

**De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco.**

Teresa Ferrer Valls

Universitat de València

Los antecedentes remotos del drama barroco de propaganda política hay que ir a buscarlos en esos espectáculos medievales que se van consolidando, como fiesta emanada y dirigida oficialmente, a la par que los poderes urbanos y los primeros embriones de Estados modernos en toda Europa. Es muy probable que en el ámbito del fasto profano, sea la representación de escenas ligadas a circunstancias políticas una de las formas dramáticas más antiguas de nuestra historia teatral. Se trata de espectáculos que a veces tan sólo conmemoran un hecho, que se constituyen como escenas o cuadros al vivo que recrean ante los ojos de la colectividad una circunstancia política, y al recrearla la confirman ante la opinión pública. Como ese entremés que desfilaba en 1399 por las calles de Zaragoza conmemorando la coronación de Martín el Humano, en el que se podía contemplar a un hombre con los atributos emblemáticos del monarca en la cima de una castillo de madera, con un niño delante que representaba al hijo del rey, y sirenas y ángeles cantores, entonando posiblemente cánticos alusivos a la circunstancia<sup>1</sup>.

De la mezcla de alegoría y de escenografía de gran arraigo en el fasto medieval (como eran los populares castillos y galeras), surgieron entremeses cada vez más complejos, que convivieron —no hay que decirlo— con otros más simples,

---

<sup>1</sup> J. de Blancas, *Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, 1641, p. 73.

y que estaban ya muy cerca de las primeras piezas de circunstancias políticas. Uno de los entremeses exhibido en el marco de los festejos por la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza, en 1414, recrea, alegóricamente toda una compleja red de circunstancias políticas contemporáneas, al mismo tiempo que refuerza poderosamente la función de propaganda de la monarquía y de sus gestas, inherente a este tipo de espectáculos. En esta ocasión la alegoría que conmemoraba las circunstancias de la coronación era sustentada de nuevo por un castillo de madera, con cuatro torres en las esquinas, cada una de ellas portadora de una doncella. Las cuatro doncellas representaban alegóricamente cuatro de las virtudes reales (Justicia, Paz, Verdad y Misericordia), con elementos emblemáticos que permitían identificarlas (una espada, una palma, una balanza y un cetro respectivamente), y cada una cantaba una copla en alabanza del monarca. Una rueda de fortuna estaba ubicada en una quinta torre, en el centro del castillo. Sobre ella otras cuatro doncellas, que simbolizaban a los cuatro aspirantes a la Corona. Al girar esta rueda hacía ascender o descender consecutivamente a uno de los aspirantes al trono. Por encima de todo ello un niño en "un asentamiento de silla" simbolizaba al rey, y sobre él una corona simbolizaba, a su vez, el poder de Dios<sup>2</sup>.

La importancia del vestuario y del *atrezzo*, la música y el canto, el texto en coplas panegíricas, no improvisado, la escenografía móvil y la maquinaria, incluso la utilización de un título ("un castillo que dezían la rueda"), todo ello constituye ingredientes dramáticos que ayudan a configurar una alegoría bastante compleja,

---

<sup>2</sup> idem p. 113, y N. D. Shergold, *A history of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Claredon Press, 1967, p. 117. Véase también, sobre la descripción de estos festejos incluida en la *Crónica* de Álvaro García de Santa María, el artículo de Ch. Aubrun, "Sur les débuts du théâtre en Espagne", *Hommage a Ernert Martinenche*, París, s. f., pp. 293-314.

ideada según parece por el entonces marqués de Villena, don Alonso de Aragón<sup>3</sup>. Don Alonso de Aragón, marqués de Villena, había sido nombrado duque de Gandía por Martín I en 1399, el mismo día de su coronación<sup>4</sup>, y era nieto por línea masculina de Jaime II de Aragón. Como tal su nombre había sido barajado en el Compromiso de Caspe como aspirante al trono. Aceptó, sin embargo, la decisión de que fuese la dinastía Trastámara la que asumiese la Corona de Aragón con Fernando de Antequera, e incluso le ayudó contra la revuelta de otro de los aspirantes, Jaume d'Urgell, en el sitio de Balaguer, capital de sus dominios, que capituló el 31 de octubre de 1413<sup>5</sup>. Precisamente este acontecimiento histórico, el del sitio y toma de Balaguer, contó también con su entremés en estos festejos, para el cual se utilizó "una villa hecha de madera sobre carretones [...] que parecía verdaderamente que estaban dentro casas, e tejados, e torres", y dos castillos, y en cada uno "estaba una como manera de tienda que eran de madera", representando una la tienda del rey y otra la del duque de Gandía, y ambos poseían un "ingenio" que lanzaba "pellas tan

---

<sup>3</sup> En la *obra cit.* de Blancas, pp. 96-97, se menciona esta circunstancia, pero no la autoría del entremés, aunque se viene aceptando la atribución del festejo a don Enrique de Villena, conocido comúnmente por el título de marqués de Villena, título que había sido de su abuelo, don Alonso. La atribución consta, por ejemplo, en el clásico *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro*, de C. A. de la Barrera y Leirado, Madrid, Gredos, 1969, por Shergold, *op. cit.*, p. 118, n. 2 o J. Romeu, *Teatre profà*, Barcelona, Barcino, 1962, I, p. 10. Recientemente es aceptada por A. D. Deyermond y J. K. Walsh, "Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: bosquejo de una polémica frustrada", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1979), 80-83; y también por P. M. Cátedra, "Ecolios teatrales de Enrique de Villena", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, 2 vols., t. II, pp. 127-137, quien ha analizado la mezcla de erudición y de experiencia dramática que se observa en las *Glosas* a la *Eneida* de Enrique de Villena.

