciones en Valladolid del bautizo de Felipe II, tuvo lugar la representación sobre un arco triunfal de un auto del bautismo de San Juan, aunque en este caso carezcamos lamentablemente de mayores detalles sobre ella²².

Hay que recordar también, entre las representaciones religiosas vinculadas a la fiesta profana, las representaciones de autos que en este contexto pudo llevar a cabo el propio Lope de Rueda. Así, en 1551 el ayuntamiento de Valladolid ordenó pagarle 42.000 maravedís a cuenta de los 65.000 que se le debían por lo que había gastado en el carro y danzas que sacó para el recibimiento del príncipe Felipe de su regreso de su viaje a los Países Bajos, pero con la condición de que antes de recibir cantidad alguna Lope de Rueda entregase al ayuntamiento todos los vestidos y aderezos que había comprado para la representación de los autos para que se vendiesen²³. Pocos años después, en junio de 1554, Lope de Rueda volvería a representar ante Felipe II un auto, en este caso no en el marco de una fiesta pública, sino de una fiesta privada, de carácter cortesano como fue la que le ofreció el conde de Benavente, don Antonio Alonso Pimentel, a su paso por la Villa de Benavente, en el trayecto de su viaje hacia Inglaterra para casar con María Tudor, circunstancia de la que se deja constancia en una crónica de la época: "Y estando algún tanto despejado el patio, salió Lope de Rueda con sus representantes y representó un auto de la Sagrada Escritura, muy sentido, con muy regocijados y graciosos entremeses, de que el Príncipe gustó muy mucho, y el Infante don Carlos, con los grandes y caballeros que al presente estaban"²⁴. Aunque desconocemos más detalles sobre estas representaciones, son una prueba más de la utilización en esta época de representaciones religiosas en el marco de la fiesta pública de circunstancias profanas.

Entre los acontecimientos religiosos extraordinarios que se convierten en el XVI en ocasión propicia para la fiesta pública los más habituales tenían que ver con el traslado de reliquias, la entrada de una personalidad relevante de la Iglesia en una ciudad, la inauguración de un templo, o las beatificaciones y canonizaciones, que empiezan a hacerse frecuentes tras la clausura del Concilio de

²² A ella alude fray Prudencio de Sandoval en su *Historia de Carlos V*, citado por Rennert, 1909, p. 23.

²³ Alonso Cortes, 1923, p. 12.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

Trento, y sobre todo a fines del XVI y comienzos del XVII. La fiesta pública motivada por un acontecimiento religioso participa de las diversiones comunes a cualquier tipo de celebración pública: los juegos de cañas, sortijas, y otros espectáculos ecuestres, los certámenes literarios, que empiezan a ocupar un lugar relevante en la segunda mitad del siglo XVI, especialmente en ciudades con tradición académica o literaria, o las encamisadas y desfiles de máscaras y carros con invenciones. La ciudad se engalana y se transforma, como en cualquier fiesta pública, con luminarias, tapices, túmulos y altares o arcos triunfales alusivos a la circunstancia religiosa de la fiesta, con los que se adorna la ciudad, especialmente los edificios representativos del poder, y los espacios relevantes en el trayecto de la procesión. Así, por ejemplo, el recibimiento en 1568 de los cuerpos de los Santos Justo y Pastor desencadenó en Alcalá de Henares toda una serie de festejos en los que destaca no sólo la intervención en la gestión y organización de la fiesta del Municipio y de la Iglesia, sino también de la propia Universidad, como era lógico en una ciudad con la tradición de Alcalá. Las fiestas contaron con una procesión para recibir las reliquias a la entrada de la ciudad, en la que desfiló un carro tirado por dos "Gigantes o Salvajes", carro que tenía que utilizarse para la representación de la obra de Francisco de las Cuevas sobre la vida de los Santos, encargada por el Cabildo eclesiástico. Dicha representación, dividida en tres partes, debía tener lugar en tres momentos del trayecto de la procesión: la primera parte en el camino de Guadalajara, antes de la entrada en la ciudad de la reliquia por la puerta de los Mártires, en donde se había construido un túmulo funerario para recibir a las reliquias, y las otras dos partes en el interior de la ciudad, una en un arco triunfal construido cerca de la iglesia de San Juan de la Penitencia, y la otra en un arco triunfal levantado en la puerta de la Iglesia de San Justo. Sin embargo, de estas tres partes tan sólo llegó a representarse el día del recibimiento la primera, posponiéndose por falta de tiempo la representación completa para el domingo siguiente, 14 de marzo, teniendo lugar esta vez en la iglesia de San Justo (los dos primeros actos en el interior y el tercero en la puerta principal), en donde habían sido depositadas las reliquias²⁵.

