

## *La ciudad medieval como escenario: primeras manifestaciones del teatro popular*

Francisco J. FLORES ARROYUELO

### RESUMEN

Reunimos aquí el material relacionado con una serie de fiestas que se desarrollan en la ciudad medieval, haciendo hincapié en las fiestas populares y en la organización del espacio urbano medieval como espacio teatral.

PALABRAS CLAVE: Literatura medieval, Ciudad medieval, Teatro popular.

La Fiesta, —aparte de volver al mundo del revés como sucede en Carnaval, o de ser un ritual, siempre enigmático, por el que se asiste al desdoblamiento temporal de la personalidad del poderoso que se convierte en pelele, a la expulsión del chivo expiatorio, y otras cuantas formulaciones sobre variantes un tanto repetitivas—, también debe ser considerada como una representación escenificada, teatral, de una ficción recreadora y evocadora de un pasado que por ella se conmemora, y en la que participa un gran número de los miembros que conforman esa sociedad, lo que da lugar a que sea vista con orgullo al llegar a admitir dicho acto como una imagen mítica que permite que asistamos a un traslado en el tiempo por el que se recobra el momento primero, primigenio, y, también, porque a su vez se contempla como un soporte definitorio que explica lo que se entiende como manera de ser colectiva, o mejor, incluso, de un sentido que marca su existencia como colectividad. Muchas son las fiestas que podríamos reunir en torno a esta idea de representación como la de *Los dimonis* en Artá (Mallorca) que acompañan a la imagen de San Antonio en la procesión simulando tentarle y actuando como botargas persiguiendo a los fieles que le siguen; la *Processó d'es Tres Tocs* en Ciutadella (Menorca) con la que se recuerda la re-

conquista de la ciudad por Alfonso III de Aragón; la *Procesión del fuego* en Castro Caldelas (Orense), que rememora el fuego con que se purificaron calles y casas cuando acabó una epidemia en 1753; la que se celebra en Peñalsordo (Badajoz) para conmemorar la conquista del castillo que estaba en manos de los moros y con dicho motivo los vecinos recorren las calles con antorchas que recuerdan aquellas que sujetaron a los cuernos de los carneiros en la noche de la batalla para engañar en los cálculos del número de atacantes, y a continuación, desde el balcón del Ayuntamiento, se representa una mogiganga o sátira sobre un punzante diálogo que sirve para repasar los hechos más sobresalientes ocurridos en el pueblo durante el año, y al día siguiente, disfrazados con extraños trajes y montados en caballos y burros riamente enjaezados la gente del pueblo corre para simular la batalla que los liberó mientras suenan los tambores, para, por último, pasear a un abuelo y una abuela en triunfo en recuerdo de aquellos prisioneros que según la leyenda permanecían prisioneros en las mazmorras; la de Mecerreyes (Burgos) llamada *Fiesta del Gallo* en que un personaje cubierto de pieles, el zagrón —figura también conocida en otros lugares por zamarrón, zigarrón, murreiro...—, intenta impedir que los jóvenes arrebaten a un pequeño rey un gallo de madera, tal como se refiere en una leyenda; y la presencia casi infinita de ellas en la llamada de *Moros y Cristianos* que se celebra en numerosos pueblos y ciudades espoñoles, e incluso de América<sup>1</sup>, y que debe contemplarse como la pervivencia a través de los siglos, con amplios vacíos y cambios en su funcionalidad, de una serie de fórmulas teatrales que retrotraen la memoria en hechos sucedidos en varios siglos.

La concepción que en la actualidad se tiene del teatro, como una acción dramática salida del ingenio de un autor que se desarrolla en un espacio acotado sobre decorados que son arquitectura efímera y que implica lumínotecnia y otros efectos, y la acomodación de un público espectador más o menos restringido situado de forma estable en un edificio construido para ello de manera expresa, ha dejado en el olvido el momento del nacimiento del teatro en Europa aparte de que siempre fue visto dentro de la actividad catequista de la religión cristiana, con ceremonias, funciones, ritos litúrgicos y representaciones en el recinto de la iglesia, para salir, posteriormente, a la plaza que se abría ante ella<sup>2</sup>, pues ese primer momento debemos verlo

<sup>1</sup> José A. Sirvent Mullor, «La fiesta de Moros y Cristianos y su expansión», en *II Congreso nacional de la fiesta de Moros y Cristianos*. Onteniente, 1986, pp. 161 y ss. El Congreso se celebró del 12 al 15 de septiembre de 1985.

<sup>2</sup> Sobre los orígenes del teatro religioso medieval en Europa debe tenerse en cuenta la obra fundamental de Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford, 1951, (1.<sup>a</sup> en

también en la calle de las ciudades dentro de las diversas formas que adoptaron los regocijos populares con motivo de las *entradas* de los príncipes en ellas, ya que pronto llegaron a orientarse hacia una recreación *in situ* de hechos y acontecimientos que reflejaban y recordaban un pasado más o menos lejano que, con frecuencia, era tenido, o deseado tener, por heroíco y hasta mítico, y que a su vez se admitía como algo íntimo y común a la sociedad, por lo que debía ser conservado con viveza en la memoria individual y colectiva, al ser un nexo fundamental de identificación del hombre medieval y de épocas posteriores, y donde la palabra, con frecuencia, pasó a ser sustituida por otros soportes en los que la imagen, en el más amplio de los sentidos, llegó a adquirir una prepotencia sin parangón.

