III.3

PRODUCCIÓN MUNICIPAL, FIESTAS Y COMEDIA DE SANTOS: LA CANONIZACION DE SAN LUIS BERTRAN EN VALENCIA (1608)

En los últimos años del siglo XVI y principios del XVII empezaron a proliferar de manera abrumadora festividades públicas financiadas por la Ciudad –a las que contribuían tanto particulares, nobles en especial, como los Oficios y órdenes religiosas– y dedicadas a celebrar la beatificación o canonizacion de religiosos íntimamente ligados a la Ciudad que los festejaba. Al calor de estas celebraciones surgió un género bien definido y codificado, el de las comedias " a lo divino" o comedias de santos.[1]

Este tipo de festividades públicas floreció en toda la Península, prácticamente con las mismas características, aunque es evidente que en la corte se vieron marcadas por la impronta cortesana. Sólo hay que recordar la fastuosidad de las fiestas que tuvieron lugar en Madrid, por la beatificación de San Isidro, el año 1620, o las celebradas con motivo de la canonización de cinco santos, el año 1622. Hay que señalar además que estas fiestas públicas –otra cosa serán las comedias de santos que generaron– se mantendrán con pocas variaciones a lo largo de todo el Siglo de Oro.[2]

---

[1] Así, Barthelemy Joly, viajero frances que recorrio España por los años 1603 y 1604 comenta "Les plus qualifies (de los habitantes) n'ayans n'y jeux de paume, ny pail mal, cartes ny damier, voyent les dames ou vont aux comedies, perpetuelle en Espagne comme en un pais de longue paix Leur comedies sont de deux sortes les pieuses qu'ilz apellent *a lo divino*, et celles *a lo humano* sont d'un subiect ordinaire, compose par un poete fort estime entre eux, apelle Lope de Vega Carpio, lequel leur vent (reduict a l'antique misere des poetes) cent ducatz chacune comedie, l'ordinaire subiect est pris sur les vaillances des Espagnes", "Voyage de Barthelemy Joly en Espagne (1603-1604)", publicado por L Barrau-Dihigo, *RHi*, XX (1909), p 483 Conocido es tambien el comentario de Agustin de Rojas en su *Viaje entretenido*, ed de J P. Ressot (Madrid, 1972), p 153 "Llego el tiempo en que se usaron / las comedias de apariencias / de santos y de tramoyas "

[2] *Vid.* al respecto, P Pedraza, *Barroco efimero en Valencia* (Valencia, 1982), cuyo estudio se centra en la relación de J B Valda sobre las fiestas celebradas en Valencia en 1662 a la Inmaculada Concepcion

Pues bien, un buen ejemplo de este tipo de fiestas públicas lo constituyen las organizadas en Valencia, el año 1608, para celebrar la beatificación de San Luis Bertrán, ejemplo que posee además el atractivo para el investigador de contar con un material muy completo para su estudio. Tenemos por un lado la relación de un miembro de la orden religiosa a la que perteneció el santo, la de los dominicos,[3] y contamos, por el otro, con la relación oficial, sufragada por la Ciudad, del valenciano Gaspar Aguilar, autor también de la comedia que se representó en aquella ocasión.[4] Además de ello el *Manual de Consells i establiments de la Ciutat de València* nos proporciona la información necesaria sobre la financiación municipal.[5]

Pero, veamos cómo se desarrollaron nuestras fiestas.

El 19 de abril de 1608, y después de un intensa campaña en favor del santo, iniciada desde el momento mismo de su muerte (1580), el papa Paulo V concedio el *placet* para la beatificación, siendo los primeros en tener noticia de ella el convento de Predicadores y el hermano de Bertran, Jaime. La Iglesia, con el Patriarca Juan de Ribera a la cabeza, se apresuró a festejar la noticia con un *Te Deum* que se celebró en el Colegio Seminario del Corpus Christi. El 18 de junio llegaba finalmente la tan esperada confirmación por medio del *Bulleto* enviado a Predicadores, quienes a su vez corrieron a

---

[3] *Los sermones y fiestas que la Ciudad de Valencia hizo por la beatificacion del glorioso padre Fray Luis Bertran*, por el padre maestro fray Vicente Gomez, de la Orden de Predicadores (Valencia, 1608)

[4] *Fiestas que la insigne Ciudad de Valencia ha hecho por la beatificacion del Santo Fray luis Bertran* (Valencia, 1608) Existe un ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Valencia, Serie 13/39 Nosotros citamos por la edicion de F Carreres Vallo (Valencia, 1924) La relacion es un poema en octavas reales dividido en cuatro cantos de la procesion y luminarias, de la comedia, de los toros y cañas y fuegos artificiales y, por ultimo, del certamen poetico

[5] En efecto, el *Manual de Consells* correspondiente a los años 1608-1609 –sign A 135–, contiene todos los detalles necesarios para el estudio de la financiacion de la fiesta por parte de la Ciudad En este trabajo solo aprovecharemos parte de estos datos, algunos de los cuales ya fueron recogidos por A Valladares del Reguero en su Tesis de Doctorado, *Vida y obra de Gaspar Aguilar*, presentada en Madrid el 6 de junio de 1980 Asi, en lo que se refiere a Aguilar, la Ciudad, por orden del 4 de octubre de 1608, establecio que se le pagasen "sinquanta lliures reals de Valencia a compte daquells mil reals que dita ciutat li a offert aixi per la ajuda de costa de la impresio del llibre de les festes que se an celebrat del pare frare sant Luis Bertran com per lo paper y compondre dit llibre " Mas tarde, el 19 de diciembre del mismo año, la Ciudad ordena un nuevo pago en favor de Aguilar que asciende a "sexanta dos lliures deset sous y set diners reals de Valencia, ço es quaranta cinch lliures setze sous y huit diners a compliment dels mils reals castellans que se li offeriren aixi per la ajuda de costa de la impresio del llibre de les festes del glorios sent Luis Bertran com tambe per lo treball de compondre dit llibre, y de altra part desset lliures un sou dos diners per lo que ha constat haver despes lo dit Aguilar en la dita impresio y privilegi mes dels dits mil reals castellans per fer la y per la puntualitat y diligencia ab que ha fet lo que per dits señors jurats li fonch acomanat ", *Manual de Consells*, A 135, fols 373 r-v, 477 v, 478 r

presentarlo a los diputados del Reino y al Patriarca. El *quitament*[6] se reunía el 21 de junio y el *Consell General* el 23, dando con ello luz verde para la organización de las fiestas por parte de la Ciudad.

Es conveniente señalar aquí –como ha hecho Maravall– que la fiesta adquiere bajo la monarquía barroca un carácter de celebración institucionalizada que es indicativo del interés que posee para el poder como medio de integración.[7] Con la organización de fiestas fastuosas y deslumbrantes, la Ciudad trata de persuadir a los ciudadanos de su grandeza y poderío, y de provocar en ellos una admiración que revertirá, en última instancia, sobre la monarquía a la cual el poder local está vinculado. Todas las relaciones de fiestas de la época se convierten de esta manera en verdaderos panegíricos de la Ciudad que las organiza y, en este sentido, ni la de Gómez ni la de Aguilar, con sus parrafadas encomiásticas y exaltadas, son una excepción. La oficialidad de la fiesta, por otra parte, queda de sobra patente en el pregón a través del cual la Ciudad hacía públicas las directrices a seguir en la celebración. En nuestro caso, se publicó la *crida*[8] el 16 de agosto, y a lo grande, "con trompetas, atabales, menestriles y los maceros de la Ciudad, todos muy bien aderezados y de fiesta y con mazas de plata", ordenándose (obsérvese el tono de la convocatoria) fiestas públicas que se habían de iniciar el 31 de agosto, domingo (y que debían de durar hasta el 3 de septiembre) con un *Te Deum* en la iglesia mayor, al que seguiría, una vez finalizados el Oficio y las Vísperas, la procesión al convento de Predicadores. Asimismo se daba una relación detalladísima de los diferentes premios que se otorgarían a altares, oficios, luminarias, fuegos de artificio y danzas y se mandaba "que hubiese los cuatro días por la Ciudad música, bailes, disfraces, fuegos, representación de la vida, hechos milagrosos del santo, juego de cañas, corro de toros y otros ejercicios militares, y las cuatro noches muchas luces"[9] y se convocaba a un certamen poético a honra del santo

---

[6] En el año 1412, y por consejo de San Vicente Ferrer, segun afirma el cronista Escolano, se creó una magistratura de catorce varones (diez ciudadanos y cuatro caballeros), a los que se dio el nombre de *els Catorze del Quitament*, con la misión de cargar y redimir los censos de la Ciudad e intervenir y fiscalizar los gastos del municipio

[7] J. A. Maravall, *La cultura del barroco* (Madrid, 1965), p 487

[8] El 9 de septiembre de 1608 los jurados acordaban que se pagase al impresor Felipe Mey "dos lliures, deset sous y sis diners a daquell degudes per la impresio de les crides que a imprimit..", *Manual de Consells*, A 135, fols. 219 r-v Existe un ejemplar de esta *crida* en la Biblioteca Universitaria de Valencia, *S Ludovici Bertran Valentini, Dominicani, Beatificatione Urbs Mater exultat*, sign Varios, 167.

[9] V. Gomez, p. 9 y ss Los premios se establecieron de la siguiente manera Para los altares primer premio, 15 ducados, segundo, 10 y tercero 6 ducados Para las colgaduras. primer premio, 8 ducados; segundo, 4 y tercero 2. Asimismo se ofrecia al Oficio que junto con su bandera llevase mejor invencion, en carro triunfal o andas, 25 ducados: el segundo premio consistia en 15 y el tercero en 12 Para la mejor "invencion de luces" se ofrecian 30 ducados, y 20 para la mejor "invencion de fuegos".

estableciéndose premios para los ganadores.[10] El certamen tendría como marco el convento de Predicadores, y la Ciudad nombró al mismo Aguilar como organizador.

No obstante, el 17 de agosto y por su cuenta, veintidós caballeros habían ordenado "una encamisada con que dieron principio a las fiestas" como indica Gómez en su relación, si bien no especifica en qué consistió.[11] Las fiestas de hecho empezaron, como había ordenado la Ciudad, el 31 de agosto y empezaron con un acto de celebración tan adecuado al espíritu de ostentación barroco como lo era la procesión. A las nueve de la mañana se inició la de la clerecía que partió del convento de Predicadores –ricamente adornado con damascos, terciopelos, votos y relicarios– encabezada por el Obispo, una imagen y un dedo del santo en un relicario. Al llegar a la Catedral se les unieron el Patriarca, jurados y nobles caballeros haciendo solemne procesión por dentro de la iglesia mayor mientras el Patriarca, una vez más, entonaba un *Te Deum*, acompañado por la música de menestriles, órganos, atabales y trompetas. Ni qué decir tiene que todos ellos acudieron con sus mejores galas causando la admiración general.