²⁴ Muñoz, *Viaje de Felipe II a Inglaterra*, pp. 47-48.

²⁵ Crawford, 1908, publicó la obra de Francisco de las Cuevas, que se conserva en el manuscrito 6.149 de la BNM, y que resulta de excepcional interés pues el texto dramático se compagina con la

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

La puesta en escena de esta obra, muy compleja, ha sido recientemente estudiada por Lola González²⁶ y no me voy a detener en ella, pero sí querría subrayar la influencia que su concepción, su estructura y su puesta en escena muestran respecto a la fiesta pública, en cuyo seno surge la obra dramática. En primer lugar, se trata de una representación pensada para ser realizada originariamente en el espacio escénico de la calle, en tres lugares del trayecto de la procesión, motivo por el cual aparece dividida en tres partes. Por otro lado, el primer acto asume el tratamiento de una ceremonia de entrega de llaves, ceremonia que tiene lugar en el túmulo funerario donde son depositadas las reliquias, antes del ingreso en la ciudad. Allí el Ángel Custodio de la ciudad hace la entrega simbólica a los Santos de las llaves de la misma. Para el segundo de los actos se construyó un arco triunfal con una maquinaria compleja que representaba un cielo, acogiendo así toda esa tradición de utilización de tramoya aérea en los arcos triunfales que se desarrolla en el siglo XVI. En este marco debía tener lugar la representación del martirio de los Santos y, como en la representación zaragozana de Santa Engracia que mencionamos antes, el cielo debía abrirse para que descendieran dos ángeles a recoger sus almas. El tercer acto, que muestra las consecuencias de su acción para Daciano, responsable del martirio, tuvo lugar en un arco triunfal alzado a la puerta de la iglesia de San Justo, desde donde San Eugenio, primer arzobispo de Alcalá, y Asturio, su primer obispo, pronunciaron sus parlamentos, situándose el resto de los personajes en un carro móvil ubicado debajo del arco. La representación incluía parlamentos cantados y recitados, música y danza.

Como puede verse, la concepción de esta pieza dramática exhibe una fuerte vinculación con el marco de la fiesta, de cuyo contexto surge y de cuya tradición asume elementos fundamentales: el propio espacio escénico en que originariamente estaba previsto el desarrollo completo de la representación, la calle, es el lugar privilegiado de la fiesta pública; además, la representación

relación de la representación que tuvo lugar en el marco de la fiesta, y aporta detalles sobre la puesta en escena. Aparte de esta obra de Francisco de las Cuevas, la Universidad preparó otra representación sobre el martirio, a cargo del maestro Alonso de la Torre. Para estos festejos en su conjunto puede verse Alaustre Campo, 1988, especialmente pp. 153-229. *Estudio de las fiestas celebradas en Alcalá de Henares. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1988.