<sup>4</sup> Como el mismo Blancas consigna en pp. 66. 71-72. Don Alonso tuvo un papel muy importante en el banquete de coronación de Martín el Humano, sirviendo los platos que precedían a los entremeses (Blancas, pp. 76-77). ¿Contribuiría en algo a su organización?

<sup>5</sup> Vid. M. Salrach y E. Durán, *Història del Paísos Catalans*, Barcelona, Edhasa, 1981, t. II, pp. 802-810.

grandes como la cabeza de un mozo de diez años, que era[n] de cuero, llenas de borra como pelotas, e tirava la villa colombardas con los ingenios"<sup>6</sup>.

En este caso, el entremés ya no lo constituye tan sólo la tradicional escaramuza entre moros y cristianos o caballeros salvajes que encontramos en otros festejos medievales<sup>7</sup>, sino que desarrolla estratégicamente la representación de un hecho histórico concreto. En una situación política espinosa, la del cambio de dinastía con los desórdenes y revueltas que había creado y podía seguir creando, el fasto, más que nunca, cobraba un sentido inmediato de propaganda, de reafirmación del nuevo monarca y de la nueva dinastía. Pero también de recordatorio de la fidelidad y de los servicios prestados a la naciente dinastía en Aragón por una destacada familia de la época, la del duque de Gandía y marqués de Villena. El camino hacia la pieza dramática de propaganda de circunstancias políticas estaba ya abierto.

Debieron existir otros entremeses semejantes de carácter alegórico antes de finalizar el siglo. Quizá una representación similar a las de Zaragoza la constituyó el entremés con que en 1414 se recibió a Fernando de Antequera en Valencia, entremés del que sólo se conoce el título, *De la divisa del señor rey*. Pero cuyo enunciado recuerda el de aquella pieza de Gil Vicente, *A divisa da cibdade de Coimbra*, y es probable que como esta obra del dramaturgo portugués, el entremés tuviese también un sentido emblemático-alegórico<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Blancas, 112-13.

<sup>7</sup> Por ejemplo, diversas escaramuzas estaban previstas para el recibimiento en Valencia, en 1373, del Infante Joan, duque de Girona y de su nueva esposa, en las que se documenta la intervención de castillos, galeras, un dragón, salvajes, etc., vid. S. Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, Imprenta de hijo de F. Vives Mora, 1925, 2 vols., t.I I, pp. 28-29 y 33-34.

<sup>8</sup> Por la realización de los trabajos para éste y otros entremeses recibieron pagos de la Ciudad el administrador de las obras, Jaume Celma, y "Johan Oliver, fuster [...] per la invenció e confecció ab son

Los recibimientos de las ciudades a los monarcas dieron ocasión desde muy pronto para la conmemoración del acontecimiento a través de entremeses dramáticos, como el representado en el Portal de Serranos con motivo de la entrada en Valencia de Juan II de Aragón, en 1459. El entremés incorporaba personajes alegóricos (Justicia y Prudencia) y se desarrollaba en parlamentos cantados entre éstos personajes, ubicados cada uno en sendos tablados situados a ambos lados del Portal, y ángeles que les respondían desde el cielo construido en la bóveda del Portal. Desde este cielo uno de los ángeles, el ángel custodio de la ciudad, descendía posteriormente para ofrecer las llaves al monarca<sup>9</sup>.

Todos estos entremeses fueron evolucionando así hacia formas dramáticas cuya complejidad no residía precisamente en la acción, pero sí en la elaboración material del espectáculo, en el panegírico, en la música y el canto. Con esta tradición entroncan representaciones muy breves como la de Santa Engracia de Hernando de Basurto, que tuvo lugar en 1533 con motivo del recibimiento de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, en una de las puertas de la ciudad de Zaragoza, representación que, arropada por la arquitectura efímera de un arco, incluía cantos alusivos a la circunstancia<sup>10</sup>. O como la que tuvo lugar por el recibimiento en Salamanca de la

---

enginy e subtilitats dels dits entrameses”. Pero también se pagó a “Johan Sist, *prevere*, [...] per trobar e ordenar les cobles e cantineles, quei cantaven en les entrameses de la festivit de la entrada dels senyor Rey, Reyna e Primogenit lur, que eren moltes e belles e ben dictades” y a “Johan Pereç de Pastrana, mestre de cant [...] per haver e arreglar e donar lo so a les dites cantineles e haver fadrins que les cantassen e ferlos ornar e altres treballs”, Carreres Zacarés, II, pp. 84-85.

<sup>9</sup> S. Carreres Zacarés, *op. cit.*, t. I, p. 73 y ss.