De índole más participativa y festiva fue la procesión general que tuvo lugar el mismo día por la tarde. El centro de la ciudad se vio transformado en escenario del espectáculo, acotado por un recorrido fijo cuyas calles aparecieron adornadas con colgaduras y doseles y salpicadas por altares levantados para tal ocasión en diversos puntos del trayecto. Este tipo de arquitectura efímera corría a cargo de particulares (el hermano del santo, Jaime Bertrán,

---

De igual manera se determinaban premios de 15, 10 y 5 ducados respectivamente para las mejores danzas La orden de pago fue dada por los jurados a 10 de septiembre del 1608 El primer premio de danzas correspondio a una "ab espases y broquers", el tercero, a la "dansa catalana", *Manual de Consells*, A 135, fols 220 v - 223 v

[10] Tambien se encargo la Ciudad de todos los gastos ocasionados con motivo del certamen poetico Asi, por decision del martes 16 de septiembre de 1608 los jurados acuerdan pagar a Gaspar Aguilar, organizador del certamen, "trenta huyt lliures, sis sous y huyt diners reals de Valencia a daquell degudes pels molts treballs que a sustentat en la justa poetica que se a fet per les festes del señor Sent Lluis Beltran y ordenar la sentencia y tot lo demes que per dita raho a fet " El gasto por los premios del certamen ascendio en total a 107 *lliures* 5 *sous* 3 *diners*, e incluyo desde piezas de mayor valor, como el San Luis Bertran de oro, hasta piezas de terciopelo o tafetan, pasando incluso por saleros y cucharas de plata, *vid. Manual de Consells*, A 135, fols 239 v y 234 v

[11] V Gomez, p 10 En este tipo de fiestas –celebradas generalmente de noche–, los caballeros recorrian la ciudad a caballo o a pie, portando hachas encendidas y haciendo exhibicion publica de sus mejores galas Una encamisada realmente espectacular fue la organizada por la Ciudad de Valladolid el 18 de abril de 1605, y que se abria con un carro triunfal portando un globo del mundo y una figura de Valladolid triunfando encima, con gran numero de figuras alegoricas y los retratos de los reyes y el principe por remate En la encamisada participaron 250 personas con libreas, *vid* T Pinheiro de Veiga, *Fastigmia*, traduccion de N Alonso Cortés (Valladolid, 1916), pp 60-62

hizo construir uno enfrente de la iglesia de San Esteban con la figura del santo) y órdenes religiosas, y se convertía en una baza más del lucimiento público.[12] Así, la Compañía levantó el suyo en la calle de la Estameñería y, por cierto, debió resultar de lo más macabro pues, aparte de figuras de santos y niños jesuses, incluía "relicarios, cabezas y canillas de santos", según indica Gómez.[13] Hubo altares más modestos como el construido con la figura de San Vicente Ferrer por remate, pero los hubo también extraordinariamente ricos y abigarrados. Tal fue el caso del que se colocó en la calle del Mar con figuras de santos y doctores de la Iglesia, ángeles llevando el alma del recién beato, flores artificiales y dos fuentes. A mano izquierda del altar se plantó, ademas, una arboleda de álamos blancos y negros y todo el suelo sembrado de flores, y "hacían como ribera del río Jordán" y pájaros que "gorgojeando hacían más vivo y natural lo que era artificioso". Y aún continúa Gómez con su descripción: "Había en el aire una nube blanca y clara, y luego nuestro señor arrodillado y San Juan Bautista que le bautizaba. En lo alto parecía el padre eterno acompañado de muchos ángeles, y rodeado de nubes hechas con grande artificio (...) En otra parte estaban el Padre y el Hijo, y entrambos salía el Espíritu Santo y de su pecho salían más de veinte fuentes de agua como rayos de luz". Esta misma finalidad de ostentación de riqueza y de poder se advierte en la costumbre extendida entre particulares y órdenes religiosas, de tomar a su cargo el aderezo de las imágenes de santos

---

[12] En todas las relaciones sobre fiestas religiosas de la epoca figura en un lugar destacado la descripción de altares y, sobre todo, la enumeracion minuciosa de quienes los financiaban El mismisimo rey Felipe III, aparte de personalidades tan relevantes como el duque de Lerma, llegaron a tomar a su cargo la construccion de fastuosos y efimeros altares, como hace constar el anonimo relator de la *Fiesta solemnisima que hubo en Madrid a la traslación del convento y monjas de la Encarnacion.* 1616, quien finaliza su comentario al respecto " no quedo cosa curiosa en palacios, ni en los destos señores, y otros que no se viessen en estos altares, en competencia unos de otros con general admiracion de la grandeza y suntuosidad de cada uno, y en tan breue termino como una tarde, no se pudo a penas percibir con la vista, ni particularizar, sino por lo general, encogiendo los ombros y enarqueando las cejas" Esta relación, junto con otras, ha sido publicada por J Simon Diaz, en *Relaciones de actos publicos celebrados en Madrid (1541-1650)* (Madrid, 1982), p 102

[13] En lo referente a las descripciones de los altares la relacion de Gomez, *op cit*, p 17 y ss, es mucho mas minuciosa que la de Aguilar y es basicamente la que seguimos La vertiente macabra de la religiosidad se hace patente en todas las relaciones de vidas de santos de la epoca Por poner solo un ejemplo del tema que nos ocupa A la muerte de San Luis Bertran se produce un verdadero saqueo de su cuerpo a la caza de reliquias En el cap V del libro de J B Roca, *Historia de la vida y milagros del bienaventurado padre San Luis Bertran* (Valencia, 1608), p 319 y ss, el autor narra complacido el reparto de dedos del santo entre damas y frailes En *San Isidro labrador* de Lope de Vega se hace alusion critica a esta costumbre tan generalizada, no solo entre el pueblo sino tambien entre el clero y grandes señores, cuando al final del acto III un sacerdote, que intenta acercarse al cuerpo del santo para cortarle cabello, se siente paralizado por un dolor, al igual que la mismisima reina Juana, mujer de Enrique III, cuando intenta precisamente llevarse un dedo como reliquia.

que habían de desfilar en la procesión y que quedaban, literalmente, sepultadas en oro, alhajas, terciopelos y brocados. Y en este punto, Gómez y Aguilar, deseosos de agradar a los poderosos, no nos ahorran un solo detalle ni en cuanto a los adornos ni en cuanto a su financiación.

Más parcos se muestran al tratar otro tipo de espectáculo, el de la representación sobre milagros del santo realizada con títeres y que tuvo lugar en la plaza de San Esteban. La adaptación de tales entretenimientos a las circunstancias concretas de una celebración religiosa (al igual que hacían las compañías de actores al representar *comedias a lo divino*) no es un hecho aislado en la época, aunque por su carácter, la mayor parte de las veces marginal respecto a las fiestas oficiales, se vean silenciados en más de una ocasión.[14] Prueba de ello es que Aguilar relator, no lo olvidemos, pagado por la Ciudad ignora por completo este espectáculo en su relación, y aun Gomez le dedica sólo una tímida referencia.

Parte esencial de las fiestas fue la procesión general que partió a las tres de la tarde de la Catedral. Salieron en primer lugar los Oficios con sus estandartes y cirios, llevando cada uno –según Gómez eran más de cincuenta (p. 29)– su propia música y danzas. Algunos de ellos contribuyeron además con carros triunfales a la procesión. El tema preferido fue el de la estancia del santo en Indias, tema que seguramente se prestaba a un tratamiento más atractivo, fantástico y colorista para sus contemporáneos que el resto de su vida, como demuestra, por otra parte, el hecho de que el mismo Aguilar al escribir su comedia diese preferencia a esta etapa, que ocupa todo el Acto II, el de mayor creatividad. Pero, pasemos a estudiar detenidamente en qué consistieron estos carros, al menos aquellos de los que conservamos una descripción más detallada. Sabemos que el Oficio de Colchoneros sacó un carro triunfal tirado por cuatro salvajes.[15] En él venía San Luis Bertrán difunto en su

---

[14] Por ejemplo, en las fiestas de 1622 celebradas en Madrid con motivo de la canonizacion de cinco santos participaron titeres en cada uno de los cuatro carros que representaban los cuatro elementos y que fueron sacados en la procesion, como consta en la anonima relacion *Suntuosas fiestas que la villa de Madrid celebro a XIX de junio de 1622* (Sevilla, s a), publicada por J Simon Diaz, en su obra ya citada, pp 164 68, pero solo esta, de las tres publicaciones que publica Simon Diaz sobre las mismas fiestas, considera digno de mencion este hecho *Vid.* sobre el tema de los titeres en Valencia el articulo de J E Varey, "Titiriteros y volatines en Valencia 1585 1785", *RVF,* III (1953), pp 215-76

[15] El personaje del salvaje, representado por un hombre de aspecto fiero cubierto con hojas o pieles de animales, es de origen mitico y gozo de una gran popularidad en la Edad Media Su presencia es abundantisima, por ejemplo, en portadas de palacios, frecuentemente sosteniendo escudos, e incluso en portadas de iglesias dos bellas figuras de hombres salvajes flanquean la portada principal de la catedral de Avila Por otra parte, se trata de un personaje tradicional en celebraciones de tipo festivo Ya Ramon Muntaner en su *Cronica,* ed de F Soldevila (Barcelona, 1983), p 686, menciona la participacion de hombres salvajes en las fiestas celebradas en 1370

cama, dos ángeles que subían su alma al cielo y un tercero que señalaba al santo, mientras un niño tocaba el organillo y otros vestidos de ángeles cantaban. Este carro, como los otros, llevaba motes e inscripciones que glosaban la escena representada, e incluían tanto personajes vivos, como bultos y figuras o escenas pintadas, como se deduce del comentario de Aguilar, quien al referirse a este carro menciona "ángeles vivos y pintados".