Por eso, junto a ese teatro medieval hecho en las iglesias, del que contamos con un número limitado de textos, noticias y referencias por los esfuerzos de búsqueda de filólogos e historiadores de la literatura, debemos situar este teatro popular hecho en la calle, aunque en ese estadio inicial este tipo de representación chocase con las prácticas dramáticas puramente eclesiásticas hasta dar lugar a que se llegase a un entendimiento por el que la fachada de la iglesia sirvió de escenario de ambas manifestaciones como una especie de tierra de nadie. Sin ninguna duda hubo también un momento en que el pueblo intentó penetrar, y lo consiguió en numerosas ocasiones, en el recinto sagrado para actuar y mostrar una representación de lo que por él era entendido como una manifestación de religiosidad, y también de menos religiosidad, y a la que se respondió siempre con un rechazo, como encontramos reflejado puntualmente en las reiteradas prohibiciones que se dictaron en los sínodos de todas las diócesis europeas, y que habría de continuar haciéndose posteriormente, en los siglos xv y xvi, para pasar en España esta labor de vigilancia a la Inquisición, al considerarse que dichos actos eran reflejo de un carácter festivo que no podían ser equiparados en ningún momento con los que inspiraba al ritual eclesiástico, riguroso y trascendente<sup>3</sup>.

---

1933). Algunos autores han considerado que podía aplicarse en lo que corresponde a este problema, un paralelismo en lo sucedido en España con el resto de Europa aunque no se hayan encontrado noticias ni textos de la celebración de *milagros y misterios* como dicen G. Cirot, R. Donovan... Otros autores se han pronunciado sobre una ambigüedad manifiesta como L. Carreter, no faltando tampoco quienes han negado su existencia de manera rotunda como H. López Morales que ya lo había hecho de este modo en 1968. De este autor ver «Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Actas del Festival d'Elx, 1990. Alicante, pp. 115 y ss., y otros trabajos.

<sup>3</sup> A. García y García, «Religiosidad popular y festividades en el Occidente peninsular (s. xiii-xiv)», en *Fiesta y liturgia*, Actas del Coloquio celebrado en la Casa Velázquez del 12 al 14 de diciembre de 1985. Madrid 1988, pp. 35 y ss.

El desarrollo de la vida comunitaria en la ciudad medieval, y con ello de la creación de un cosmos más o menos cerrado, a imagen y semejanza de otro superior y envolvente en el que periódicamente habrían de verse proyectados y reflejados sus moradores, también hizo de ella, de sus calles y plazas, un auténtico escenario idóneo a tal fin y que bien podemos contemplar desde este momento como *espacio teatral*. La fiesta popular medieval nace así de una necesidad del hombre del pueblo de disfrutar de los goces que ofrece la vida, siempre vista como algo efímero y colmada de incertidumbre, y ante la que hay que mostrar una fuerza interior que sirva para aliviar las tensiones de todo tipo que la alimenta, y junto a él, quedaba el noble que también participaba de ella activamente al hacerlo como protagonista en un ritual exclusivista que permitía ganar fama y honor, al tiempo que se resaltaban los valores sociales y políticos establecidos<sup>4</sup>.

Elie Konigson ha estudiado en profundidad el espacio teatral medieval para detenerse en un primer momento en los llamados *jeus dans l'église*<sup>5</sup>, y pasar inmediatamente después a analizar el papel que ha desempeñado la propia ciudad en el desarrollo de dichos juegos y espectáculos religiosos y civiles<sup>6</sup>. La plaza y calles de las ciudades, como lo habían sido las naves y atrios de las iglesias, estaban investidas a su vez de varias funciones, y en el teatro, cuando llegó el momento, se formó y manifestó en ellas: *Tel en est l'image*<sup>7</sup>. Durante el siglo XVI la arquitectura de la fiesta, mucho más elaborada, pasó a imponer su impronta, junto a otros aspectos, primero, en el siglo XV, en muchas ciudades italianas, e incluso en lugares tan señalados como el Vaticano, donde encontramos el Cortile de Bramante, que en un primer momento se acondicionó para que en él se desarrollasen torneos y representaciones teatrales, aunque pronto, por la construcción del edificio de la Biblioteca, quedase mermado en su primitiva función<sup>8</sup>, de donde pasó a Francia, España...

<sup>4</sup> Ver entre numerosos trabajos G. Palomo Fernández y J. L. Senra Gabriel y Galán, «La ciudad y la fiesta en la historiografía castellana de la Baja Edad Media: escenografía lúdico-festiva», en *Hispania*, n.º 186, 1994, pp. 5 y ss.

<sup>5</sup> E. Konigson, *L'Espace théâtral Medieval*, París, 1975, pp. 13 y ss.

<sup>6</sup> «La place est marché les jours de marché, et théâtre les jours de représentations. Ce que le spectateur sait, parce que cela correspond à son expérience vécue, c'est que le théâtre n'abolit pas le marché qui se profite derrière lui dans l'épaisseur fonctionnelle de la place. Ce que par contre il ignore, c'est le cheminement inconscient de sa propre activité qui lui fait retrouver sous l'apparente diversité des formes un même modèle éternellement repris et illustré». E. Konigson, *L'Espace... Opus cit.*, p. 79.

<sup>7</sup> E. Konigson, *L'Espace... Opus cit.*, p. 79.

<sup>8</sup> J. Ackermann, *The Cortile del Berveder*, Vaticano, 1954. Es famoso el grabado de autor desconocido con una vista del torneo de 1565 en el Cortile, en p. 145.