<sup>10</sup> A. del Río, *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del reencimiento. Estudio de la representación del Martirio de Santa Engracia de Fernando Barsuto en su marco festivo*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988.

princesa María en 1543, con maquinaria escénica, personajes alegóricos que representaban las virtudes, atrezzo emblemático, música y cantos<sup>11</sup>.

Otro tanto se puede decir de la representación de hazañas bélicas que fueron invadiendo los fastos dramáticos como uno de sus temas predilectos y dieron lugar a representaciones más o menos elaboradas dramáticamente. Una de las más tempranas es la de la Toma de Balaguer mencionada antes. Pero se pueden contabilizar noticias de otras representaciones semejantes, como las desencadenadas por la conquista de Granada. Entre éstas son de particular interés las de Girona, estudiadas por Rubió i Balaguer<sup>12</sup>, o las celebradas en Roma por los embajadores del rey Fernando el Católico, Bernardino Carvajal y Juan Medina<sup>13</sup>.

Este tipo de representaciones dependientes de acontecimientos políticos, con una mayor o menor complejidad dramática, desde las simples escaramuzas hasta representaciones más evolucionadas, que incluyen diálogos cantados fundamentalmente panegíricos, y poseen una elaboración escenográfica, eran necesariamente breves ya que no tenían interés sólo por ellas mismas sino como eslabones de la cadena de espectáculos que configuraban la fiesta. Y continuaron ocupando un lugar importante en el marco del fasto público, dentro del cual mantenían todo su valor funcional de reafirmación de los hechos y de propaganda. Un buen ejemplo son las ficciones escenográficas de carácter histórico incluidas en

---

<sup>11</sup>*Recibimiento hecho en Salamanca a la princesa María viniendo de portugal a casarse con Felipe II*, B.N.M. ms. 4013, ff. 41 r- 58v.

<sup>12</sup>*La cultura catalana del renaixement a la Decadència*, Barcelona, Edicions 62, 1964, pp. 145-46.

<sup>13</sup> El evento hizo correr tinta en Italia. Recordemos que Carlo Verardi compuso su *Historia Baetica*, drama en prosa latina que se representó en el palacio del cardenal Riario. Y en Nápoles se representó la *Presa di Granada*, de Jacopo Sannazaro, ante Alfonso, duque de Calabria, y *El trionfo de la Fama*, también de Sannazaro, ante Federico, duque de Altamura. Véase F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni Editore, 1983, pp. 228-239.

los festejos por el recibimiento de Felipe II en Valencia, en 1586<sup>14</sup>, pero también tantas otras alusiones pictóricas a hazañas bélicas y acontecimientos históricos como se podrían encontrar formando parte de la arquitectura efímera de la época. Obviamente toda esta tradición de fastos ligados a conmemoraciones políticas concretas influyeron sobre la conformación de las piezas de circunstancias del Quinientos: el espíritu que alentaba los tradicionales fastos genera, en la encrucijada de los siglos XV y XVI toda una tradición textual que se manifiesta a través de obras como la *Égloga* de Francisco de Madrid (1495), que remite a la invasión de Nápoles por los franceses<sup>15</sup>, la *Égloga de unos pastores* de Martín de Herrera (1510-11), vinculada a la conquista de Orán por el Gran Capitán<sup>16</sup>, o la *Égloga real* del Bachiller de la Pradilla que conmemora la llegada de Carlos V a España en 1517. Y quizá sea el Bachiller de la Pradilla uno de los primeros autores dramáticos que toma conciencia del potencial dramático de la historia como materia representable. Así el pastor Guilleno, tras mostrarse desdeñoso con las fábulas antiguas concluye: “Ansí

---

<sup>14</sup> Henríque Cock, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henríque Cock, notario apostólico y archeroi de la guardia del Cuerpo Real*, edición de A. Morel-Fatio y A. Rodríguez Villa, Madrid, Impresores de Cámara de S.M., 1876, pp. 230-233. Estas ficciones escenográficas representaban la toma del peñón de Vélez y las batallas de Lepanto, San Quintín y Malta.

<sup>15</sup> Sobre las posibles circunstancias de su representación y sobre la vinculación del autor a la corte del rey Fernando el Católico, de quien fue probablemente secretario, véase J. E. Gillet, “Égloga hecha por Francisco de Madrid (1495)”, *Hispanic Review*, XI (1943), 275-303, y la nueva edición de la pieza, que mejora sustancialmente la de Gillet, realizada por A. Blecua, “La *Égloga* de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI” en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter, oip. cit.*, pp. 39-106.