El Oficio de Cordoneros y Sombrereros tomó parte en la procesión llevando un carro triunfal que tiraban cuatro salvajes y dos leones, según Gómez, aunque Aguilar se refiere a cuatro leones:[16]

> . asoman
> con un carro triunfal los Cordoneros,
> que por tirarle, sus fierezas doman
> cuatro leones, espantables, fieros

No podemos saber si realmente se trataba de leones vivos, como tampoco sabemos si el de Carpinteros, que salió después, era transportado por osos de carne y hueso. Sabemos, no obstante, que en los jardines del Real existía, desde tiempos de Joan I, una importante colección zoológica, y cabe la posibilidad de que algunos de sus animales fuesen utilizados para tales ocasiones.[17] De todos modos, atestiguada y menos peligrosa es la utilización de caballos y otros animales disfrazados en procesiones y espectáculos públicos. Así en la justa ofrecida por el conde de Benavente al rey Felipe II en 1554 hay noticia del travestimiento de un caballo en elefante[18] y en la máscara celebrada el año 1600 por caballeros segovianos tomaron parte "cuatro jumentos hechos carneros".[19] Aunque también cabía la posibilidad de que fueran animales fingidos o figurados sobre un carro (o delante de él) que, en realidad, e independientemente, era tirado por animales vivos. Este es el sentido que se desprende, por ejemplo, de la frase utilizada por el relator de una sortija que tuvo lugar en 1590: "... sacaron por invención un carro que le tiraban dos caballos y le guiaba un león...".[20] Finalmente, también está atestiguada la utilización de

---

por la entrada de Alfonso X y su familia en Valencia. En el torneo celebrado en Valladolid (1544) ante D.ª María de Portugal hicieron su aparición tres salvajes sobre caballos cubiertos con pieles de león hechas de raso y seda (*vid* J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España* (Madrid, 1903), p. 42. Finalmente este personaje llegará hasta la comedia. Recuérdese *Los celos de Rodamonte* y *Urson y Valentín* de Lope de Vega.

[16] V. Gomez, p. 26 y G. Aguilar, p. 10.

[17] *Vid.* M. Sanchis Guarner, *La ciutat de València*, Valencia, 1983, 3.ª ed., p. 251.

[18] *Vid.* N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford, 1967), p. 238.

[19] *Vid.* J. Alenda y Mira, p. 134.

[20] *Vid.* J. Simon Diaz, p. 34.

personas como método de tracción, por ejemplo en el carro que se construyó para llevar el cuerpo de San Isidro en las fiestas de Madrid de 1620, "el cual movía gente por debajo con un artificio". Lo que es obvio es que para el carro presidido por Venus y Cupido y tirado por dos palomas que se sacó en las mencionadas fiestas de 1620 y para el de Venus tirado por dos cisnes que tomó parte en la *Mascara o triunfo de la verdad de San Isidro* (Madrid, 1622?), hay que buscar explicaciones mas domésticas.[21]

El personaje del indio era tradicional no sólo en carros triunfales sino tambien en danzas, máscaras y otras expresiones de regocijo público,[22] aunque, en nuestro caso, además, se encuentra relacionado directamente con la etapa de Indias de la vida del santo que es, en concreto, a la que se refiere el carro de Cordoneros que nos ocupa, en el que, según Gómez, "había cuatro ciudades de indios muy bien fabricadas. A la vista de una ciudad había una nave en que venia San Luis Bertran y desembarcaba entrándose entre los indios a predicar (...) En otra ciudad estaba un indio gran señor y de su palacio salían muchos indios contra nuestro santo, tirándole muchos dardos para matarle, y el santo con la sola señal de la Cruz los detenía" (pp. 26-27). Las escenas que describen ambas relaciones, la de Gómez y la de Aguilar, debieron estar pintadas en diversas partes del carro, como hace suponer el que éste último se refiera a una de ellas –la del ataque de los indios al santo–, calificándola de "tabla hermosa y linda" (p. 10). La boveda del carro aparecía pintada con una escena que representaba al santo despreciando el oro ofrecido por los indios. Por lo demás, no sabemos con certeza si en este carro llegaron a participar personajes vivos o sólo figuras de bulto, ya que el comentario de Gómez al respecto ("las figuras que había en esta máquina (que eran muchas) estaban curiosamente vestidas") no es excesivamente aclaratorio.

---

[21] Fols 536 v - 537 r del manuscrito 2351 que se halla en la B N M En la publicacion del manuscrito que hace J Simon Diaz, p 114 y ss, seguramente por algun error, se omiten las tres lineas que hacen referencia a este dato

[22] Pondremos solo unos cuantos ejemplos De los tres carros triunfales que sacó la Ciudad de Burgos (1570) en el recibimiento que hizo a D ª Ana de Austria, uno era de indios La prision de Moctezuma fue, por otra parte, uno de los temas predilectos en mascaras y simulacros campales, este fue el asunto, por ejemplo, de la mascara con que se obsequio a los duques de Alcala y marques de Tarifa en Alcala de los Gazules (1571) y que acabo con una escaramuza entre indios y españoles Y tambien el de la mascara que la Ciudad de Segovia (1600) hizo a la entrada de Felipe III Además hay que recordar que otra de las mascaras mas corrientes era la de las partes del mundo o "de las naciones", y en ella la cuadrilla que representaba a America, aparecia siempre vestida "a lo indio", asi en las fiestas por la beatificacion de San Ignacio en Segovia (1610), y en la mascara organizada por la Compañia en las fiestas por la canonizacion de cinco santos en Madrid (1622), *vid.* J Alenda y Mira, pp 77, 82, 134, y la *Relacion de las fiestas que se han hecho en esta corte a la canonizacion de cinco santos* (Madrid, s a), B N M, manuscrito 2353, fol 255 19v, tambien publicado por J Simon Diaz, pp 169 y ss

El Oficio de Cerrajeros y Herradores saco, a su vez, un carro tirado por ocho salvajes y compuesto por una peña de cuya cumbre nacían cuatro fuentes que regaban un jardín. En el jardín aparecía el santo abrazado al tronco de un arbol que tenía en las ramas, pintados, sus milagros. En un peñón menor se había colocado una choza y en ella al santo disciplinándose junto a una mujer que había intentado seducirlo. Un poco más alla, aparecía de nuevo San Luis, esta vez con un cáliz desde donde una serpiente que asomaba, lanzaba un hilo de agua, escena que representaba el milagro del santo arrojando una serpiente por la boca, después de haber ingerido el veneno ofrecido por los indios

Por último, el Oficio de Carpinteros salió con un carro tirado por caballos, leones y osos que portaba imagenes de Cristo, Paulo V, San Luis, Santo Domingo y San Vicente.

Al desfile de los Oficios seguía la danza de los Gigantes de la Ciudad,[22bis] que ocupaba el último lugar, cerrando así la parte mas festiva y creativa de la procesion. Los personajes que componian esta danza, que por otra parte era tradicional y gozaba de gran popularidad, eran –como nos indica Gómez–: "Negro y Negra, Turco y Turca, Gitano y Gitana, Español y Española y dos enanos monstruosos que representaban los padres de éstos" [23]

La segunda parte de la procesión, protocolaria y solemne, estaba formada por autoridades civiles y eclesiásticas; órdenes religiosas, clerecía con pendones y cruces, imagenes de santos, los jurados y el Patriarca Juan de Ribera con otras dignidades eclesiásticas. Todos

---

[22bis] Los Gigantes eran costeados por la Ciudad que intentaba impresionar al publico con las ricas y suntuosas telas que utilizaba para la confeccion de sus trajes Asi, V Gomez, *op cit*, pp 28-29 comenta con admiracion "salieron riquisimamente vestidos y hechos de grande estatura" Las ciudades con frecuencia renovaban su vestuario y aprovechaban la ocasion para añadir algun nuevo personaje En 1616, por ejemplo, para la procesion que se hizo a la Traslación del convento y monjas de la Encarnacion en Madrid "se renovaron y vistieron, e hicieron gigante y giganta en frances", J Simon Diaz, p 102

[23] V Gomez, pp 28-29 Efectivamente la danza de los Gigantes habia llegado a ser elemento indispensable en el tipo de fiestas que nos ocupan, como ya observaba el relator de las *Fiestas que se han hecho en esta corte a la canonizacion de cinco santos, copiada de una carta que escribio Manuel Ponce en 28 de junio de 1622* (Madrid, s a), B N M, ms 2353, fol 255 13r "seguia –dice– la danza de los Gigantes, vinculado principio a toda fiesta" Para algunos ejemplos mas *vid* V Gomez, *Relacion de las famosas fiestas que hizo la Ciudad de Valencia a la canonizacion del bienaventurado San Raimundo de Peñafort* (Valencia, 1602), p 33, Biblioteca Universitaria de Valencia, sign R-2/149, *Fiestas que se hicieron en la Ciudad de Cuenca en la canonizacion del glorioso San Julian, año de 1595*, B N M, mss 12951 –, y la relacion *ya citada* de las fiestas hechas en Madrid por la beatificacion de San Isidro, en donde tomaron parte custodiando el castillo de *Prefeçion* que tenia que conquistar San Isidro

Alguno de estos personajes, como la negra o los gitanos, habian gozado de gran popularidad como personajes comicos dentro del teatro religioso anterior La *Coleccion de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* editada por Leo Rouanet (Barcelona y Madrid 1901, New York 1979), contiene ejemplos de personajes comicos dentro del teatro religioso

ellos consagraban con su participación la legitimidad de la fiesta, al mismo tiempo que garantizaban el que ésta transcurriese dentro de los cauces establecidos.

Constituida de esta manera, la procesión acabó dirigiéndose a casa del santo, y, después de entrar en San Esteban –iglesia en la que había sido bautizado Bertrán– regresó a la Catedral finalizando allí su recorrido.

Parte también esencial de nuestras fiestas fueron las luminarias y fuegos de artificio. Se ha destacado en repetidas ocasiones[24] la importancia que este tipo de espectáculos adquiría en manos del poder que los financiaba (llámese Ciudad o particulares, nobleza en general) como arma para provocar la fascinación y, en última instancia, la adhesión de la gran masa de población que debía quedar poco menos que boquiabierta ante la prodigalidad con que los poderosos "quemaban el dinero" para transformar –aunque fugazmente– la noche en día, como repiten con asombro una y otra vez las relaciones de la época y, entre ellas, la de Aguilar: "Al fin en voces, barahundas, truenos, / cantares, alaridos, y alborotos, / se acabó el regocijo y alegría / de aquella noche convertida en día" (p. 24).