Pero las ceremonias festivas, como podían ser los cortejos de *entrada* de los reyes o príncipes que llegaban a ellas, u otras ceremonias que eran consideradas apropiadas al acontecimiento o conmemoración, se desarrollaron en lugares determinados, plazas y calles, ya que habían de poseer ciertas características, pues sobre ellos se vertebró el espacio idóneo que habría de pasar a ser el *escenario* y, también, porque en ellos era donde solía residir la gente principal y, en su consecuencia, estar mejor acondicionados. Y así vemos cómo casi todas las ciudades fijaron muy pronto los lugares para la representaciones, o los itinerarios por los que debían discurrir los cortejos o procesiones que, poco después, por tradición, se considerarían invariables, aunque en realidad dichos trayectos habrían de ir sufriendo pequeñas modificaciones, pero siempre acordes con las transformaciones que la ciudad siguió en su desarrollo<sup>9</sup>.

Ese espacio que la ciudad ofrecía para la fiesta, llegó así a convertirse en un auténtico decorado que pretendía mostrarla como la ciudad ideal o la mejor posible, a la vez que servía para ocultar o desterrar, durante el tiempo que durase, el de la vida cotidiana y real que quedaba relegado a la inexistencia y al silencio, al convertirse éste en un tiempo especial y extraño, y es natural que así fuese porque la transformación que implicaba la fiesta llevaba a que se desarrollase una bienvenida que se celebraba también con una presentación de regocijo por un triunfo cercano o lejano en el tiempo, y como un reconocimiento y aceptación políticos de determinado personaje, el príncipe, con lo que ello collevaba de demostración de poder y manifestación de los símbolos con que se identificaba. Así sucedió en las ceremonias de coronación o *entrada* de los monarcas en las ciudades donde todos los que en ellas participaban, desde el mismo rey, magnates y dignidades civiles y eclesiásticas, y caballeros venidos de los más diversos lugares para presentar sus respetos, se tornaban en verdaderos actores o representantes, y hasta podemos decir que también lo era la masa popular, testigo del espectáculo y receptora del mensaje tanto como espectadores o como participantes más o menos activos a modo de gran coro<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> La implantación de nuevas formas de vida, entre ellas las fiestas y ceremonias de *entradas* de reyes que impusieron los cristianos, conforme fueron conquistando ciudades árabes en la península Ibérica, obligó en muchas ocasiones a que se transformase y remodelase el trazado de muchas de sus encrucijadas y calles. Ver A. Bazzana, «L'évolution du cadre urbain à l'époque médiévale: quelques exemples en pays valencien», en *Plazas et sociabilité en Europe et Amérique latine*, Coloquio en La Casa de Velázquez de Madrid el 8 y 9 de mayo de 1979. París, 1982, pp. 19 y ss. Sobre los itinerarios en las ciudades, M. Vovelle, *Les Métamorphosis de la fête en Provence, de 1750 a 1820*, París, pp. 32 y ss.

<sup>10</sup> Para una descripción de una fiesta ver R. Muntaner, *Crónica*, pp. 293 y ss.

La mayor parte de dichas ceremonias, desde sus inicios, adquirieron un profundo sentido político ya que servían para realzar la figura del príncipe detentador del poder, lo que nos conduce a que deban ser vistas como algunos de aquellos actos que Maquiavelo consideró oportunos para la aceptación del príncipe cuando apostillaba que éste, sobre todo, debía «inventar el medio de dar en todos sus actos motivo para que se le estime por hombre grande y de superior ingenio»<sup>11</sup>. En la fiesta, con frecuencia, el monarca pasó a ser el centro de una gran alegoría en la que las maneras y recursos teatrales servían para impartir la imagen de un ser principal instalado en un estadio superior por su propia naturaleza, aunque también, frente a él, con la misma asiduidad y a veces en el mismo momento, el común de las ciudades procurase no dejar pasar la ocasión de manifestar su poder, las más de las veces en competencia con la nobleza.

Con frecuencia, estas fiestas duraban varios días, una semana, diez y hasta quince días, como sabemos que sucedió en Valencia cuando hizo su *entrada* en ella el rey de Castilla Alfonso X el Sabio, al atender la invitación que le hizo su suegro don Jaime I de Aragón, y en las que aparte de la *entrada* no faltaron un sinnúmero de juegos y toda clase de regocijos como tablas redondas, justas de rallón por caballeros salvajes, barones andantes con armas, torneos, galeras y leños armados montados sobre carretas, batallas de naranjas y empavesados, entre otros actos<sup>12</sup>.

Durante el siglo XIV, de manera paralela al incremento que fue tomando la celebración de la procesión del Corpus, la *entrada* del cuerpo de Dios en la ciudad, y como tal la mayor fiesta y manifestación urbana de la cristianidad, y en la que junto a la participación ordenada según consideración de calidad de los personajes locales y corporaciones religiosas y políticas, desde sus primeros momentos, se integraron en ella numerosos elementos populares que en un primer momento no pasaron de ser adornos de altares en determinados lugares de la carrera o camino, así como entoldando las calles por donde había de transcurrir el cortejo, para pasar más adelante a participar comparsas y representaciones gremiales que lo hacían con danzas campesinas y vestimentas apropiadas a la ocasión, presencia de figuras de gigantes y cabezudos, *caballitos, rocas* en las que se representaban entremeses de ca-

<sup>11</sup> Maquiavelo, *El príncipe*. C. XX. Traducción de J. Larraya. Barcelona, 1961, p. 214.