<sup>16</sup> En su Prólogo a sus *Historias de la divinal vitoria y nueva adquisición de la muy insigne cibdad de Orán hecha por el illustre, reverendíssimo y muy victorioso, digníssimo Gran Capitán contra los africanos* (s. l., s. f., s. a.), el propio Martín de Herrera advierte “pongo en fin una égloga de unos pastores, la qual con sus personajes y aparato se representó en la villa de Alcalá, con ciertos villancetes”. El que parece el único ejemplar conservado (B.N.M. R-12652), está incompleto y no incluye la pieza. La conquista de Orán se produjo en 1509, y quizá la impresión de la *Égloga* se realizase entre 1510-11,

pues que hay Historia, / La fábula con su escoria, /Allá se vaya”. La pieza posee dos partes bien diferenciadas: la primera, a cargo de los pastores, y en versos de arte menor; la segunda en versos de arte mayor, que recrea un momento histórico concreto, la ceremonia de acatamiento al emperador por parte de los representantes de los Estados Españoles (Presidentes, Oradores, Defensores y Labradores). Ambas se estructuran sobre las alabanzas al Emperador. La obra posee ya muchas de las características que se mantendrán en las piezas áulicas: petición de protección y favores por parte del autor, parlamentos panegíricos en alabanza de la patria, de los monarcas y de sus hazañas y las de sus antepasados, con la referencia obligada al Rey Católico<sup>17</sup>.

En muchos aspectos muestran su relación con el fasto tradicional y sus raíces medievales: así, por ejemplo, en la utilización de personajes alegóricos (como en la *Farsa para celebrar la paz de Cambray* (1529), de Hernán López de Yanguas)<sup>18</sup>, o en el predominio más de la narración en boca de los personajes de las circunstancias conmemoradas que de una acción desarrollada (como es el caso de las *Coplas por la prisión del rey de Francia* (circa 1525) de Andrés Ortiz)<sup>19</sup>. Pero también con el espectáculo cortesano privado: la importancia otorgada en muchas de estas piezas al elemento pastoril es lo más sobresaliente, pero también la estructura de momos, de desfiles, que adquieren algunas de ellas (así la *Trofea* de Torres Naharro o la

---

como creía J. P. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Wesport, Conneticut, Greenwood Press, 1922, 2ª impresión, 1975, p. 57.

<sup>17</sup> Se puede consultar en la edición de E. Kohler, *Sieben Spanische dramatische Eklogen*, Dresden, *Gesellschaft für Romanische Literature*, 1911, pp. 208-236, 220.

<sup>18</sup> Se puede consultar en la edición de *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Colec. Joyas Bibliográficas, 1962-64, 2 vols., t. II, 287-306.

<sup>19</sup> Se puede consultar en la edición de J. E. Gillet, “A Spanish play on the battle of Pavía (1525)”, *PMLA*, XLV (1930), 517-531.



*Exhortação da guerra* de Gil Vicente)<sup>20</sup>. La huella cortesana, con todo su mundo de referencias e intereses culturales, es muy marcada en alguna de estas obras y deja entrever su vinculación a circunstancias más de fasto privado que de fasto público. No hay más que recordar la *Égloga representada la noche postrera de Carnal* en la corte de Alba, de Juan del Encina (1493), relacionada con un acontecimiento político de actualidad<sup>21</sup>. En la mayor parte de ellas lo fundamental es el texto literario, la palabra poética, y posiblemente el canto, la música, el vestuario y el gesto. Es sintomático que algunas de estas obras hayan sobrevivido gracias a su inclusión en los *Cancioneros* de la época, como es el caso de la *Égloga* de Francisco de Madrid<sup>22</sup> o de la *Égloga del molino de Vascalón*, que podría aludir, según su editor moderno, M. A. Pérez Priego, a algún acontecimiento de tipo político<sup>23</sup>. Aunque este tipo de piezas de circunstancias alegórico-políticas se agotan muy pronto, los rasgos que manifiestan algunas de ellas, y que son inherentes al carácter áulico del espectáculo, sobrevivirán en las obras de circunstancias cortesanas del Barroco: la predilección por la música y el canto, los panegíricos a los miembros de la familia real y sus

---

<sup>20</sup> Para la *Trofea* puede consultarse la clásica ed. de J. E. Gillet, *Propalladia and Other Works of Bartolomé Torres Naharro*, t. II, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1946, pp. 81-139 y para la *Exhortação da guerra*, las *Obras Completas de Gil Vicente*, facsimilar de la *Compilaçãm* de 1562, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928, libro III, ff. CLVI-CLX.

<sup>21</sup> En ella los pastores se lamentan de la partida del duque de Alba a la guerra contra Francia, para posteriormente celebrar la noticia de la paz entre las dos naciones. Véase ahora esta pieza en la edición del *Teatro Completo* realizada por M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 139-149.

<sup>22</sup> Véase Blecua, art. cit., p. 39.

<sup>23</sup> Véase “La *Égloga sobre el molino de Vascalón*: texto y sentido literario” en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, *Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril 1990, Madrid, Castalia, 1991, pp. 403- 416. Según M. A. Pérez Priego la brevedad de la pieza hace pensar que “pudiera tratarse quizá de una especie de introducción dramática a un espectáculo de mayores proporciones, tal vez una fiesta de recibimiento de algún determinado y principal personaje, en la que muy bien podrían combinarse elementos dramáticos, con artificios escénicos, plásticos o musicales”, p. 407.

antepasados, las profecías sobre un reinado glorioso, las referencias a las circunstancias concretas de la representación, e incluso el tema y el disfraz pastoril será un recurso todavía útil en manos de autores como Lope de Vega para vehicular peticiones o recordar los servicios prestados<sup>24</sup>.