Y realmente, en esta ocasión la Ciudad de Valencia no escatimó en gastos, dando "con francas manos" luces a todas las parroquias y conventos.[25] Las calles aparecieron repletas de parrillas de leña y hogueras, y terrazas, torres y ventanas adornadas con faroles. Especialmente curiosa y recargada fue la invención de luces que se colocó en San Juan del Mercado y que Gómez (p. 60) describe así: "Colgaba una rueda grande con dieciseis lámparas, teniendo en medio pintado un sol, y en cada rayo dos lámparas. Lüego tres ruedas pequeñas en contorno de la grande, muy pintadas con las armas de Valencia y las de la orden de Predicadores. Alrededor había colgadas ocho lámparas, y rodando la rueda grande hacía girar las pequeñas, y en ellas cuarenta lámparas (...) De la rueda mayor salía una pirámide muy grande y muy pintada, y transparente, con luz dentro; y otra luz en una bola, que hacía remate muy vistoso, rodando con el viento...".

Pero, donde quedó bien patente el derroche realizado por la Ciudad fue en los fuegos de artificio que tuvieron como marco durante cuatro días consecutivos la plaza de Predicadores. El

---

[24] *Vid.* al respecto J. A. Maravall, pp. 491 y ss. Sobre éste y otros aspectos de la fiesta barroca *vid.* también el interesante artículo de A. Bonet Correa, "La fiesta barroca como práctica de poder", *Diwan*, 5-6 (1979).

[25] Este comentario de G. Aguilar, pp. 22 y ss., está ratificado por las diversas órdenes de pago emitidas por los jurados de la Ciudad para que se efectuase el reparto de luces entre las parroquias. Asimismo constan sucesivos pagos para la total financiación de los fuegos de artificio por parte de la Ciudad, *vid. Manual de Consells*, A 135, fols. 277 r, 185 r-v, 194 v, 203 v, 218 r, 249 v, 254 v y 396 v.

primero y mas sencillo de ellos se preparo para el jueves por la noche, y consistio en una fuente coronada por un murcielago y compuesta de diversos caños, cada uno de los cuales representaba la cabeza de un fiero animal Junto a ella se colocaron las figuras de un leon, un caballo y un unicornio a los que prendieron fuego unos hombres que portaban cohetes Para la noche del viernes se habia organizado una escaramuza militar en la que tomo parte una galera que entro por la plaza repleta de soldados y remeros y movida "con tal artificio que parecia navegar por el mar a remo y vela", segun observa Gomez (p 403) En la plaza se construyo asimismo un castillo con torres, baluartes, garitas y gran numero de banderolas y con una gran puerta protegida por dos salvajes Al acercarse la galera lanzando fuego, el castillo a su vez comenzo a disparar, desembarcando los soldados con sus espadas y batiendose con dos fieros animales que les esperaban Ambos, galera y castillo, acabaron abrasados, y la dama, que este guardaba, liberada [26]

Simulacros de este tipo habian sido desde la Edad Media elemento fundamental en cualquier festividad publica Con batallas de galeras fue obsequiado Alfonso X de Castilla y su familia cuando en 1280 vinieron a Valencia, segun cuenta Ramon Muntaner en su *Cronica* [27] En 1373, con motivo de la entrada del duque de Gerona y su esposa se tenia aparejada en el rio una batalla que no llego a realizarse, entre los defensores del castillo construido por el Oficio de Carpinteros y las dos galeras construidas por el oficio de Pescadores [28] En Madrid, en 1570 se festejo la entrada de D.ª Ana de Austiia con un simulacro naval en el Prado para el cual se construyo un estanque capaz para ocho galeras que combatieron y rindieron un castillo que se habia levantado en la orilla Y con una batalla de galeras obsequiaba la ciudad de Valladolid a Felipe II en 1592 [29] Asi mismo se celebro la visita de la marquesa de Denia a Sevilla en 1599 [30] Son abundantisimos los ejemplos de este tipo de espectaculo durante el siglo XVI En 1617 la comedia de Luis Velez de Guevara, *El caballero del Sol,* que se represento en Lerma a orillas del rio, incluia una galera que aparecia en diversas escenas [31]

Igualmente gozaban de una tradicional popularidad como parte esencial de fiestas publicas y privadas los simulacros campales en

---

[26] *Vid.* las descripciones de V Gomez p 403 y G Aguilar pp 181 82

[27] R Muntaner p 686

[28] S Carreres Zacares *Ensayo de una biiioteca de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino* (Valencia 1925) vol I p 37

[29] J Alenda y Mira pp 79 y 103

[30] N Tenorio y Cerero *Noticia de las fiestas en honor de la marquesa de Denia hechas por la Ciudad de Sevilla en el ano de 1599* (Sevilla 1896) p 42

[31] P de Herrera *Translacion del Santisimo Sacramento de la Iglesia Colegial de la villa de Lerma* (Madrid 1618) pp 29r 33v

1414, en el banquete celebrado con motivo de la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza, hubo una representación de este tipo en la que participaron unos moros que junto con un grifo acabaron atacando un castillo defendido por seis damas y un águila.[32] En 1533 se construyó en el Zocodover de Toledo, con motivo de las fiestas por el desembarco de Carlos V en Barcelona, un castillo defendido por moros al que después de la batalla prendieron fuego los cristianos.[33] Entre las festividades con que la ciudad de Tortosa recibió a Felipe II en 1585 se incluía una batalla a orillas del Ebro entre cristianos que defendían una torre de madera y moros que la atacaban.[34] Y en 1599, en Denia en las fiestas organizadas por el duque de Lerma para celebrar las bodas de Felipe III y D.ª Margarita de Austria se construyó un fuerte que "fingia" atacar el turco, como nos indica Lope de Vega:

> El color era rojo y turco el traje
> preciados de imitar hasta el lenguaje

y en el camino del rey y la comitiva hacia Oliva cien hombres vestidos de moros les salieron al paso a guerrear con algunos caballeros.[35] Hay que recordar que del mismo éxito gozaban como parte de todo tipo de fiestas las escaramuzas entre indios y caballeros,, sobre todo, el tema de la prisión de Moctezuma, que hemos comentado más arriba. Otras veces intervenían en estas batallas dragones y otros personajes de origen mítico; tal es el caso del grifo que tomó parte en las fiestas antes mencionadas por la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza. En las fiestas, también mencionadas anteriormente, que tuvieron lugar en Valencia en 1373 con motivo de la visita de los duques de Gerona, el Oficio de Freneros sacó una invención en la que participaba un dragón que movía lengua y mejillas y tiraba humo por la boca, y que fue defendido por unos salvajes a los que combatían varios jinetes.[36] En el banquete celebrado por la coronación de Martín el Humano en Zaragoza en el año 1399, participó asimismo una serpiente que lanzaba llamas y a la que después de un enfrentamiento consiguieron matar unos caballeros.[37] Una batalla del mismo tipo entre un dragón y unos diablos tuvo lugar en Tortosa en 1585 ante Felipe II...[38]

---

[32] N. D. Shergold, p. 120.
[33] J. Alenda y Mira, p. 32.
[34] H. Cock, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, editada por A Morel-Fatio y A. Rodríguez Villa (Madrid, 1876), 186-87.
[35] Lope de Vega, *Fiestas de Denia al Rey Catolico Filipo III deste nombre* (Valencia, 1599).
[36] S. Carreres Zacares, pp. 36-37.
[37] N. D. Shergold, p. 115.
[38] H. Cock, p. 188

Era tambien frecuente la utilizacion de dragones e hidras en torneos y mascaradas Pondremos solo dos ejemplos el torneo celebrado en 1544 en Valladolid ante D ª Maria de Portugal se abrio con la entrada de un enano montado sobre una hidra de siete cabezas que iba lanzando fuego, y en 1604, en la mascarada que organizo el principe de Piamonte en honor de los reyes participo una hidra vomitando fuego [39]

Habitual era tambien que galeras, castillos, dragones, serpientes o cualquier otro animal de origen mitico fuesen simplemente quemados en las plazas y calles de las ciudades para regocijo publico Las noticias al respecto son abundantes en Cordoba (1570) se prendio fuego a una serpiente que estaba colocada en la torre de la Iglesia Mayor, con motivo del recibimiento hecho a Felipe II, una galera y una serpiente se hicieron arder en Sevilla en 1570 por la entrada del rey, dos castillos ardieron en Valencia para festejar la llegada de Margarita de Austria, y en las mismas fiestas de San Luis Bertran y despues de la procesion se dispararon "naves, castillos, dragones y otras invenciones", de igual manera, en Lerma, en las fiestas organizadas por el duque para la traslacion de su Iglesia Colegial tomo parte una galeota que fue quemada en la plaza de la villa [40]

Todos estos elementos, cuyos origenes se pierden en los fastos medievales, perviven mas o menos evolucionados –y aglutinados– en las celebraciones religiosas o profanas, publicas o privadas del primer cuarto del siglo XVII Hemos visto el caso de las fiestas en honor a San Luis Bertran Tambien en 1602 en Valencia en las fiestas por la canonizacion de San Raimundo de Peñafort tuvo lugar un enfrentamiento entre una nave y un castillo que la defendia y tres galeras que habian de combatirlos, acabando todo en fuegos de artificio [41] Un ejemplo de la aglutinacion de todos estos elementos, coordinados ya en una verdadera representacion y adaptados al objetivo religioso, lo tenemos en las fiestas celebradas en Madrid en 1620 por la beatificacion de San Isidro labrador Para ello se construyo un castillo en la plaza Mayor sobre una montaña ("de grutas, riscos, arboles, hierbas y flores, con varios animales pintados y verdaderos") la cual, a su vez, se sustentaba sobre un tablado cuadrado de 120 pies de ancho y ocho de alto El espectaculo se planteo en terminos de torneo Tres dias antes un cartel ("imitando en esto los libros de caballeria", nos comenta el relator) habia anunciado las dificultades que supondria subir al castillo y como

---

[39] J Alenda y Mira pp 42 y 139

[40] J Alenda y Mira pp 70 73 74 123 V Gomez p 59 J Varona *Lerma profano sacra* (s l 1706) B N M mss 10 609 pp 201 04

[41] *Vid* la relacion ya citada de V Gomez sobre las fiestas por la canonizacion de S Raimundo de Penafort p 476

estaba pronosticado que un labrador humilde vencería los encantamientos. Dragones, serpientes y gigantes guardaban la montaña. Un ejército romano, "la secta de Mahoma en figura de turco", la Herejía y el Judaísmo intentaron combatirlos siendo finalmente vencidos y aprisionados. Será San Isidro, por fin, quien ayudado por los ángeles logrará la victoria. Todo ello acabó con un disparo de fuegos desde el castillo que provocó un incendio "estando a pique de quemarse la plaza Mayor".[42]

Pero aún hubo más invenciones de fuego en las fiestas por la canonización de San Luis. Una tuvo lugar el sábado por la noche y representaba la destrucción de Sagunto. Para ella se construyeron en la plaza de Predicadores cuarenta torres con murallas y baluartes y en su interior se levantaron, nada menos, que un castillo, un templo de Marte, unas termas y un Coliseo con cuatro bocas de cuevas; de la primera salía al teatro un león a luchar con un hombre condenado a muerte; de otra salía una serpiente asida a un salvaje; de la tercera un sátiro robando a Deyamira y de la última cuatro gladiadores luchando. El Coliseo estaba rodeado, según cuenta Gómez (pp. 183-84) "de hermosos y soberbios edificios, frisos, pilares, frontispicios, arcos". En un momento determinado el castillo comenzó a disparar y todos sus edificios y bultos fueron consumidos por las llamas.