²⁶ González, 2000, 2001.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

integra una ceremonia de entrega de llaves, como en los recibimientos de personalidades ilustres, y utiliza arquitectura efímera, los arcos triunfales, y elementos de tramoya aérea, tradicionales en la fiesta pública. En realidad, piezas dramáticas como ésta, que nacen en estrecha vinculación con la fiesta pública y sus circunstancias, constituyen el antecedente directo de las comedias de santos, género que se verá desarrollado y afianzado por la oleada de canonizaciones y beatificaciones que, iniciada a fines del XVI, se intensifica en el XVII. La comedia de santos se insertará muchas veces también como un eslabón más en la cadena de espectáculos y diversiones que moviliza en torno suyo la fiesta pública religiosa y algunas relaciones, antes de finalizar el siglo XVI, dan cuenta de este fenómeno. Así en 1589 tuvo lugar, también en Alcalá, la celebración por la canonización de San Diego, acontecimiento que dio lugar, entre otros festejos a la representación de una comedia sobre la vida del santo, para la cual la Ciudad contrató a un profesional, el "autor" Nicolás de los Ríos²⁷, y en 1595, con motivo de los festejos por la canonización de San Julián, patrón de la catedral de Cuenca, tuvo lugar en esta ciudad una representación de la vida del santo, a cargo de la compañía de Mateo de Salcedo y Nicolás de los Ríos, ejecutada sobre un tablado levantado para la ocasión ante la Iglesia²⁸. Para entonces, sin embargo, son ya las compañías profesionales, como las de Ríos y Salcedo, las que se hacen cargo de las representaciones, síntoma de una nueva transformación en el ámbito de la fiesta pública, y del inicio de una nueva etapa, que cae ya fuera del período objeto de nuestra atención.

Como hemos podido comprobar hasta aquí, los elementos religiosos, que en sus manifestaciones más interesantes fraguan en breves representaciones, están sólidamente arraigados en la fiesta pública del siglo XVI, tanto si está motivada por una circunstancia de carácter religioso como si no. La fiesta religiosa, con sus tradiciones e ingredientes específicos (desde ceremonias religiosas a representaciones, danzas o procesiones), contamina cualquier tipo de celebración pública. Pero al mismo tiempo la celebración religiosa puede llegar a verse invadida también por manifestaciones festivas de carácter más profano.

²⁷ Para estos festejos puede verse Alaustré Campo, 1988, pp. 230-84. Para el contrato con Ríos, véase Pérez Pastor, 1901, p. 24.

²⁸ Alenda, 1903, pp. 106-07.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

Probablemente las interferencias entre las manifestaciones profanas y religiosas de la fiesta debieron ser más habituales de lo que las relaciones oficiales dejan ver. Es cierto que la fiesta pública, cualquiera que sea su motivación, se rige por unas pautas rígidamente establecidas por las autoridades a través de ordenaciones municipales, que no sólo sirven para regular la aquiescente participación en la fiesta de los diferentes representantes sociales, sino para exigirla o asegurarse de ella. A pesar de esta estricta reglamentación, la fiesta es capaz de generar en torno suyo espectáculos diversos, y toda una parte constitutiva de la fiesta puede deberse a una iniciativa particular que podía llegar a escapar en la práctica del control de los organizadores y, por ello, quedar al margen de las relaciones oficiales. En este sentido, Sebastián de Horozco resulta, en el panorama de las relaciones de fiestas del XVI, un relator excepcional de aquéllas de las que fue testigo. Con un buen paladar para los espectáculos de arraigo popular, como muestra su propio teatro, se detiene no sólo en los detalles de la fiesta oficial, sino en aquellos otros sobre los cuales habitualmente los relatores oficiales pasan de puntillas. Un ejemplo singular lo ofrecen las fiestas que tuvieron lugar en Toledo en 1555 con motivo de la conversión de Inglaterra al catolicismo bajo el reinado de María Tudor, fiestas que además coincidieron con los carnavales de ese año y, quizá por ello, se convirtieron en campo abonado para que aflorase el lado más lúdico y menos oficial de la fiesta. Las relaciones de Horozco nos dan el pulso de esa otra cara de la fiesta, la menos oficial, que habitualmente escapa al interés del cronista oficial, más atento a agradar a los promotores oficiales y a los poderosos organizadores de festejos, que a los humildes y anónimos, como sucede en el caso de Juan de Angulo, relator también de las fiestas toledanas²⁹. Angulo se recrea especialmente en la descripción de aquellos espectáculos, carros y máscaras, relacionados con el motivo de la fiesta, y que trasladan una visión triunfal de la Fe católica y de la Monarquía: así se detiene en la descripción de la máscara del