En el período de los orígenes de la comedia barroca, hacia el último cuarto del siglo XVI, el tema histórico-legendario se configura como uno de los temas predilectos. Desde los entremeses medievales que recrean hazañas históricas o las piezas de circunstancias políticas del primer Renacimiento, hasta las piezas fundacionales de la comedia barroca, es evidente que existe una gran distancia, la que media entre el espectáculo circunstancial, concebido como ritual, casi como prolongación de la propia vida, y el teatro concebido como pura ficción, escindido de la realidad<sup>25</sup>. Pero también es cierto que sobre los dramas de tema histórico de la etapa de formación de la comedia se manifiesta la influencia del fasto dramático tradicional en lo que atañe a la utilización de recursos espectaculares. No hay más que recordar obras como *El cerco de Pavía*, *El cerco de Rodas* o *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, del canónigo F. Agustín de Tárrega, o los dramas de hazañas y hechos famosos del primer Lope, como *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*<sup>26</sup>. De hecho Agustín de Rojas Villandrando, cuando rememora a

---

<sup>24</sup> J. Oleza ha estudiado la pervivencia de la tradición pastoril en el teatro de Lope “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, en J. L. Canet (coord.) y J. Oleza (dir.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 325-343.

<sup>25</sup> Véase sobre este cambio de concepción, que se produce ya en el primer Renacimiento con obras como la *Himenea* de Torres Naharro, Ch. Stern, “The Early Spanish Drama: From Ritual to Renaissance Art”, *Renaissance Drama. New Series*, 6 (1973), 177-201.

<sup>26</sup> Subgrupo definido por J. Oleza al analizar el drama como macrotipo frente a la comedia en la obra del primer Lope en “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, J. Oleza (ed) y J. L. Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas: la comedia, op. cit.*, pp. 251-308.

principios del XVII, en su Loa de la Comedia, esta etapa de formación, se refiere a las “farsas de guerra” como un tipo establecido desde muy pronto<sup>27</sup>.

Toda una tradición y una experiencia dramática en la utilización del espectáculo teatral en sentido político fueron reutilizadas en obras históricas como esa *Historial Alfonsina*, que le fue encargada a Lope de Vega por el conde de Ribagorza, don Francisco de Aragón, y cuyo centro neurálgico era la exhibición de las hazañas de su más ilustre antecesor, don Alonso de Aragón, bastardo del rey Juan II de Aragón y hermano de Fernando el Católico. El encargo se debió de producir en la segunda década del siglo XVII. No sabemos si Lope llegó a escribir ésta obra. Pero la documentación referente a este encargo se conserva y consiste, por un lado, en la materia histórica que, prefigurada teatralmente, elaboró para Lope de Vega un intermediario, quizá un secretario del Conde de Ribagorza<sup>28</sup>; por otro lado, en las indicaciones que sobre la representación y puesta en escena aconsejan los promotores del encargo a Lope y, finalmente, en el esquema que el propio Lope trazó para la realización del encargo<sup>29</sup>. Las condiciones eran muy estrictas, pues al autor dramático apenas si se le concedía margen de maniobra. La fidelidad a la historia, o a la historia tal y como la interpretaba don Francisco de Aragón, guiaba obsesivamente las directrices del encargo. Se trata de una obra de propaganda en el pleno sentido de la palabra, utilizada como un instrumento más en la campaña que

---

<sup>27</sup> *El viaje entretenido*, ed. de P. Resson, Madrid, Castalia, 1972, p. 153.

<sup>28</sup> Se encuentra en un manuscrito de la B.N.M. del que dimos cuenta J. Oleza y yo misma, "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo", en Ch. Davis y A. D. Deyermund (eds), *Golden Age Spanish Literature Studies in Honour of John E. Varey*, London, Queen Mary and Westfield College, 1991, pp. 145-154.

<sup>29</sup> Esta documentación, que es complementaria a la anterior, se encuentra en la B.R.A.H. y de ella di noticia en mi artículo "Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias", en M.V. Diago y T. Ferrer (eds), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat, 1991, pp. 189-99.

sostuvo el conde de Ribagorza por recuperar para sí mismo el título de duque de Villahermosa y por reivindicar el prestigio de su familia ante la Corona, bastante maltrecho tras la rebelión aragonesa de Antonio Pérez, en la que su hermano Fernando se había visto implicado.

En la *Historial Alfonsina* se reúnen una serie de circunstancias que la ponen en relación con el espectáculo histórico-político anterior. Como los fastos de circunstancias y muy posiblemente como una buena parte de las piezas de circunstancias políticas de principios del siglo XVI<sup>30</sup>, surge de unas condiciones de encargo. Como ellos también es una obra de propaganda no solo de la monarquía y sus gestas, sino sobre todo es una reivindicación del linaje familiar y de los servicios prestados a la Corona por su más destacado miembro, don Alonso de Aragón, reivindicación que busca proyectarse sobre toda la genealogía familiar. Pero es el modelo de espectáculo, de puesta en escena que se prevé para la representación de esta *Historial Alfonsina*, aquello que revela de manera más clara su vinculación con la tradición del fasto de circunstancias políticas<sup>31</sup>. Es en este aspecto en el que quiero centrarme.