Para la fiesta del domingo por la noche se construyó en la misma plaza una ciudad de Troya de 90 palmos en cuadrado a cuyo castillo entró una compañía de soldados para defenderla. Previamente en la armería del Reino, a las afueras de la ciudad, se había fabricado un caballo al que el día señalado hubo que cortar la cabeza, pues una falta de cálculo hizo que no cupiese por las puertas de la ciudad de Valencia. Solucionado el problema el caballo se encaminó hacia las murallas de la ciudad Troyana y una vez allí arrojó de su interior todo un escuadrón armado que arremetió contra el castillo que ya había empezado a disparar defendiéndose. La ciudad acabó encendida en llamas y, como remate, se prendió también fuego al caballo, dando con ello fin a las fiestas.

Los temas históricos[43] habían adquirido, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI, gran arraigo en los arcos y carros triunfales construidos con motivo del recibimiento de reyes y grandes personajes. En el espectáculo basado en la destrucción de Sagunto nos encontramos con una combinación de fuegos de artificio y de arquitectura efímera del mismo tipo que la utilizada en arcos y carros. Pero en el caso del espectáculo construido sobre el tema de la destrucción de Troya nos encontramos no sólo ante una esceno-

[42] Anónimo, *Relación de las fiestas de San Isidro*, B.N.M., mss. 2351, fols. 538r-539r.
[43] *Vid.* N. D. Shergold, p. 243.

grafia de gran aparato, sino tambien ante una verdadera representacion ¿Seria quiza muy aventurado relacionar las *farsas de guerra* de las que nos habla Rojas en su *Viaje entretenido*[44] con este tipo de espectaculos en el sentido de que pudieran haber estado influidas por ellos, al menos en su origen? Sea como sea, esta representacion de hazañas militares, cuyos origenes se pierden en los tiempos medievales, obtuvieron un gran exito y fueron muy del gusto de los espectadores, llegando a ser componente esencial de cualquier fiesta

De igual manera, el torneo y otros ejercicios militares que habian comenzado en la Edad Media como ceremonias guerreras, dentro del marco de la caballeria, y que habian tenido como objetivo fundamental visualizar ante la concurrencia la potencia y capacidad belica de un caballero, evolucionaron con el tiempo y acabaron convirtiendose en un espectaculo en el que predominaba la parte festiva y de puro lucimiento cortesano, constituyendo en muchos casos verdaderas representaciones[45] No obstante, esta evolucion no sigue unos pasos cronologicos Mucho antes de que tuvieran lugar las fiestas de San Luis Bertran en Valencia ya se habian celebrado torneos de caracter dramatico en la Peninsula Conocidas son las fiestas con que Burgos recibio a Dª Ana de Austria y en las que el torneo incluyo la representacion de una parte del *Amadis*[46] Pero este tipo de torneos pervivio junto con los simples ejercicios militares cuyo unico objetivo era el lucimiento y exhibicion de las galas y habilidades de unos cuantos caballeros Entre ellos el mas comun en la epoca fue el juego de cañas Y un juego de cañas se celebro con motivo de las fiestas que nos ocupan Este juego tuvo como marco la plaza del Mercado, escenario habitual para tales espectaculos publicos, en donde se celebro tambien ese mismo dia una corrida de toros Por este motivo se mando que se cerrasen todos los comercios y se levantaron tres tablados, para el virrey, los jurados y los diputados, ocupandose asimismo todas las ventanas que miraban a la plaza Hay que observar que en este punto la relacion de Aguilar se hace prolija empleando la mayor parte de su canto III en la alabanza de damas y enumeracion de emblemas, trajes y acompañamiento de los caballeros, cosa logica si pensamos, de nuevo, en el caracter de relacion oficial que posee la obra de Aguilar

---

[44] P 154

[45] *Vid* al respecto el articulo de E Povoledo Le Theatre de tournoi en Italie pendant la Renaissance en J Jacquot (ed) *Le Lieu theatral a la Renaissance* (Paris 1964) pp 95 104 No hay que olvidar ademas la importancia que debio tener en esta evolucion el paso del ejercito privado adscrito a un senor tipicamente medieval al ejercito profesionalizado dependiente directamente del Estado

[46] J Alenda y Mira p 78

Procesión, luminarias, fuegos de artificio, cañas, toros... fueron, pues, los componentes oficiales de nuestra fiesta. Pero no tendríamos el panorama completo de lo que es una fiesta pública religiosa barroca de este tipo sin uno de sus espectáculos esenciales, la comedia de santos, a cuyo estudio dedicaremos el apartado que sigue.

LAS COMEDIAS DE SANTOS Y LA COMEDIA DE AGUILAR

En efecto, complemento fundamental de las fiestas por la canonización de San Luis Bertrán fue la comedia que relacionada con la vida del santo escribio para tal ocasión Gaspar Aguilar y que él mismo nos incluye en su relación de las fiestas. Este tipo de "comedias a lo divino" o comedias de santos que empezaron a proliferar a finales del siglo XVI y principios del XVII, según testimonios de contemporáneos como Rojas o Barthélemy Joly, y que se cultivaron con mayor o menor asiduidad durante todo el Siglo de Oro, era consecuencia directa de una serie de circunstancias históricas. Finalizado el Concilio de Trento, año 1565, la Iglesia, aliada con el Estado, orquesta un movimiento de catequización dirigido a lograr una adhesion ideológica uniformada y ortodoxa en la gran masa de la población.[47] Este movimiento cristalizó en la convocatoria de concilios provinciales como medio de difundir las tesis emanadas de Trento, en la creación de seminarios para la formación de sacerdotes y en la multiplicación de ediciones de catecismos[48] entre otras actividades. Por otra parte, la confesión servía como comprobante de que las doctrinas habían sido asimiladas. Y por si fuera poco quedaba la Inquisición. A finales del siglo XVI, según demuestran los estudios realizados por historiadores como Bennassar, el conocimiento de las oraciones y la práctica religiosa

[47] En Valencia las primeras tentativas de regeneracion religiosa se remontan a la epoca del arzobispado de Tomas de Villanueva (1545-1555) Su labor fue continuada por sus sucesores Martin Perez de Ayala, arzobispo de Valencia de 1564 a 1566, convocaba en 1566 Concilio provincial para la aplicacion de las decisiones de Trento, con lo que la culminacion de la reforma ortodoxa catolica llegaba a Valencia. Juan de Ribera, arzobispo de la diocesis valenciana de 1569 a 1611, continuo el camino marcado por las directrices de Trento, fundo el Colegio Seminario del Corpus Christi, convoco siete sinodos y consiguio de Felipe III la expulsion de los moriscos.

[48] La multiplicacion de las ediciones de los catecismos se habia iniciado ya en los años 1540-1550 –catecismos que incluso estaban adaptados a diferentes edades– y con ello se aseguraba la memorizacion de los articulos de fe. Este adoctrinamiento era completado mediante la predicación que permitia ilustrar los dogmas a traves de una verborrea desbordante, cuyo objetivo era conmover y, sobre todo, convencer, *vid.* B. Bennassar, *La España del Siglo de Oro* (Barcelona, 1983), pp. 164-66.

–atestiguado desde la Edad Media– del pueblo por la espectacularidad del fasto, es transmitido a la comedia de santos, que por su mismo objetivo propagandístico (en favor de la Ciudad y de su santo, que pertenece, por otra parte, no lo olvidemos, a una orden que se beneficia de sus progresos) tiene que amoldarse a los deseos de su público.

En este sentido, la comedia sobre la vida de San Luis Bertrán escrita por Aguilar entra de lleno dentro del objetivo propagandístico más ortodoxo y a diferencia de lo que ocurre con *El gran patriarca Juan de Ribera,* escrita por el mismo Aguilar, no aparecen en ella notas ideológicas disonantes.[53] Tipológicamente la comedia se inscribe dentro de la categoría de "vida santa a demostrar",[54] categoría que sigue la estructura básica de las relaciones sobre vidas de santos (desde la niñez o juventud hasta la madurez y muerte en olor de santidad). La comedia parte, pues, de un presupuesto, el de la santidad de Bertrán, ilustrando ésta a través de episodios, épocas y espacios diversos. Así, el primer acto se desarrolla en Valencia y Albaida y corresponde a la juventud, toma de hábito y carrera religiosa ascendente del santo hasta que es nombrado prior de Albaida. El segundo acto transcurre en Indias, donde Bertrán sigue haciendo carrera como misionero, efectuando bautizos masivos. El tercero se corresponde con el retorno a Valencia, y la muerte en olor de santidad.

Aguilar parte de esta estructura básica típica del género hagiográfico, pero manipula los datos que le ofrece la relación de la vida y muerte de Bertrán en la que se basa, y en esta manipulación se nos revela como un buen conocedor de los mecanismos dramáticos e ideológicos de la comedia de santos, como veremos más adelante. Pero primero vamos a intentar establecer la fuente de la obra de Aguilar.

Una de las relaciones de la vida del santo que obtuvo mayor éxito fue la de fray Vicente Justiniano Antist,[55] dominico, amigo de Bertrán y gran promotor de la causa por su canonización. Publicada por primera vez en Valencia en 1582, se hicieron sucesivas reediciones (Zaragoza y Barcelona, 1583; Pamplona, 1584; Sevilla, 1585) e incluso fue traducida al italiano (Génova, 1583). Aún el año 1593 Antist incorporaba unas *Adiciones* a su propia obra.