<sup>12</sup> R. Mutaner, *Crónicas*, 23. Las *batallas* con frutas fue un juego que se prodigó durante el carnaval, y también en otras ocasiones festivas como aparece en numerosos textos literarios de los siglos medievales y del XVI y XVII. Ver Juan Torres Fontes, «Naranjas, naranjazos, naranjitas», en *Monteagudo*, n.º 42, 1963, pp. 4 y ss.

racter cómico<sup>13</sup> y, también, con posterioridad de varios siglos, conforme se fue amoldando y remodelando el gusto por unas maneras nuevas, que llegarían a entenderse como barrocas, de tarascas y aparatos burlescos<sup>14</sup>.

En áreas culturales como Cataluña o el Reino de Valencia, por el profundo significado de afirmación política que conllevaban, se desarrollaron y fomentaron las celebraciones de procesiones civiles en los fastos, llegando a tener éstas una gran difusión, lo que ha posibilitado que nos hayan llegado numerosas relaciones en que se las describe con minuciosidad<sup>15</sup>.

Cuando en el año 1414 Fernando de Antequera, de la casa de Trastámara, fue coronado en Zaragoza, para su recibimiento se celebró una *entrada real* en la ciudad en que tomaron parte la aristocracia, las autoridades eclesiásticas y del Concejo municipal, así como los Honrados Jurados, miembros representativos de los gremios y oficios, y, como alegre contrapunto que rompiese tanta solemnidad, no faltaron en palacios y plazas juglares de la propia Zaragoza y venidos para la ocasión de otros muchos lugares, incluso de lugares tan lejanos como Xàtiva y Alcoy, que lucieron habilidades en juegos, y tocaron sus instrumentos musicales y cantaron sus relaciones. Y para animar la ciudad en las horas y días que dieron amparo a dicha ceremonia tampoco faltaron torneos, toros por las calles para ser corridos por los mozos, asaltos a castillos, naumaquias, batallas de galeras llevadas sobre carros móviles, y un castillo de madera desde el que se sostuvo una batalla de frutas. Pero las fiestas alcanzaron su cémit cuando, una vez sucedida la ceremonia de la coronación en la catedral, se formó la procesión que acompañó al monarca al palacio de la Alfarería en que vino a jugar un importante papel un castillo de madera levantado para dicha ocasión sobre un carro del que sobresalía una torre que en sus esquinas mostraba los atributos que simbolizaban la Justicia, la Paz, la Verdad, y la Misericordia, y desde la que varias doncellas cantaban canciones referidas a las virtudes del rey, y otra torre en el centro en la que giraba una Rueda de la Fortuna con las figuras que representaban a los cuatro candidatos que ha-

<sup>13</sup> Los entremeses jugaron un importante papel en el desarrollo inicial del teatro y como tal estuvieron presentes en la Procesión del Corpus y en las *entradas*. Ver Agustín de Granja, «El entremés y la fiesta del Corpus», en *Criticón*, n.º 42, 1988, pp. 139 y ss. «Salvo en sus orígenes remotos, *entremés* tiene siempre el mismo sentido: *una escenificación breve de intención cómica*, y esto es lo único que encuentro en común en todos los que fueron», p. 140.

<sup>14</sup> Sobre la fiesta del Corpus hay una enorme bibliografía, ver Oxford Dictionary of the Christian Church, artículo de F. L. Cross. Oxford, 1974. 2.ª ed. p. 349 ab. Una síntesis de su formación y desarrollo en J. Caro Baroja, *El estío festivo*, Barcelona, 1992, pp. 61 y ss.

<sup>15</sup> S. Carreres Zacres, *Ensayo de una bibliografía de los libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, 1925.

bían concurrido al Compromiso de Caspe en que se había dilucidado la suerte del trono de Aragón. Por último, en lo alto de dicha torre aparecía un niño sentado en un pequeño trono que portaba las armas y galas reales y lucía una espada en una mano y una corona en su cabeza<sup>16</sup>.

Esta alegoría que así se mostraba a la nobleza y pueblo de Aragón, tenía un valor político al presentar la consolidación de dicho personaje en el trono, ya que en aquel momento don Jaume, el conde Urgell, uno de los pretendientes que se había mostrado opuesto a aceptar la decisión política alcanzada en dicho Compromiso, acababa de ser vencido por las armas después de que fuese tomada al asalto la ciudad de Balaguer que le había sido fiel. Pero, por otro lado, la alegoría en forma de castillo que ha sido descrita, con su decoración y sus parlamentos en forma cantada, también sirve para hacernos comprender cómo fue utilizado un medio que debe ser considerado plenamente teatral aunque ello lo sea de manera incipiente, y porque, aparte, el acto se completase con la representación de un entremés de banquete que, conforme a la tradición, se celebró durante la comida en patio mayor de la Alfarería y que fue presidido por el monarca recién coronado desde un lugar preferente bajo dosel. En un lado de la sala, sobre la puerta principal, se montó un escenario en que había varias ruedas que giraban por el impulso que les imprimían varios actores vestidos de ángeles. En las gradas estaban situados distintos personajes que representaban a apóstoles, príncipes, profetas, y otras figuras alegóricas que personificaban asimismo los pecados capitales y demonios, y no faltaban otras varias que lo hacían de las virtudes en compañía de ángeles. En la parte superior del centro se representó la coronación de la Virgen María.