²⁹ La relación de Angulo, titulada *Flor de las solemnes alegrías y fiestas que se hicieron en la imperial ciudad de Toledo por la conversión del reino de Inglaterra*, se imprimió en Toledo, en 1555, está dirigida a Felipe II, y, en segunda instancia, al arzobispo de Toledo, d. Juan Martínez Siliceo "con cuya merced esta obra se imprime". Puede considerarse la relación oficial de los festejos. La relación de Sebastián Horozco, *Memoria de las fiestas y alegrías que en Toledo se hicieron por esta razón* [la conversión de Inglaterra], se conserva manuscrita, y ambas fueron publicadas conjuntamente por Álvarez Gamero (1914). Hay que tener en cuenta también que el

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

oficio de zapateros, en la que un mancebo representaba a Felipe II, acompañado de guardas, y tras él un Lutero fingido sobre un asno, rodeado de diablos, y un pregonero voceando la muerte "de la falsa heregía de la secta luterana"; o se detiene en describir la máscara del oficio de calceteros, que sacaron un carro triunfal de la Fama, acompañada de niños cantores, disfrazados de virtudes, entonando villancicos en alabanza de la victoria de la Fe, y en elogio del rey Felipe II "que convirtió al pueblo profano". Pero Angulo se recrea especialmente en la descripción de la máscara patrocinada por el arzobispo de Toledo, su protector, en la que podía verse un carro en el que iba la Fe católica triunfante, acompañada de ministriles y niños cantores en el papel de virtudes y doce caballeros vestidos de cardenales, o en la máscara que organizó el Santo Oficio, en la que desfilaron caballeros disfrazados de dioses mitológicos y ninfas y tras ellos un carro triunfal de la Fe católica, tirado por una serpiente que representaba la "humana sensualidad", cuya cerviz se inclinaba al triunfo de la Verdad católica, carro en el que, junto a la Fe, entonaban villancicos sobre la circunstancia de la celebración Justicia, Misericordia y Paz³⁰.

A diferencia de Angulo, Horozco, cuya relación responde a una vocación de observador atento que toma apuntes sin voluntad de hacerlos públicos³¹, se muestra interesado no sólo en el aspecto oficial de la fiesta —como atestigua al describir, con menor precisión que Angulo, el carro triunfal de exaltación de la Fe que sacaron los familiares del Santo oficio y algunas otras de las máscaras que exaltaban el evento religioso—, sino que también presta su pluma a la descripción de entremeses y máscaras de carácter más popular, y marginal a la organización oficial de la fiesta:

Este día, entre los otros entremeses estropajosos, salió un sacamuelas con todo su herramental, y una muger a quien sacaba la muela, y sentávala en una silla y descarnávala con un cuerno, y después sacava unas tenazas de

hecho de que la relación de Horozco no estuviese pensada para la imprenta le permite una mayor libertad como relator y una frescura y espontaneidad que no es habitual en el género.

³⁰ Angulo, especialmente pp. 443-55.

³¹ Las relaciones de Horozco, no sólo ésta que tratamos, no llegaron nunca a publicarse, como en general, a lo que parece, el resto de su obra. Véase una útil noticia bibliográfica sobre las obras de Horozco, con atención a sus "relaciones" conservadas, en González Ollé (1979), pp. 9-12.

herrador, y ella dando gritos sacávale un miembro de hombre tan grande, que no daba poco plazer y risa a toda la gente, la qual como es natural, más se huelga y ríe con estas cosas que con las buenas. A este tenor salieron un tripero y una tripera, cavalleros en sus bestias, y llevavan su malcozinado. Ella llevava dos ollas delante en un serón, y con su garavato sacava de la una tripas y de la otra muchas naturas de hombre, con que tampoco llorava la gente ni aun las damas que los veyan³².