---

[53] *Vid.* el artículo de J. Sanchez Escobar, "Gaspar Aguilar. el proceso de construccion de una dramaturgia inorgánica", en este mismo volumen

[54] *Vid.* el artículo de J. L. Sirera, "Comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio", en este volumen

[55] *Verdadera relacion de la vida y muerte del P Fr Luis Bertran* La edicion que manejamos es una reproduccion de la edicion hecha en Zaragoza en 1583 y de las *Adiciones* del mismo autor publicadas en Valencia en 1593 (Valencia, 1884)

En 1583, fray Luis Martí, dominico valenciano, había publicado en Valencia, dedicada a Juan de Ribera, su *Primera parte de la Historia del bienaventurado padre San Luis Bertrán,*[56] en octava rima. Mérimée,[57] quiza sin haber visto la obra, apuntó la posibilidad de que fuese esta la fuente de Aguilar. En realidad la obra de Martí, como él mismo confiesa (p. 90r), está basada en la de Antist, no obstante, dice haberla escrito porque hay "quien prefiere leer el verso a la prosa". Por tanto, las mismas razones que invaliden como fuente de la comedia de Aguilar la relación de Antist, nos servirán para la de Martí.

En 1608, Baltasar Juan Roca, tambien dominico, publicaba en Valencia otra *Historia verdadera de la vida y milagros del bienaventurado padre San Luis Bertrán.* Aunque en el dietario hemos citado anteriormente con el título *Fama póstuma de San Luis Bertrán* se afirma que "luego de celebradas las fiestas el padre Baltasar Juan Roca hizo la historia de San Luis Bertrán", esta afirmación debe referirse en todo caso a la impresión del libro ya que las fiestas se iniciaron como hemos visto el 31 de agosto, y las licencias que acompañan a la relacion de Roca datan de los meses de junio (día tres), agosto y principios de septiembre.[58] Pero ¿por qué publicó Roca su libro? De nuevo según el autor de la *Fama póstuma,* "por haberse descubierto, después que el maestro Justiniano sacó a la luz la vida el año 1582, y las adiciones el de 1593, muchas maravillas que el santo hizo, asi en el nuevo mundo como por estas tierras...". Y van a ser precisamente algunos de estos añadidos, que no aparecen ni en Antist ni en Martí, los que nos permitan establecer esta obra como fuente de la comedia de Aguilar.

La obra de Roca, que toma gran parte de sus datos de la de Antist, sin embargo amplía sobre todo la etapa de Indias (fundamental en la comedia) apoyandose en los testimonios de los procesos que se abrieron para la canonización. Aguilar podría haber visto

---

[56] B N M, sign R 27 207

[57] H Merimee, *L'Art dramatique a Valencia* (Toulouse, 1913), p 513

[58] Existe un ejemplar de la relacion de Roca en la B M V, sign Sastre 174-106 arm La Ciudad, segun consta por las aprobaciones hechas a 8 de noviembre de 1608 por el *Quitament* y el *Consell General,* subvencionó la impresion del libro de Roca "Item per quant per lo pare presentado pare Balthasar Joan Roca conventual del convent y monestir de Sent Domingo ( ) a impres un llibre de la vida, mort i miracles y beatificacio del dit glorios sant (Luis Bertran) y ans de fer dita impresio acudi a demanar als srs jurats alguna subventio y almoyna a empres dita impresio Per ço presten son assentiment y consentiment per a que ( ) se puxen provehir fins en summa de cent sinquanta lliures y lliurar aquelles al dit pare Joan Roca qui a tengut a carrech dita impresio " Hay que decir que la Ciudad habia ayudado ya al Convento de Predicadores con "400 reals valencians per lo gasto fahedor en los huyt dies que se an de fer les festes", segun consta en orden de pago emitida por los jurados a 22 de agosto de 1608, *vid Manual de Consells,* a 135, fols 378 r, 386 v, 387 r, 197 v, 198 r

estos testimonios, pero resulta mas verosimil que utilizara el material ya ordenado por Roca que ademas compilaba el material de Antist

Basicamente son dos los puntos en comun entre ambas obras en el acto III de la comedia, los indios, que ya no saben como deshacerse de Bertran, envian a su cabaña a la india Tegualda para que lo seduzca Bertran, que no debia tenerlas todas consigo, en un rapto de castidad, se encierra en la cabaña y se resiste a la tentacion a disciplinazo limpio Como recompensa recibe la honrosa visita de Santa Catalina y Santa Magdalena que llegan en una nube Dos pasajes de la obra de Roca muestran relacion con estas escenas en el primero una doncella intenta seducir a Bertran, quien se apresura a dirigirse a la iglesia mas cercana a disciplinarse, tras lo cual recibe la consabida visita celestial (pp 83-84) En el otro pasaje de Roca (p 122), la tribu envia a una india con el mismo objeto, pero Bertran, para edificacion propia y ajena, la despacha a correazos Es obvio que Aguilar, a quien por otra parte no importaba demasiado la fidelidad a la relacion, mezclo intencionadamente los dos pasajes

Otro dato apoya la hipotesis de la utilizacion por parte de Aguilar de la relacion de Roca –o al menos de un borrador– y es el enfasis que ambos ponen en la figura de fray Nicolas Factor Factor habia sido amigo de Bertran y, efectivamente, predico en su funeral, como por otra parte afirman sin darle mayor relevancia, Antist (cap V de sus *Adiciones*) y Marti (p 145) Cuando Roca escribio su relacion parece ser que se habia iniciado ya una campaña en favor de la santidad de Factor e incluso, como afirma el mismo Roca (p 308), un tal fray Cristobal Moreno habia escrito una relacion sobre "su vida milagrosa" Roca va a dedicar diecinueve de las paginas de su relacion (pp 301-18) a ratificar la santidad de Factor a traves de su amistad y devocion por Bertran, y de sus multiples visiones celestiales Una de ellas nos interesa muy especialmente durante el sermon del funeral de Bertran, este comunica a Factor que se halla en el cielo y le anuncia su salvacion Aguilar dedicara todo el final de su comedia a este pasaje, final, por otra parte, apoteosico que magnifica esencialmente la figura de Factor quien despues de lanzar un sermon de 82 versos, inicia una levitacion y asiste a la aparicion de San Luis en su trono celestial, mientras los alabarderos glosan admirados la escena

1 Sin duda esta elevado 2 Cosa estraña
3 Yo lo he visto mil veces desta suerte
1 Oh dichoso varon que con el alma
por el cielo estrellado te paseas
donde como otro Pablo arrebatado
gustas de sus regalos y favores

Tras de lo cual la Fama pone punto final a la comedia. No nos parece un hecho inocente, pues, que Aguilar, en el momento cumbre y más espectacular de su obra relacionase a Factor con Bertrán, dándole con ello luz verde para la entrada en el cielo, y de la mano de un santo.

En resumen, dos aspectos fundamentales en la comedia de Aguilar descubren su relación con la de Roca. En primer lugar, la incidencia en la etapa de Indias del santo, etapa que es descrita con mayor prolijidad y mayor número de anécdotas en Roca que en Martí y Antist. En segundo lugar, el que ambos se sientan implicados en el movimiento de revalorización y lanzamiento a la santidad de Nicolás Factor, y le dediquen por ello una parte de sus respectivas obras, hecho en ningún momento subrayado por Martí o Antist.

El conocimiento de la fuente utilizada por Aguilar para la realización de su comedia ofrece, por otra parte, la posibilidad de comprobar hasta qué punto el autor conocía el mecanismo de funcionamiento de las comedias de santos y sabía que lo que importaba era el impacto ideológico provocado en el espectador y no la fidelidad a cualquiera de las relaciones que sobre la vida de Bertrán se habían escrito. Por ello Aguilar va a inventar gran número de las anécdotas y personajes que aparecen en la comedia: la escena de los tres hombres huyendo del león por las calles de Valencia; el personaje de fray Pedro, egoísta y bobalicón y protagonista, además, de las escenas cómicas de la comedia; las escenas en que Marcela, ayudada por su escudero Loaysa, intenta seducir a Bertrán; el ejercicio mental mediante el cual el santo adivina un pecado a uno de los tres jurados que salen a recibirlo a su llegada como prior a Albaida (¿una pequeña broma de Aguilar precisamente el día en que todos los jurados de Valencia asistían a la representación?). Después de todo esto poco queda en el acto I de la relación sobre la vida del santo: queda el hecho de que tomase el hábito en contra de la decisión paterna, anécdota que Aguilar remoza a su manera, creando el equívoco del padre, quien acabará desmayándose sainetescamente al comprender que su hijo no ha contraído matrimonio con una señora sino con la orden de predicadores en pleno. Es cierto que Bertrán fue a Albaida como prior, según cuenta Roca, y realizó un milagro forestal, apagando un fuego con la señal de la cruz, pero no consta ni que le salieran a recibir los jurados, ni que le acompañara nadie llamado fray Pedro, ni labradores ni pastores quejándose del incendio... Más grave es lo que ocurre con el segundo acto: de las veintitrés escenas en que podemos dividirlo, tienen su paralelo directo en Roca: la cuatro en la que un indio le lleva un niño a bautizar (Roca, pp. 71-72), aunque Aguilar le añade ángeles y música; la diecisiete en que Lautaro y dos indios le ofrecen un veneno y acto seguido Laupí saca una serpiente

de la boca de Bertran (en Roca, sin embargo, es un sacerdote quien ofrece el veneno, y el santo quien vomita la serpiente despues de cinco dias, pp 72-73) Las escenas 19, 20 y 21, que se corresponden con el intento de seduccion por parte de Tegualda, son tomadas de Roca, aunque Aguilar introduce algunas variantes, como habiamos apuntado mas arriba El resto de las escenas son estricta creacion de Aguilar la historia de amor entre la caprichosa y tiranica reina Teolinda y el buenazo de Lautaro, los sucesivos intentos fallidos de los indios por acabar con Bertran, algun que otro hecho milagroso, como la interposicion de una rama de arbol entre Bertran y Leucoton que intenta darle con la espada, las escenas de los indios dudando entre comerse vivo a fray Pedro o conservarlo en salmuera, y el casamiento final entre Teolinda, rendida ante la evidencia de la santidad de Bertran, y Lautaro

En el acto III Aguilar muestra mayor fidelidad con su fuente Bertran fue efectivamente nombrado prior de San Onofre, curo cientos de lamparones y sus rosarios y pedazos de capa –que se contaban por miles– tenian virtudes curativas (Roca, pp 97, 100-01, 180-81, etc) Tambien el demonio, alguna que otra vez, se habia divertido con el zarandeandolo y tirandolo de la cama [59] Pero Aguilar añade a estos hechos todo un ambiente costumbrista, de calle, introduciendo para protagonizarlos a personajes como el cojo, el loco del que van huyendo dos hombres, y el ciego que, en realidad, acabara siendo el mismisimo demonio El resto, a parte de las escenas de pajes y alabarderos que cumplen la funcion de alabar las figuras de Bertran y de Factor, se corresponde con la relacion de Roca, asi, la escena de la imagen de San Vicente cobiando vida para fundirse con Bertran en fraternal abrazo, el viaje aereo del principe de Sabiaca moribundo hasta la celda del santo, incluso la vision celestial de Nicolas Factor