Cuando el rey hizo su entrada en la sala, los personajes del cuadro esénico comenzaron a tocar los instrumentos que portaban y a cantar a coro, con lo que puede afirmarse que dio comienzo la representación, y en la que hasta el mismo rey llegaría a tomar parte como actor al serle comunicadas las obligaciones que como monarca debía de cumplir fielmente, entre las que figuraba la de terminar con el cisma que sufría la Iglesia y que sólo él podía conseguir si actuaba en favor del papa Luna hasta que fuese restituido en la sede de Roma, junto a otras intervenciones en que se le reconoció

<sup>16</sup> N. D. Shergold, *A History of Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, 1967, pp 115 y ss. Sobre las fiestas de la coronación de Fernando de Antequera de 1414 en Zaragoza escribió una crónica el contemporáneo Alvar García de Santa-maría que sirvió para que en el siglo XVII Gerónimo de Blancas la refundiese en su *Coronación de los serenísimos Reyes de Aragón*, Zaragoza, 1641. Sobre esta fiesta ver Joan Oleza «Las transformaciones del fasto medieval», en *Teatro y espectáculo...* Opus cit., pp. 52 y ss.

las virtudes y vicios que poseía, para terminar con la intervención de la figura de la Muerte que le recordó puntualmente el final que han de tener todos los humanos.

Otra parte del espectáculo se hizo también con la escenografía de un castillo que presentaba como blasón un recipiente con lirios, emblema de la Orden de Caballería de la Jarra de Santa María, rodeado de varias doncellas y un águila. Un ángel se llegó hasta el rey para reconocerle como campeón de la Virgen María. Tras servirse una nueva vianda hizo su aparición un grifo secundado por varios moros que gritaban y hacían gestos para asaltar el castillo que era defendido por las doncellas mientras el águila se enfrentaba a aquél. En un momento dado hizo su aparición en la jarra un niño con corona y galas reales que avanzó con una espada en la mano para fulminar a los enemigos de la religión cristiana y al animal fantástico que representaba al demonio<sup>17</sup>.

El monarca pasó a ser el personaje central en torno al cual giraban casi todos los actos de estos fastos públicos, en los que alcanzaban gran importancia los juegos y demostraciones de los Oficios y Gremios a los que poco a poco se fueron uniendo como organizadores aportando su presencia con enseñas y bailes propios, así como con la contribución de espectáculos de entremeses en la procesión del Corpus, sobre todo a lo largo de los siglos XV y siguiente. Las *entradas reales* y la procesión del Corpus, en numerosas ocasiones fueron acopladas en cuanto al tiempo de su celebración al amoldarse a la fecha de las primeras para que así ambas pudieran tener una mayor suntuosidad, hasta que la segunda quedó fijada en el calendario eclesiástico. A lo largo del siglo XVI, como nos señala Teresa Ferrer Valls, aunque los entremeses del Corpus y los espectáculos de los Oficios permanecieron siendo utilizados en las *entradas*, el interés del público se fue desplazando en parte hacia los adornos de las puertas de la ciudad y los arcos triunfales que se levantaron en las calles<sup>18</sup>, lo que evidenció el traspaso del poder político que se había ido realizando del común de la propia ciudad en favor del monarca<sup>19</sup>..., y junto a todo esto, al mismo tiempo, en ella fueron apareciendo las obras concebidas y realizadas por artesanos con pretensiones artísticas.

<sup>17</sup> N. D. Shergold, *A History...* Opus cit, pp. 118 y ss.

<sup>18</sup> Teresa Ferrer Valls, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en *Historia y ficciones (Coloquio sobre la literatura del siglo xv)*. Actas del Coloquio celebrado en Valencia durante los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990. Valencia, 1992, p. 309.

<sup>19</sup> R. Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milán, 1987, pp. 90 y ss.

Un ritual festivo sumamente representativo de dicho momento en el pasado español, y que debe ser recordado en estas páginas aunque sea de pasada, es la procesión que con el nombre de *Toma de Granada* se organizó en esta ciudad para conmemorar su conquista por los Reyes Católicos tras expulsar a los nazaritas. En el mismo año de 1492, los Reyes Católicos otorgaron a la ciudad de Granada el privilegio de organizar esta ceremonia, pero no fue hasta 1516, ya en tiempos del emperador Carlos V, cuando se pudo realizar al darse cumplimiento a lo dispuesto en el testamento de Fernando el Católico, en lo que en palabras de José A. González Alcantud se ha llamado *el auténtico rito ceremonial fundacional de la Granada cristiana*<sup>20</sup>, y que en gran parte siguió el modelo del establecido en Sevilla para celebrar su conquista por Fernando III el Santo, y cuyo acto esencial fue pasear públicamente la espada del rey, su símbolo máximo, ostensiblemente escoltada por la nobleza, la ciudad y el cabildo eclesiástico que era el encargado de su custodia, junto al pendón real<sup>21</sup>. La fiesta de *La Toma* ha pasado por vicisitudes de todo tipo hasta llegar a nuestros días, y en ellas los intereses políticos del momento no han estado nunca ausentes.