Del modo en que este tipo de manifestaciones podían surgir al calor de la fiesta pública, pero fuera de control de sus organizadores, da cuenta indirectamente Horozco quien, al enumerar los diferentes tipos de máscaras y personajes que se vieron esos días, apunta "y aun de frailes salieron al principio, aunque la justicia se lo prohibió"³³.

La diferente perspectiva adoptada por uno y otro relator de los festejos toledanos se pone de manifiesto a la hora de describir una de las máscaras de la fiesta que representaba una boda de villanos. Si Angulo tan sólo alude de pasada a ella, mencionándola como una máscara "muy al propio en su traer"³⁴, Horozco, sin embargo, se recrea en la descripción de esta máscara "muy graciosa", en la que salieron aldeanos a pie y sobre asnos, "a fuer de la Moraña de Ávila", y detalla los gestos y aspectos cómicos de algunos de los personajes que la máscara incorporaba:

otro llevava un plato para en que ofrecer, con dineros de la ofrenda y jugava de palo quando alguno le metía la mano. Detrás venían los padrinos y los novios, besándose de rato a rato, y el cura del lugar con un gesto y un bonete harto de notar y reir, y el alguazil y el alcalde del lugar, todos tan al propio y natural en todo, que regozijó mucho este entremés³⁵.

³² Horozco, especialmente, pp. 402.

³³ Resulta interesante la enumeración de personajes que salieron en la máscaras que realiza Horozco: "de moros, de judios, doctores, medicos, deçiplinantes, salvajes, locos, triperos, melcoheros, buñoleros, cornudos, romeros, diablos, correos, porteros de cofadrías [sic], caçadores, hermitaños, negros, negras, portugueses, amazonas, ninfas, cardenales, monjas, biudas, Çelestina con su cuchillada y su canastico de olores, lençeras, bizcaynas, reyes, pastores...", p. 395.

³⁴ Angulo, p. 442.

³⁵ Horozco, pp. 400-01.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

Sobre los detalles de esta máscara o entremés, que salió en dos ocasiones durante los festejos, vuelve más adelante Horozco en su relación:

este día tornó a salir la boda de aldea a pie con su tanboril, y con el virgo de la novia que era una sábana ensangrentada en un gran plato. Baylavan muy gentilmente, y así bailaron delante del reverendísimo señor arzobispo, de que se holgó mucho, y el alcalde llamava al escrivano para que diese testimonio del virgo, y con esto y otras cosas donosas que hazían dava mucho plazer³⁶.

Estas manifestaciones, más espontáneas e imprevisibles, que podían llegar a surgir tanto en el marco de la fiesta de circunstancias religiosas como en el de la fiesta profana, son una muestra de la tendencia liberadora de la fiesta, a pesar de todas las regulaciones y ordenaciones que se quisieran imponer para su control, y forman inseparablemente la otra cara de la moneda de la fiesta pública, lamentablemente la más silenciada en las relaciones y, por ello, las más difícilmente historiable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAUSTRE CAMPO, Isabel, *Estudio de las fiestas celebradas en Alcalá de Henares. Siglos XVI y XVII*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

ALENTA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, 2 vols.

ALONSO CORTÉS, Narciso, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.

ANGULO, Juan, *Flor de las solemnes alegrías y fiestas que se hicieron en la imperial ciudad de Toledo por la conversión del reino de Inglaterra*, Toledo, imprenta de Juan Ferrer, 1555, en Santiago Álvarez Gamero (ed.),

³⁶ Horozco, p. 405, también 400-01.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

"Las fiestas de Toledo en 1555", *Revue Hispanique*, XXXI (1914), pp. 416-84.

CANET, José Luis, "El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes" (1540-1560), *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 109-21.

CARBONERES, Manuel, *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia*, Valencia, J. Doménech, 1873.

CARRERES ZACARÉS, Salvador, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, imprenta de hijo F. Vives Mora, 1925, 2 vols.