---

<sup>30</sup> J. E. Gillet, conectó la *Égloga* de Francisco de Madrid, secretario de los Reyes Católicos, con la corte española, donde probablemente fue representada en 1495, art. cit., pp. 257-303. Hernán López de Yanguas dedica su *Farsa sobre la concordia y paz y concierto de nuestro felicísimo emperador semper augustus y del xpianísimo Rey de Francia* su autor Hernán Pérez de Yanguas la dedica a su mecenas el “illustre y muy magnífico señor el señor don Francisco de la Cueva”, explicitando “quanto le deve por las mercedes que d'el recibe”: “Mas si vos a vos quitays/ del pecho lo que comeys/ y a vuestro Yanguas lo days/ gran ventaja le hazeis. [...] Mas offrezcoos gran señor/ mi farsa que tenga escudo/ pues soys tal y tan deudo/ de aquel gran emperador” (*Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, Toledo, Imprenta de R. Gómez Menor, 1964, Colección Joyas Bibliográficas, 2 vols, t II. p.304. Es probable que se tratase de una obra de encargo, pero en todo caso surge de unas condiciones de mecenazgo.

<sup>31</sup> De hecho el proyecto que se propone a Lope muestra gustos arcaicos que entroncan mejor con piezas barrocas tempranas que con dramas históricos contemporáneos a las fechas del encargo. Aunque ahora no puedo entrar en ello.

Según las previsiones del encargo realizado a Lope la obra debía de representarse en el patio de una casa particular en Zaragoza:

Es pues el sitio un patio muy grande con sus columnas y sobre ellas alrededor corredores en quadro suficientes en lo alto y en lo baxo para acomodar gente común y mediana y la gente principal que la ha de ver. Y en este patio esempto se funda un cadahalso y tablado muy espacioso y grande hapegado por las espaldas a una sala grande de donde han de salir las representaciones necessarias sin embarazo ninguno. Ha un lado de este cadahalso y tablado, estará fundado un castillo de madera con sus torres, almenas y la propiedad que combiene y dentro dél ingenios de fuego, cohetes y tronadores para que hagan representación de hartillería en las ocassiones que combenga. Este tablado o cadahalso estará cubierto de alhombras y cossas de seda muy a propósito, y su dossel y escudo de harmas a la real. La cubierta del patio estará de belas de lienzo en forma que ni el sol ni el aire haga daño. En el patio esempto estarán puestas dos tiendas de campo muy capaces y buenas. Enfrente del castillo y dentro de las tiendas y del castillo estarán en cada parte cinquenta soldados con sus cossoteles, picas y arcabuzes, gobernados por ministros de guerra para quando se hubiere de representar escuadrón y batalla de una y otra parte.

Antes de que el teatro público utilizase el espacio de una patio o corral para las representaciones, la utilización del patio como espacio escénico para los entretenimientos teatrales de la nobleza aparece documentada desde muy temprano en la Corona de Aragón. El patio de la Aljafería en Zaragoza fue el marco de los banquetes y entremeses con que se celebraron las coronaciones de Martín el

Humano y Fernando de Antequera en 1399 y 1414, respectivamente. También en aquella ocasión se acomodó el público alrededor del patio y se cubrió éste con lienzos cuatribarrados, funcionando una de las salas contiguas a manera de vestuario a través de cuyas puertas iban accediendo al patio personajes y escenografía<sup>32</sup>. En realidad los patios así cubiertos y en ocasiones iluminados quedaban convertidos en enormes salones palaciegos, aptos para acoger un elevado número de espectadores. De hecho en el espectáculo contemporáneo en sala el tratamiento del espacio es similar. Así en algunos de los fastos celebrados en la corte del Condestable Miguel Lucas de Iranzo: la multifuncionalidad del espacio real, el de la sala, permite que, acabado el banquete, ésta quede convertida en espacio teatral. El público se sitúa en bancos adosados a las paredes. La sala contigua cumple también funciones de vestuario<sup>33</sup>. El patio mantuvo durante mucho tiempo su vigencia como espacio escénico para todo tipo de entretenimientos nobiliarios, máscaras, torneos o representaciones<sup>34</sup>.

La puesta en escena de la *Historial* debía de contar con la representación de determinadas batallas históricas. Para ello, como se ha visto arriba, se propone que se coloquen en el espacio del patio un castillo y tiendas de campaña, para simular en enfrentamiento entre sitiadores y sitiados. En las escaramuzas, espectáculos de gran

---

<sup>32</sup> El mismo sistema, el de lienzos cuatribarrados, para proteger a los espectadores de las inclemencias del tiempo, fue utilizado en la plaza de la catedral de Valencia en 1402, año en que tuvo lugar la visita a la ciudad de Martín el Humano y su esposa Carreres Zacarés, I, p. 55.

<sup>33</sup> *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. y estudio de J. de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 155-64, 101-02, 123-24, 135-36, 195-96.