La procesión era un cuerpo representativo y dinámico que se desarrollaba sobre un principio y un fin; un hecho que se daba en el tiempo y que aparecía sobrecargado de teatralidad por su gran plasticidad y brillantez, y que, como tal, era percibido por los espectadores que permanecían admirados ante la fastuosidad y boato desplegados en los vestidos y en la decoración que componían la puesta en escena. En la Italia del Renacimiento es donde se dio este paso por primera vez y donde se produjo con mayor intensidad, y posteriormente, esta nueva concepción de la fiesta se repetiría de manera multiplicada en diversos países europeos. Ya Jacob Burckhardt supo verlo cuando dijo que «las fiestas italianas constituyan un verdadero tránsito de la vida al arte»<sup>22</sup>, o lo que es lo mismo que afirmar que la iconografía de aquella sociedad cristiana adoptaba unas formas nuevas bien diferenciadas de las que habían aparecido en un primer momento, dentro del universo cristiano, como imágenes-signo, estáticas, situadas junto a los cánones en los libros de los Evangelios, con independencia o no de su con-

<sup>20</sup> Miguel Garrido Atienza, *Las fiestas de la Toma*, Estudio preliminar de José A. González Alcantud, Granada, 1998, p. XVII.

<sup>21</sup> Bernard Vincent, «*La Toma de Granada*», en *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Actas del Coloquio celebrado en el Palacio Madraza, Granada, 24 al 26 de septiembre de 1987. Granada. pp. 43 y ss.

<sup>22</sup> J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, 1946, p. 350.

tenido de símbolos, en los primeros siglos<sup>23</sup> y se habían proseguido en otras descriptivas y propias de relatos, como en las imágenes que encontramos, por ejemplo, en la basílica de San Apolinar el Nuevo en Ravenna<sup>24</sup>, hasta llegar, por último, a la calle, con procesiones religiosas y civiles en las que se podía establecer en toda su plasticidad una graduación social de menor a mayor. Pero la procesión es un acto tan antiguo como la misma humanidad, que ya podemos encontrar en frisos pertenecientes a las primeras civilizaciones de Oriente Medio, de la Grecia clásica, y de Roma.

En la procesión medieval se incluyeron elementos emblemáticos y simbólicos, y unos dispositivos que poco a poco fueron adquiriendo complejidad y presencia hasta que tuvieron que dejar de ser portadas en ellas, lo que originó que se desarrollasen sobre ellos ciertas estructuras escénicas, y que motivasen, como nos dice George R. Kernodle, la aparición de elementos que se repitieron con profusión en los nuevos actos teatrales: éstos fueron el *castillo*, el pabellón, la arcada, el arco triunfal, y la fachada convencional compleja<sup>25</sup>.

De entre todos ellos debemos retener el significado del término *castillo* pues, aparte de ser soporte escénico, era el símbolo que aparecía dando forma a los diversos motivos establecidos como tronos, coronas e incluso tumbas. El castillo era la señal de identidad acabada de la monarquía y de la nobleza feudal: en él se vivía y en él se hacía la vida social, él era el punto de partida y de llegada de todo aquel que salía a andar por el mundo en aventura, en él residía el poder, en él se defendía éste y en su conquista se alcanzaba honor, y, en otro ámbito, hacia él, en la altura, tornaba la mirada de los hombres del pueblo para contemplarlo como residencia de su dueño, el detentador del poder que le dominaba y amparaba a la vez.

La palabra *castillo* fue aplicada poco después a los carros sobre los que se representaban escenas móviles que poco a poco fueron evolucionando hasta terminar en auténticos juegos escénicos que se multiplicaron cuando éstos pasaron a ser parte de la procesión del Corpus. Jean Sentaurens ha estudiado la evolución de los cuadros vivientes, semejantes a los *castillos* medievales, hasta ir a dar en las representaciones que se amparaban tras la palabra *carro* (en el sentido de soporte), *roca, invención, figuras e historia*

<sup>23</sup> A. Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1998. pp. 90 y ss.

<sup>24</sup> A. Grabar, *Las vías de la creación...* Opus cit. p. 98.

<sup>25</sup> George R. Kernodle, «Deroulement de la procession dans les temps ou espace théâtral dans les fêtes de la renaissance», en *Les fêtes de la Renaissance*, T. I., París, 1973, p. 445.

entre los años 1559 y 1592<sup>26</sup>. Para algunos estudiosos, la palabra *roca*, como equivalente de castillo y de carro, ha sido debida a una adulteración de este último término al entender mal la unión de las dos sílabas que la componen por decirse de manera repetida: ro ca rro ca rro ca rro ca... Sin embargo, durante los siglos medievales y posteriores la palabra *roca* fue sínónima de *castillo* o *castillo roquero* como el mismo Sebastián de Cobarruvias lo señala<sup>27</sup>.

Intimamente unido al desarrollo religioso del teatro popular está el de las procesiones penitenciales que comenzaron a aparecer en la baja Edad Media y que alcanzaron un gran desarrollo tras la celebración de las sesiones del Concilio de Trento, a finales de 1563, cuando se aprobó el decreto con la doctrina sobre imágenes y reliquias al tiempo que se exhortaba a los obispos a instruir a los fieles en su culto y a cuidar y fijar sus limitaciones, lo que hizo, consecuentemente, que en los países católicos se propagase un clima de verdadera exaltación religiosa<sup>28</sup>. En los sínodos de los siglos XV y primera mitad del siguiente, en una clara labor catequista y devocional, se volvió una y otra vez sobre las ceremonias religiosas y sobre el valor que había que otorgar al culto de las imágenes, con lo que las procesiones pasaron a ser un medio perfecto por su efectividad, didáctica y plasticidad, sobre el pueblo al tiempo que se manifestaba como una oración.