DE MIGUEL GALLO, Ignacio Javier, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-172)*. *Estudio y documentos*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1994.

DEL RÍO, Alberto, *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento (Estudio de la representación del Martirio de Santa Engracia de Fernando Basurto en su marco festivo)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1988.

FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.

FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. *Estudio y documentos*, UNED-Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.

GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, Mónica, *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (Estudio y documentos)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

GONZÁLEZ, Lola, "La Representación de los mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas. Contribución al estudio de la práctica escénica en el Renacimiento", Florencio Sevilla y Carlos Alvar, (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 1998*, t. I, Madrid, Castalia, 2000, pp. 336-343.

_____ "La Representación de los mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas, y el teatro religioso del siglo XVI", Christoph Strosetzki (ed.),

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster, 1999, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2001, pp. 642-651.

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (ed.), Sebastián de Horozco, *Representaciones*, Madrid, Castalia, 1979.

HOROZCO, Sebastián, *Memoria de las fiestas y alegrías que en Toledo se hicieron por esta razón* [BNM, ms. Aa 105, ff. 149-158], en Santiago Álvarez Gamero (ed.), "Las fiestas de Toledo en 1555", *Revue Hispanique*, XXXI (1914), pp. 393-415.

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

MATEOS ROYO, José Antonio, "Los entremeses en Aragón durante el siglo XV: teatro religioso y homenaje político", *Hispanic Research Journal*, 2-1 (2001), pp. 15-25.

MUÑOZ, Andrés, *Viaje de Felipe II a Inglaterra (1554)*, edición de Pascual de Gayangos, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1877.

OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

MEJÍA DE LA CERDA, Reyes, *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parroquia colegial y vecinos de San Salvador hicieron, año 1594*, BNM, mss. 598.

RENNERT, Hugo A., *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1909.

ROJO VEGA, Anastasio, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

ROMEU, Josep, *Teatre profà*, Barcelona, Barcino, 1962, 2 vols.

SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898.

SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen âge à la fin du XVIIIe siècle*, Bordeaux, Prsses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

____ "De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 297-303.

SHERGOLD, Norman D., *A history of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

VAREY, John E., "Del «entramés» al «entremés»", en Luis Quirante Santacruz (ed), *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas del Festival d'Elx. 1990*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Diputación de Alicante, Ajuntament d'Elx, 1992, pp. 65-79.

El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI.

Resumen:

En la fiesta pública en el siglo XVI, tanto si está motivada por acontecimientos de carácter religioso como de carácter cívico-político, las manifestaciones religiosas son una constante pues, más allá de su circunstancia, en la fiesta cristaliza una visión del mundo de la cual la religión forma parte sustancial. Aun así, si atendemos a los espectáculos que surgen en el seno de la fiesta y no sólo al motivo que la ocasiona, la frontera entre fiesta pública profana y religiosa no resulta ser siempre tan nítida como podría suponerse y las manifestaciones de carácter religioso pueden surgir en el seno de la celebración cívico-política y al revés, espectáculos de carácter profano pueden verse integrados en la celebración religiosa, como se muestra en el artículo.

Palabras clave: siglo XVI; fiesta pública; espectáculos teatrales.

The spectacle of faith: religious demonstrations of public festivities in the Sixteenth Century

Abstract:

Religious demonstrations are a constant in public festivities of the Sixteenth Century, both in those motivated by religious events or by civic-political events, since, beyond its circumstances, in a festivity a view of the world in which religion represents a substantial part crystallizes. Even so, if we attend to the spectacles that emerge within the festivity and not only to the purpose that motivates it, the limit between profane and religious public festivity is not always as clear as could be imagined, and religious manifestations can emerge within a civic-political celebration or, vice versa, profane spectacles can be integrated in a religious celebration, as this paper shows.

Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", monográfico Teatro religioso en la España del siglo XVI, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), editado por M. de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95 (2005), pp. 121-135.

Keywords: Sixteenth Century, public festivity, theatrical spectacles.