<sup>34</sup> Recordemos a modo de ejemplos desde el torneo celebrado en 1554 por el conde de Benavente para Felipe II en el patio de su palacio de Benavente, en cuyo marco también tuvo lugar la representación de un auto a cargo de Lope de Rueda (A. Muñoz, *Viaje de Felipe II a Inglaterra*, Madrid, 1877, pp. 44 ss.), a los festejos organizados en 1603 en Villaviciosa con motivo de la boda entre el duque de Braganza y la hija del Condestable de Castilla ( B.N.M. ms. 3826, ff. 1r.-20v.), o a los organizados por el duque de Lerma en el patio del su palacio en Lerma en 1617.

arraigo en la tradición del fasto, no solía faltar un elemento escenográfico que se exige para la representación de la *Historial Alfonsina*: el del castillo. Ya en fecha tan temprana como es la de 1373 entre los entremeses con que la ciudad pretendía agasajar la entrada del infante don Joan, duque de Girona, se preveía la construcción de un "castell ab fusta" que fue encargado al oficio de carpinteros<sup>35</sup>. Los ejemplos que se podrían aducir tras éste son numerosos, tanto en la Edad Media como el Renacimiento. Pero además el enfrentamiento entre sitiadores y sitiados tal y como se plantea en la *Historial* es de raíz medieval: recordemos que el entremés de la Toma de Balaguer, representado en 1414 entre los festejos callejeros por la coronación de Fernando de Antequera, se reproducía el enfrentamiento entre "una villa fecha de madera sobre carretones" y dos "castillos" en cada uno de los cuales "estava una como manera de tienda que eran de madera"<sup>36</sup>. La misma disposición escenográfica fue la empleada en la representación de la Toma de Granada que tuvo lugar en una de las plazas públicas de Girona en 1492: "Faeren la ciutat de Granada amb moros que dins ella staven, e de fora faeren pavellons e tendes"<sup>37</sup>.

La relación de esta obra con el fasto de circunstancias políticas se manifiesta en otros aspectos en los que ahora no puedo detenerme detalladamente pero que vale la pena aunque sea enumerar. Así se integran representaciones de embajadas, documentadas ya en la *Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*, o en los festejos de celebración por la toma de Granada en Girona en 1492<sup>38</sup>, representaciones de

---

<sup>35</sup>Carreres Zacarés, II, pp. 28-29.

<sup>36</sup> Jerónimo de Blancas, 112-113. El término "castillo" es aquí sinónimo del conjunto que conforman carro y escenografía. Se ha producido un desplazamiento de significado similar al que se produjo con el de la palabra "roca". El término "castillo", exactamente con el mismo sentido en que lo utiliza Blancas, lo empleaba en 1554 Andrés Muñoz, el relator de los festejos de Benavente mencionados antes.

<sup>37</sup>Rubió i Blaguer, pp. 145-46.

<sup>38</sup> La representación burlesca de una embajada tuvo lugar en la corte del Condestable Miguel lucas de Iranzo, *Hechos...*, *op. cit.*, pp. 98-100. Para los festejos de Girona, Rubió i Balaguer, *op. cit.* pp. 145-46.

embajadas que fueron asumidas por alguna de las piezas de circunstancias políticas de principios del siglo XVI (es el caso de *La trofea* de Torres Naharro); se representan ceremonias de gran teatralidad, como la del nombramiento como Maestre de Calatrava de don Alonso de Aragón o la de la donación por parte de Juan II del Condado de Ribagorza a don Alonso, e incluso se pretende escenificar en el patio una Entrada Real, la de Juan II en Barcelona, una vez sofocado el alzamiento de los barceloneses, y la entrega de las llaves de la ciudad por parte de los *consellers*.

Pero no eran el castillo y tiendas los únicos elementos escenográficos previstos para la representación de la *Historial*, que debía de incluir también unas escenas de caza:

En este passo se ha de introducir una caza y en el espacio de la representación se pondrán arboledas espesas y cazadores con perros y se hecharán conexas y liebres vivas y un venado para que se haga al vivo la representación, con perros de caza y sagüesos.

Quizá las primeras representaciones escenográficas medievales de jardines fueran las vinculadas a los entremeses religiosos de Adán y Eva. En todo caso la representación de huertas y lugares amenos, así como de escenas de caza aparece bien documentada en los fastos cortesanos del XVI. En Valencia la fiesta de Mayo organizada en la corte del duque de Calabria y de doña Germana de Foix, posiblemente entre 1535 y 1536, contó con una escenografía que trataba de reproducir una arboleda y una fuente, cubiertas por un cielo que podía iluminarse



artificialmente<sup>39</sup>. También las máscaras organizadas en la corte de Felipe II por Isabel de Valois y la princesa Juana incluían entre sus invenciones escenográficas algunos lugares amenos. Entre ellas, una recuerda muy de cerca la que ahora nos ocupa, pues se trataba de

una huerta de árboles muy hermosos y frutas muy naturales y contrahechas; luego más adelante había un bosque en el cual avía mucha adversidad [sic] de caça, corços pequeños, gamos lechones, liebres, conejos y jabalíes. La reina y sus compañeras vestidas de montería, unas con arcos y otras con ballestas, puestas sus aljabas a las espaldas y otras colgadas al hombro; unas tiravan a la caça y otras andavan al ojeo; otras descansando a la sombra de los árboles<sup>40</sup>.