En resumen, Aguilar ha tomado de la relacion de Roca las partes que se prestaban a un tratamiento mas espectacular, con utilizacion de artificios tecnicos, fundamentalmente, claro esta, los milagros el del fuego en el bosque, el del veneno suministrado por los indios, el descendimiento de Santa Magdalena y Santa Catalina a la cabaña de Bertran, el abrazo de la imagen de San Vicente, el transporte aereo del principe de Sabiaca y la vision final de Factor, esta con una clara intencion de promocion a la santidad, como hemos visto arriba Cuando se sirva de alguna anecdota de caracter mas domestico, le añadira su poco de salsa, caso de la oposicion paterna a la toma del habito, con desmayo incluido Como, a pesar de todo,

[59] Esta referencia al demonio aparece solo en la relacion de B J Roca *op cit* incluso le dedica un capitulo el XX De las persecuciones que tuvo del demonio el santo Bertran

Aguilar debió encontrar poco movida la vida del santo, decidió incorporar anécdotas de su propia cosecha. En aras de la espectacularidad crea dos escenas de tramoya: la del niño indio cuya alma se suben al cielo, entre músicas celestiales, dos ángeles (acto II), y la del elevamiento final de Nicolás Factor y aparición de Luis en su trono celestial. La primera incide sobre la santidad de Bertrán; la segunda, además, sobre la de Factor. Otras escenas, también de la invención de Aguilar, revelan su oficio de autor teatral: la anécdota de Loaysa y su escudero, ficticia y secundaria, recuerda las comedias profanas, pero además, y de rebote, sirve para recalcar la voluntad férrea del personaje principal en materia sexual; fray Pedro, glotón, miedoso, materialista y simple, recuerda el personaje del pastor bobo de tanto arraigo en el teatro religioso tradicional y da a las escenas en que interviene un tinte cómico, al mismo tiempo que destaca, por contraste, el talante ejemplar del santo; la historia de Teolinda, la reina india, tiene carácter de comedia (con boda incluida) dentro de la comedia, ya que nada tiene que ver con el hilo argumental. Pero el tema resultaba atrayente y exótico para el público, al tiempo que daba pie a algún que otro milagro y a un montón de bautismos progresivos... Aguilar, en una palabra, pone todos sus conocimientos en materia teatral al servicio de su comedia, manipulando incluso los datos que le ofrece la relación de Roca en aras de una mayor espectacularidad y de una mayor captación ideológica.

Y que estos eran los principales objetivos que se planteó Aguilar se aprecia desde la misma sintaxis funcional de la obra. La acción se desarrolla a partir de una macrosecuencia global de "santidad a demostrar" ejecutada en tres secuencias que se correponden a nivel temático con las tres etapas de la vida del santo y en las que sucesivamente irá superando los diferentes obstáculos que salen a su paso. Las acciones secundarias (la historia amorosa de Teolinda, el deseo de Marcela por Bertrán), inventadas o no, eso poco importa para el objetivo propagandístico, no son significativas por sí mismas, sino en la medida en que ayudan a ilustrar la santidad de Bertrán.

En cuanto a los personajes, de los cincuenta que la obra llega a poner en escena (a parte de personajes colectivos como "gente", "ángeles", "soldados") Bertrán es el más definido atributivamente, no sólo a partir de sus actuaciones, sino sobretodo a partir de las alabanzas que le dedican los otros personajes y que van destinadas a realzar sus cualidades espirituales: buen predicador, humilde, casto, obediente... los personajes secundarios ejercen, así, la mayor parte de las veces, la mera función de glosar la actuación del personaje principal. Por ejemplo, en el acto II, los indios, tras la

ascension al cielo, en manos de angeles y entre musicos celestiales, del alma de un niño bautizado por Bertran, exclaman

LAUTARO Ven pidamosle perdon
que es sin duda este varon
bueno
ARDAN Humilde
LEUCOTON Justo
SOLDADO Santo

En otra parte de nuestro articulo hemos comentado el interes de Aguilar y de Roca por magnificar la figura de Nicolas Factor, actuando conscientemente como instrumentos de la campaña que en pro de su santidad se estaba desplegando Pues bien, esta magnificacion se hace manifiesta y evidente en Aguilar a traves del tratamiento que a nivel atributivo hace de este personaje La unica cualidad que conocemos de el es su santidad, y esto, porque se pone en boca nada menos que del propio San Luis Asi, por ejemplo, en la escena 4 del acto II, despues de multiples muestras de amistad entre ambos personajes, Luis pide a Factor que le abrace y comenta

que el cuello que abrazais vos
pienso que le hizo Dios
para que le abracen santos (p 130)

Mas adelante, la comedia se cerraia con los comentarios de unos alabarderos sobre la santidad de Factor Y el mismo Aguilar incluye una acotacion (acto III, escena 20) en que dice explicitamente "Sale el santo Fray Nicolas" (p 151) Despues de esto, pocas dudas quedan sobre la intencionalidad de Aguilar al incluir en su nomina el personaje de Factor, ratificando con ello su santidad a traves del ya canonizado Bertran

Otro personaje que nos interesa destacar aqui es el de fray Pedro Basicamente sus atributos vienen dados por sus propias actuaciones que, ademas, sirven de contrapunto a las actuaciones del personaje principal Es mezquino y avaro (esconde parte de las limosnas en uno de sus zapatos (p 68), es corto de entendederas y asi por ejemplo cuando Bertran le declara su deseo de ir al otro mundo, fray Pedro replica

No ve que es cosa indecente
desear morir?

Es gloton (se queja cuando lo quieren trasladar a Albaida porque lo relevaran de su cargo de cocinero (p 44), y, sobre todo, es cobarde (recordemos la escena en que el indio Lautaro finge que va a devorarlo vivo) Es evidente, pues que fray Pedro sirve de contras-

te a la actuación del personaje principal, pero, además, monopoliza las escenas cómicas de la comedia. Por sus características recuerda al pastor bobo del teatro religioso anterior y sirve con su presencia para endulzar el tono propagandístico de la comedia.

En resumen, Aguilar ha privilegiado en el tratamiento de sus personajes la figura de Bertrán. El resto, más o menos definidos, quedan en todo caso relegados a un segundo plano, y son considerados por su autor como meros accesorios al servicio de la demostración de la santidad de Bertrán. Sólo en el caso de dos personajes la caracterización, aunque mínima, es significativa, puesto que cumple en la comedia funciones muy concretas. Fray Pedro vehicula la comicidad. Factor cumple un papel propagandístico dentro de la campaña por su propia canonización.

En cuanto a organización externa la comedia está dividida en tres actos, cada uno de los cuales se corresponde a una etapa de la vida del santo y a un espacio concreto: juventud/Valencia-Albaida, madurez/Indias; vejez/Valencia. A su vez cada acto está estructurado internamente en un número de escenas que vienen marcadas por el sistema de acotaciones de entradas y salidas. Todo ello arroja un total de 23 escenas para el acto I y el II y 25 para el III. La comedia está enmarcada, además, por dos parlamentos de la Fama; el primero se desarrolla en la Loa y cumple la función de magnificación de la Ciudad de Valencia; el segundo se corresponde con la última escena del acto III en la que la Fama canta las alabanzas del santo. Ambos ponen de manifiesto los dos móviles primordiales de la comedia: la propaganda en favor de la Ciudad y de su santo.

Sólo encontraremos tres parlamentos más a lo largo de la comedia, pero los tres cumplirán de nuevo la función de propaganda religiosa y magnificación de la Ciudad; el primero es puesto en boca del mensajero que anuncia la llegada de Bertrán a Albaida, exaltando su figura y la de la ciudad que ha sido su cuna, a lo largo de 108 versos (pp. 59-63); el segundo es puesto en boca del mismo Bertrán que lanza a los indios una prédica de 71 versos sobre la existencia de Dios (pp. 85-88); el tercero se corresponde con el sermón de Factor durante el funeral del santo y constituye todo un panegírico sobre la figura de Bertrán (pp. 156-59).

Tampoco los monólogos son frecuentes en la comedia, ya que sólo en dos casos nos encontramos con escenas de este tipo y en ambas el número de versos es relativamente reducido: una de ellas (p. 64) consta de 16 versos y es puesta en boca de Bertrán como manifestación de la humildad con la que se ha resignado a su cargo de prior de Albaida; la segunda, de 32 versos, tiene una clara intención cómica (p. 68), pues se corresponde con las dudas que asaltan a fray Pedro sobre si esconder el producto de su hurto en una manga o en el zapato.

Los apartes son utilizados en el texto en siete ocasiones. Algunos se concentran en escenas que producen un mínimo "enredo" (si podemos llamarlo así); por ejemplo, cuando Bertrán comunica a su padre que se ha casado, refiriéndose a la toma de hábito, y el padre entiende la noticia en sentido literal, los apartes marcan su extrañeza, y subrayan en una palabra, de cara al público, la confusión de que éste está siendo objeto (pp. 42 y 46). No obstante, la mayor parte de las veces los apartes son utilizados como simple instrumento para transmitir al espectador la admiración de los personajes secundarios por el protagonista. Así, cuando el indio Lautaro exclama:

> LAUTARO: No me desagrada el hombre *aparte*
> con esto que ha predicado (p. 88)

Las acotaciones e instrucciones implícitas son abundantísimas en la comedia, con predominio de las del sistema no acotado, aunque éstas muchas veces simplemente reiteran o avanzan una acotación explícita. El mayor número de acotaciones corresponde a las marcas de entradas y salidas de personajes en escena. Le siguen en abundancia las indicaciones de mímica y gestualidad del tipo de "envainar esas espadas" (p. 37); "abrazame" (p. 8); "deme su mano" (p. 45); "desmayase" (p. 46); "mandoos que os levanteis" (p. 54); "las manos le besemos" (p. 65); "descalzarme quiero" (p. 68); "venga el plato" (p. 69); "arrodillate" (p. 94); "Tras la puerta escondete" (p. 114); "la boca y ojos pondre en las llagas que mostrais" (p. 189); "hace la señal de la Cruz" (p. 140)...