Si con las *entradas* la ciudad se había convertido en la ciudad ideal, con las procesiones, ésta se transformaba en la Jerusalén terrenal que unas ve-

<sup>26</sup> Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du xvii siècle*, Lille, 1984. La palabra *castillo*, tanto en español como en italiano y francés, ha servido también para designar los escenarios de las marionetas. Este autor recuerda que la equiparación de *roca* y *castillo* es utilizada con frecuencia en España, y la asimila equivocadamente con *montaña*. Este autor transcribe el siguiente documento en que se hace la descripción de un *castillo* hecho por el gremio de carpinteros en el año 1530 para tomar parte en una procesión del Corpus: «Se obliga a armar el castillo dos días antes del día de la fiesta, costeando los herrajes que fueren necesarios para que pueda yr e venir bien en la Procesión, costeando los doce hombres que han de llevarlo; reparar el chapitel tejando el tejadillo de su juncia con ciertos pendones de oropeles, y poner las cabezas del buey y de la mula donde es costumbre en el dicho castillo, siendo obligado a dar quattro cantores para que vayan haciendo encima del castillo el oficio del nacimiento, e un jusepe, e otro que sea la maria, e otro que sea el angel, e maria lleve un niño chico e lleve la maria su corona de plata e el niño otra, e el angel con su alba e sus alas e una guirnalda en la cabeza, de oropel, e la maria con sus ropas de seda e los pastores e el joseph lleven sus ropas conforme al oficio que han de facer en la fiesta, segund ha sydo costumbre de otros años...» Opus cit, p. 54.

<sup>27</sup> S. de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611. Utilizo edición de 1977. Ver la voz *roca* en p. 912.

<sup>28</sup> I. López de Ayala, *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1875. Sesión XXV, «De la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes», pp. 376 y ss.

ces, como es el caso de que se recibiese la reliquia de un santo, o la imagen del santo se engalanaba y revestía con los mejores adornos como eran los arcos triunfales, colgaduras de seda, tapicerías, leyendas, incluso cuadros con temas mitológicos, y en otras, durante la Semana Santa, se adornaban con motivos apropiados como podían ser colgaduras negras con cruces pintadas en ellas.

Pero si los sínodos y libros doctrinales indicaban cómo debía disponerse el ámbito de la ciudad y de la iglesia, otra cosa muy distinta fue cómo se vivían éstas por el pueblo, pues también es frecuente encontrar quejas en las normas dictadas por dichos sínodos como las dadas contra la práctica de representar los misterios en los carros con actores que de trecho en trecho se disponían a lo largo de la carrera por donde habían de pasar las cofradías y que en muchas ocasiones movían a risa más que a piedad y servir de ejemplo, que era lo que se pretendía.

Pero en las procesiones, sobre todo en la del Corpus, había algo más que las convertía en auténticas fiesta populares, como era el afán por participar en su preparación y desarrollo de una gran masa de ciudadanos, que en muchas ocasiones llevó a una rivalidad entre cofradías y en los gremios que con frecuencia las sostenían y que se tradujo en una competencia desmedida en gastos de cera, en la exhibición de aparatos e invenciones, en adorno de las imágenes de vestir, y en procadicadas y en un desorden manifiesto que a veces llegaba al punto de que algunos *penitentes* pretendieran tomar parte en los desfiles montados a caballo, lo que hizo que la Iglesia dispusiera hasta en el menor detalle todo cuanto se relacionaba con ellas<sup>29</sup>.

El aspecto que alcanzó mayor fricción fue el relativo a la licitud de la manera en que debían ser presentadas las imágenes, sobre todo de vestir, pues el afán desmedido de presentarlas *bien aderezadas* condujo a que vistiesen ricos ropones y joyas que estaban lejos del espíritu de pobreza deseado por la Iglesia, por lo que ésta tuvo que enfrentarse de manera abierta y decidida con aquella manera de actuar para defender el decoro y la honestidad en ellas<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> *Manual de procesiones, oficios particulares, y de la semana santa, bendiciones y sacramentos*. Sevilla, 1699. Sobre la ciudad convertida en una nueva Jerusalén tenemos en España el caso de Daroca. Ver José Luis Corral Lafuente, «Una Jerusalén en el occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales», en *Aragón en la Edad Media*, XII, 1995, pp. 61 y ss.

<sup>30</sup> Palma Martínez-Burgos García, «Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 2, Madrid, 1989, p. 87. Esta autora reproduce parte del canon dado en el Sínodo de Orihuela de 1600 en el que se dice: «Hay que dolerse de que en las iglesias, mientras se celebran procesiones... las imágenes de

Los Sínodos, como el de Toledo de 1536, denunciaron siempre que pudieron los abusos cometidos, y dispusieron que las imágenes fueran de *bulto*, con lo que se pretendió evitar estas situaciones<sup>31</sup>. Ello, muy pronto, hizo que los pasos representados por actores sobre los carros, bien componiendo estampas estáticas, o con la presencia de un cuadro en que estaba pintada alguna escena de la pasión, tendiesen a desaparecer para dar cabida a otros hechos con figuras escultóricas de culto salidas de los talleres de los numerosos imagineros que pronto se encuadraron en escuelas con estéticas bien definidas en su expresividad y formas, entre las que hay que destacar las de Valladolid, Sevilla, Granada..., y ya en el xviii en Murcia, y que en vez de permanecer expuestos en algún lugar del recorrido comenzaron a ser sacados a hombros por los cofrades sobre plataformas que recibieron el nombre teatral de *pasos*, para así ser mostrados durante la carrera, de manera que compusieran el relato plástico de la pasión y muerte de Jesucristo. Las procesiones pronto fueron tenidas por los españoles como una manifestación de religiosidad propia y como verdaderas fiestas en las que no faltaba de nada, incluso escándalos de todo tipo, como encontramos en las descripciones hechas por Francisco Santos en *Las taurinas de Madrid*, y junto a él en las páginas de otros escritores costumbristas:

Felipe IV, salvo en un par de ocasiones, siempre presidió la procesión del Viernes Santo de Madrid, acompañado de cardenales, embajadores, cortesanos..., que llevaban cirios en las manos y se hacían acompañar por criados que portaban hachas encendidas. La multitud se apiñaba en torno al recorrido para ver pasar el cortejo, no faltando algazara en algunos momentos, aunque la ciudad se mostraba recogida con las campanas de las parroquias y conventos enmudecidas y con la circulación de carruajes prohibida, mientras se procuraba que los caballeros fuesen sin armas y se disponía lo necesario para que el silencio dominase en todos los ámbitos.

En la Edad Media, la ciudad, durante los días de fiesta, pasó a convertirse en un escenario teatral estructurado en función de la procesión reli-

---

los santos sean adornadas con una belleza tan desvergonzada y un esplendor tan mundano..., con tanto adorno y tocados de mujer, con vestidos de seda, según la costumbre de las mujeres profanas que induzcan los ánimos de los espectadores, no a la piedad, sino a la lascivia y a la lujuria. Por lo cual mandamos que desde ahora no sean vestidas de ese modo las imágenes... con vestidos recibidos en préstamo de mujeres profanas, ni aliñadas con hábito secular...» p. 89.

<sup>31</sup> Ver Charles Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*, París, 1884.

giosa o de la celebrada para ensalzar la gloria del monarca, con lo que ello repercutió a la vez en su propia caracterización, como ha sido resaltado por numerosos tratadistas<sup>32</sup>. El concepto del hecho teatral contenido en los *misterios*, en los sermones y funciones de iglesia en los que se integraban representaciones como *La Danza de la muerte*<sup>33</sup>, a los que se deberían añadir los autos del Corpus, los torneos, las procesiones y las *entradas*, verdaderos espectáculos callejeros y populares, aparte de vehículos de propaganda política, durante el Renacimiento se fueron disociando de otros más evolucionados que habían sido concebidos sobre unas reglas artísticas que imponían la representación en un local cerrado construido exprofeso en algunos palacios y en los que había un escenario con un decorado que, por lo general, también representaba varias calles y que era producto del ingenio de artistas plásticos y arquitectos al aplicar el concepto de la perspectiva al decorado<sup>34</sup>, junto a la pintura y la escultura.

Las representaciones, con la trama lineal de la procesión y el desarrollo de una alegoría final, hasta entonces, se había hecho en la calle y en el patio de armas del castillo, y poco después, al pasar al ámbito cerrado de aquel lugar llamado *teatro* o lugar de exposición, se hacía en un escenario con una escenografía apropiada. Y así encontramos que pronto se estableció una lucha entre los defensores de ambos ámbitos, como sucedió en Francia en 1548, en que las compañías de actores que representaban en la calle los *mysteres*, fueron prohibidas, aunque dicha medida jamás fue observada de modo riguroso, y en su consecuencia nunca se llegó a perseguir con tenacidad a aquellos actores que se atrevieron a continuar interviniendo en ellos, aunque fueron acusados en algunos escritos y sermones de todo lo imaginable e, incluso, de *no tener ninguna inteligencia de aquello que decían*<sup>35</sup>. En España ocurrió otro tanto y no faltaron voces que intentaron evidenciar la ilicitud del teatro dando, junto a referencias de los Santos Pa-

<sup>32</sup> Ver entre otros muchos de G. R. Kermode, *From Art to Theatre: Form and convention in the Renaissance*, Chicago, 1944, y del mismo autor «Deroulement de...» en J. Jacquot, (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, T. París, 1978, pp. 443 y ss.

<sup>33</sup> Ana M.ª Alvarez Pellitero, «*La Danza de la muerte* entre el sermón y el teatro», en *Bulletin Hispanique*, T. 93, 1991, pp. 13 y ss.

<sup>34</sup> Ver G. Cohen, *Etudes d'histoire du théâtre au Moyen Age et à la Renaissance*, París, 1956, y de G. Vedier, *Origine et évolution de la dramaturgie néoclassique*, París, 1955. L. Mazzagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, 1954. A. Pinelli, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze, 1973, etc. En Vicenza puede visitarse el Teatro Olímpico de Palladio, modelo sin par del teatro del siglo XVI. Remo Schiavo, *Guía al Teatro Olímpico*, Vicenza, 1980.

<sup>35</sup> J. de Jomaron (ed.), *Le Théâtre en France*, T. I. París, 1982, p. 990.

dres y razones morales de todo tipo, evidencias de lo improcedente que era que groseros y envilecidos actores representasen la figura de Jesús o de los santos, con lo que se puso en circulación un argumento que, durante siglos, volvería a repetirse una y otra vez<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Ver Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Contiene la noticia, extracto o copia de los escritos, así impresos como inéditos en pro y en contra de las representaciones; dictámenes de juriconsultos, moralistas y teólogos; consultas del Consejo de Castilla; exposiciones de las villas y ciudades pidiendo la abolición y reposición de los espectáculos teatrales y un apéndice comprensivo de las principales disposiciones legislativas referentes al teatro*. Madrid, 1904.