Este tipo de ficciones escenográficas debieron de tener mucho éxito en el siglo XVI. En Zaragoza mismo, entre los carros que figuraban en el recibimiento organizado para el archiduque Maximiliano, se contó con "simulacros de bellísimos jardines, con flores y arbustos cargados de frutas, todos naturales, con faunos y ninfas que con gracioso ademán jugaban entre ellos; estos jardines eran arrastrados por muchos hombres salvajes"<sup>41</sup>.

En 1599 para el recibimiento de Felipe III y su nueva esposa Margarita de Austria la ciudad de Zaragoza construyó un complejo montaje escenográfico que contaba con artilugios mecánicos y ocupaba toda la plaza del Pilar. Se componía de

---

<sup>39</sup>L. Milán, *El Cortesano*, Madrid, Aribau y Cia, 1874, pp. 364-65.

<sup>40</sup> Cifr. T. Ferrer, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, p. 37. Sobre la influencia de la tradición del fasto sobre el teatro cortesano barroco traté en este libro.

<sup>41</sup> C. Besozzi, *El archiduque Maximiliano gobernador de España. Su viaje a Valladolid en 1548 y su boda con la infanta María*, edición y traducción de C. Malfatti, Barcelona, Argos, 1846, p. 21.

árboles, plantas, flores, montes, fuentes, animales vivos y fingidos, personajes de bulto y personajes vivos disfrazados de pastores, de ninfas y de salvajes. Algunos bailaban, otros tocaban instrumentos musicales o cantaban, otros cazaban<sup>42</sup>.

Como se sabe las descripciones de puestas en escena globales o parciales de obras dramáticas del Siglo de Oro son prácticamente nulas. Por eso este documento sobre la puesta en escena de la *Historial Alfonsina* cobra un especial relieve porque pone de manifiesto la reinterpretación de modos de puesta en escena tradicionales desde la práctica escenográfica de principios del siglo XVII. Reinterpretación, porque aunque entronca con modos de puesta en escena y elementos escenográficos tradicionales, la lección aprendida en las representaciones contemporáneas de las compañías profesionales es evidente. El tablado o “cadahalso” es utilizado como escenario polivalente en donde transcurren tanto las escenas localizadas en la corte castellana, como las de la corte aragonesa. El patio es utilizado sólo para aquello que el intermediario en el encargo a Lope tiende a denominar "actos" o cuadros de espectacularidad específica (las escenas de batallas, la Entrada Real en Barcelona o las escenas de caza). Esas rupturas del área acotada del tablado como espacio escénico, prolongado así más allá de sus límites hacia el patio, parece haber sido característica de piezas tempranas<sup>43</sup> que el escenario polivalente del teatro público barroco tendería a eliminar por razones de economía. El proyecto propuesto a Lope pone de manifiesto la posibilidad de dotar a la representación de una escenografía fundamentada en la propia tradición. Lo que no quiere decir que éste fuese el único

---

<sup>42</sup>Vid. Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe II*, ed. de S. Carreres Zacarés, Valencia, 1926, 2 vols., t. II. pp. 931-33.

<sup>43</sup> En la que se cree la obra más temprana de Lope *Los hechos de Garcilaso* se produce una utilización semejante del patio y, según parece, también en obras como *La casa de los celos* de Cervantes o en *La comedia del rey don Sancho* de Juan de la Cueva.

modelo de puesta en escena posible en esta época. Por los mismos años el teatro cortesano, también de encargo, estaba recorriendo caminos muy diferentes.

De los orígenes remotos del fasto dramático de circunstancias políticas al drama de tema histórico del barroco se había recorrido un buen trecho. Pero su funcionalidad social seguía vigente. Bien conocía Alfonso V de Aragón, el rey Magnánimo, amante de las letras y del mundo de la caballería la utilidad del fasto público. Sabía, tal y como comentara un personaje ligado a su corte napolitana, que en Italia como en España "profiten molt les fames"<sup>44</sup>. Durante mucho tiempo los italianos se hicieron lenguas de su entrada en Nápoles, en 1442, a través de una brecha abierta en los muros de la ciudad, sobre un carro triunfal dorado que conmemoraba los triunfos de los grandes emperadores romanos<sup>45</sup>. Muchos años después Lope reconocería en la dedicatoria de *La campana de Aragón* la utilidad de la historia dramatizada "para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes". Pero la regla no siempre se cumplía. A don Francisco de Aragón de poco le sirvieron sus pleitos, litigios, memoriales y comedias (si es que se representaron): aunque logró restablecer la memoria de su hermano, desmarcándolo del asunto "Antonio Pérez", perdió el título de duque de Villahermosa en el pleito que sostuvo con su sobrina, y fue desposeído del Condado de Ribagorza, que pasó a manos de la Corona.

---

<sup>44</sup>Rubió i Balaguer, op. cit., p. 51.

<sup>45</sup>Véase E. Povoledo Povoledo, "Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance", en J. Jacquot (ed), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1968, 2 ed., p. 99.