Las indicaciones sobre vestuario no son abundantes. Al principio de la comedia se advierte que la Fama sale "con muchas alas, ojos y lenguas". Más adelante, en el acto II, se indicará asimismo: "Salen Leucoton y Ardan, monteros...", por lo que se deduce que debían ir vestidos como tales. El príncipe de Sabiaca es transportado hasta la celda de Luis "con ropa de levantar y tocado, de suerte que parezca que le arrebataron de la cama" (p. 150). Y ya al final de la comedia, en la aparición de San Luis en el trono celestial se nos especifica que "lleva el habito lleno de estrellas".

Más explícito es Aguilar respecto a otros elementos escenográficos: la Loa se inicia con la aparición de la Fama "puesta en un carro triunfal"; en el acto I se indica implícitamente la utilización de unas espadas por parte de los hombres que salen huyendo del león que podía ser mecánico o tratarse simplemente de un hombre disfrazado (p. 37); más adelante otra acotación explica "Sale San Luis con un cantaro en una mano y en la otra una escoba" (p. 46); en una de las escenas siguientes fray Pedro utiliza un plato para pedir limosna (p. 57). En el acto II hay que contar, al menos, con una taza para el

veneno ofrecido por los indios a Bertrán y una serpiente que acto seguido saca malabarísticamente Laupí de la boca del santo; un cuchillo con el que Lepoman amenaza a fray Pedro (p. 93); la espada y el árbol que intervienen en la escena en que Lepoman intenta asesinar a Bertrán (p. 101); la cruz luminosa que Luis exhibe ante los indios (p. 84); la cabaña de Bertrán, una corona de laurel para Santa Magdalena y una palma para Santa Catalina (p. 118). En el acto III contamos con el palo del ciego (p. 134); una campanilla y un rosario (p. 145) y, finalmente, el lecho mortuorio de Bertrán (p. 149) y el Cristo y el cáliz con que aparece el santo en su trono...

Todo nos indica que nos hallamos ante una obra de alta tramoya, con utilización de artificios mecánicos o técnicos en diversas escenas, básicamente aquellas en que se producen los milagros del santo. No obstante, el primero de ellos no sabemos si se llegó a realizar en escena, pues las indicaciones al respecto son muy vagas ("hasta la cabaña veo quemarse desde aquí", dice el pastor), lo que sí sabemos es que de alguna manera se debió contar con un monte, pues Bertrán para apagar el fuego "hace la señal de la Cruz al monte" (p. 23). Las especificaciones posteriores son más claras y para algunas de ellas hay que pensar en un mecanismo del tipo del araceli, que permitiese tanto el elevamiento como el descenso de algunos de los personajes:

> Tañe la música y suben dos ángeles al cielo el alma del niño (p. 91)
>
> Así como le va a dar (el indio a Luis) se pone en medio la rama de un árbol y descarga en ella el golpe y hace la espada pedazos

Uno de los momentos de mayor espectacularidad y con el que se consigue la culminación del acto II, viene marcado por la siguiente acotación:

> Suena música y abrese la cabaña y aparece San Luis tendido en el suelo ensangrentado y bajan del cielo por diferentes partes en dos nubes Santa Madalena con una corona de Laurel y Santa Catalina Martir con una palma.

En el acto III continúa la utilización de recursos escenográficos para explicitar ante el espectador los milagros que se suceden. El primero es el más simple; se trata de una imagen de San Vicente que cobra vida para abrazar a Bertrán (p. 129). Los otros dos concentran los dos momentos más apoteósicos del III acto, como se comprueba por las acotaciones:

> Suena la música y Santo Domingo y San Vicente Ferrer traen por el aire al príncipe de Sabiaca...

La otra tiene lugar al final de la comedia:

> Elevase (Nicolas Factor) y descubriese un trono cubierto de serafines y en el San Luis con el habito lleno de estrellas y un Cristo en una mano y un caliz en la otra

Como es evidente a través de las acotaciones, Aguilar cuida en extremo los detalles de los momentos más apoteósicos y espectaculares de su comedia. Pero también tiende a mimar en sus indicaciones el movimiento y gestualidad del personaje protagonista, así por ejemplo en la escena del envenenamiento, las acotaciones indican:

> toma la taza y pone los ojos en el cielo
> Hace la señal de la cruz y bebe

Este tipo de acotaciones muestran la preocupación de Aguilar por dar empaque a su personaje, magestuosidad y distanciamiento respecto a los personajes secundarios.

En cuanto al lugar de la representación, es obvio que Aguilar escribió su comedia pensando en él, cosa que no es de extrañar, ya que fue él mismo quien se encargó de todos los preparativos para la representación.[60] Aguilar menciona diversas veces en sus acotaciones dos puertas, que sirven para la entrada y salida de personajes a escena, y que, según explicita una de las indicaciones, daban a los vestuarios (p. 57). La cortina es utilizada en dos ocasiones, una con el simple propósito de ocultar un personaje: "Escondese fray Reginaldo tras una cortina", "Sale de las cortinas fray Reginaldo" (pp. 53-54). En otra ocasión la cortina se retira para descubrir, en el foro, la escena de la muerte de San Luis en su cama y acompañado de fray Reginaldo y fray Huberto (p. 149). Estas cortinas debieron estar decoradas con pinturas, pues consta el pago, por parte de la Ciudad de Valencia a Gaspar del Tort, pintor, "per les pintures que feu en les cortines del cadafals de la representació de la vida y miracles de sent Luis Beltran y llens y altres coses consernents a dita representació".[61]

La música desempeña un papel importante en la comedia, fundamentalmente al servicio de las escenas de mayor espectacularidad: dos ángeles se suben el alma de un niño indio al cielo entre músicas, y, posteriormente, Santa Magdalena y Santa Catalina descienden hasta la cabaña de Bertrán entre músicas celestiales...

---

[60] Así, el 21 de agosto la Ciudad da orden de pagar a Aguilar "noranta cinch lliures huyt sous y quatre diners reals de Valencia a daquell degudes per la comedia que aquell a compost de la vida del glorios pare sant frare Lluis Beltran i per tots los treballs sostenguts y sostenidors per aquell en dita rao y invencions y cadafals ", *Manual de Consells*, A 135, fols 191r-v

[61] *Manual de Consells*, idem, fol 451 r

La comedia fue representada por la compañía de Juan Morales.[62] No sabemos de cuantos miembros debía constar esta compañía, pero utilizando un ajustado sistema de doblajes, se obtiene el resultado de que con sólo ocho actores se podían llevar a escena los cincuenta personajes que aparecen en la comedia sobre la vida de San Luis Bertrán.

La representación se llevó a cabo en la plaza de Predicadores, el lunes por la tarde. Para ello se había construido un tablado "de muchas cortinas de brocado" y se había pintado un cielo, según cuenta Aguilar en su relación:

> con otras muchas apariencias muy gallardas
> de azules nubes y de peñas pardas

Estas nubes debieron utilizarse para ocultar algún mecanismo del tipo del araceli, de gran tradición en el teatro religioso valenciano, puesto que, en una de las escenas más espectaculares de la comedia, Santa Magdalena y Santa Catalina descienden "por diferentes partes en dos nubes".

Roca[63] además de todos estos elementos escenográficos menciona "unos montes", que seguramente fueron los utilizados en la escena del acto I en la que Bertrán paraliza un incendio forestal, dato corroborado, por otra parte, por una de las acotaciones que indica: "Hace la señal de la cruz al monte".

A este tablado seguramente se añadieron tres carros de los que se habían sacado en la procesión,[64] pues sabemos, por las relaciones de las fiestas, que llegada la hora de la comedia aparecieron por la plaza de Predicadores tres "carros triunfales" con escenas pintadas de la vida del santo. Los músicos de la Ciudad que tuvieron como hemos visto parte activa en la ejecución de la comedia, ocupaban el primer carro. En el segundo iban los representantes "bien vestidos y bizarros, con mucho aderezo de oro y diamantes en las gorras" y en el tercero las "mujeres representantes", dos damas indias sobre dos tronos, seguramente las dos actrices que interpretaron los papeles de Tegualda y Teolinda. Al llegar al tablado se inició la representación "con música de guitarras y de voces".[65]

---

[62] El 11 de septiembre la Ciudad mandó pagar a Juan Morales "comediant, cent cinch lliures huyt sous y quatre diners reals de València a daquell degudes a compliment de dos mil y cent reals castellans que dita Ciutat li offerí donar per la representacio de la vida y miracles del benaventurat pare frare Lluis Beltran la qual feu en la plaça de Predicadors...", *Manual de Consells*, idem., fols. 226r-v.

[63] G. Aguilar, p. 26 y J. B. Roca, p. 119.

[64] Quizá uno de ellos fuera el carro que había sacado en la procesión el Oficio de Cerrajeros y Herradores y que incluía una choza, elemento que, como hemos visto, era necesario para la puesta en escena de la comedia.

[65] J. B. Roca, p. 120.

Virreyes, damas y jurados asistieron a la misma desde las galerías construidas para tal ocasión, cubiertas de sedas y brocados y fueron obsequiados por la Ciudad con una fastuosa colación,[66] que posiblemente tendría lugar al finalizar el segundo acto cuando la reina Teolinda ordena celebrar sus bodas con una danza "de muy gallarda invención", danza que debió amenizar el entreacto y la colación. Tras de lo cual se continuó la representación de la comedia sobre la vida de San Luis Bertrán.

En resumen, la obra de Aguilar, según los datos expuestos explicita, en la línea más ortodoxa, los móviles propagandísticos de todo un género, el de la comedia de santos; por un lado, la captación religiosa ejercida a través de la exaltación de un santo físicamente cercano a la comunidad que lo celebra; por el otro, la propaganda en favor de la Ciudad que no sólo ha sido "cuna de un santo" sino que además va a financiar los gastos ocasionados por sus fiestas, comedia incluida, adquiriendo con ello prestigio de cara a sus ciudadanos en un época en que la apariencia es uno de los recursos fundamentales para mantener el poder.

Por otra parte, este objetivo propagandístico se vehicula y dulcifica de cara al público a través de una espectacularidad muy específica basada en una cadena de recursos escenográficos que hacen avanzar la representación hacia un final apoteósico y deslumbrante. No hay que olvidar sin embargo, que esta espectacularidad llega a la comedia de santos desde el conjunto de la fiesta pública que recoge la tradición de los grandes fastos medievales (entradas de grandes personajes, bodas reales, celebración de algún acontecimiento bélico...) tan del gusto del pueblo. Y en este sentido, ambas, comedia de santos y fiesta pública, son inseparables en su estudio.

TERESA FERRER VALLS

[66] Los gastos de la magnífica colación ofrecida por los jurados a todas las autoridades vienen detallados en el *Manual de Consells*, A 135, fols. 241r-v.