



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL DRAMA LITÚRGICO MEDIEVAL COMO ANTECEDENTE DEL
AUTO SACRAMENTAL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS
(ESPAÑOLAS)

PRESENTA:
LIC. LUIS GERARD TAUER HUITRÓN

DIRECTORA DE TESIS:
MTRA. CARMEN ELENA ARMIJO CANTO

MÉXICO, D.F.

MAYO 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi madre (†) por su paciencia, apoyo y comprensión.

Al CONACYT por su valioso apoyo.

A mi directora, mis asesores, sinodales y maestros por su invaluable ayuda y amistad.

ÍNDICE

Introducción.....	i -iv
Capítulo 1. Objetivos sociales y religiosos del teatro.	
1) La Iglesia y la religión en la sociedad medieval (s. XII a XV).....	1
2) El sermón como literatura didáctica.....	4
3) El teatro como instrumento de enseñanza.....	6
a. Drama litúrgico.....	6
i. Representación y enseñanza.....	17
b. Auto sacramental y enseñanza religiosa.....	23
i. Alegoría y teatro.....	33
Capítulo 2. El sermón como base de la estructura del texto dramático.	
1) El sermón como forma de representación.....	40
a. Estructura interna.....	47
2) Sermón y drama litúrgico. Aplicación de la estructura del sermón a <i>Resurrección de Lázaro</i> . Obra del siglo XII.....	56
3) Sermón y auto sacramental. Aplicación de la estructura del sermón a <i>Los encantos de la culpa</i> de Calderón de la Barca. Siglo XVII.....	61
4) Drama litúrgico y auto sacramental. Análisis comparativo.....	66
a. <i>Dança general de la muerte</i> . Anónimo del siglo XV.....	66
b. <i>Danza de la Muerte</i> . Juan Pedraza. Siglo XVI.....	73
c. <i>Égloga de la Natividad</i> . Fernán López de Yanguas. Siglo XVI.....	82
d. <i>Farsa sacramental de 1521</i> . Anónimo. Siglo XVI.....	88
Capítulo 3. Del personaje figurativo al personaje alegorizado.	
1) Elementos que caracterizan un personaje.....	98
2) Dimensión textual contra dimensión espectacular.....	116
3) Personaje figurativo, personaje alegorizado.....	120
Conclusión.....	124
Bibliografía.....	134

El drama litúrgico medieval como antecedente del Auto Sacramental

Luis Gerard Tauer Huitrón

Introducción

El tema de este trabajo es la relación del drama litúrgico con el auto sacramental. Ambos tipos de texto dramático comparten un mismo objetivo, el adoctrinamiento de la población cristiana. Si bien parten de orígenes distintos, llegan a un mismo punto: la escenificación de pasajes bíblicos en un caso, y de conceptos abstractos en otro, como vía de transmisión de contenidos. Actualmente se acepta que todos los dramas litúrgicos partieron del mismo canto litúrgico, el *Quem quaeritis*. A partir de este tropo, los dramas litúrgicos evolucionan y se dividen en tres grupos: dramas de la Natividad, dramas de la Resurrección y dramas de los Profetas. La evolución que comienza con un simple diálogo, aleja progresivamente el canto de las Escrituras, hasta convertirse en una escenificación casi total de ellas, para la que se rescriben pasajes enteros e incluso se inventan personajes y situaciones para darles coherencia. Estos dramas tuvieron como principal función la enseñanza de los pasajes bíblicos, como los autos sacramentales tuvieron la de enseñar los principios de la adoración de la Hostia.

Proponemos como hipótesis de trabajo que la relación entre estas dos formas de texto dramático va más allá de los objetivos doctrinales, que esta relación abarca la estructura, los temas y la configuración de los personajes en un proceso que comienza con los dramas litúrgicos y culmina con los autos sacramentales. Incluso, que otras formas de texto doctrinal, concretamente el sermón, son una parte importante del desarrollo de la estructura en ambos casos.

El corpus de trabajo es el siguiente: *Resurrección de Lázaro*, atribuida a Hilario, fechada en el siglo XII¹ y *Los encantos de la culpa*² de Calderón de la Barca, escrita en el

¹ En Luis Astey, *Los tres dramas de Hilario y otros tres temáticamente afines*, UNAM, México, 1995.

² En Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, edición de Luis Astrana Marín, Tomo 3 “Autos sacramentales”, Aguilar, Madrid, 1932.

siglo XVII con la que se pretende demostrar la similitud de los recursos destinados al adoctrinamiento del público y la presencia del sermón en la estructura del texto dramático religioso en general y en el auto sacramental en general; siguiendo una línea cronológica, ejemplos escogidos del *Visitatio Sepulchri* en sus tres versiones, de diferentes siglos y lugares, según la edición de Luis Astey³; la *Dança general de la muerte*, obra anónima fechada en el siglo XV, en la edición de Víctor Infantes⁴; *La danza de la muerte* de Juan de Pedraza, fechada en el siglo XVI, en la versión digital de la Biblioteca Cervantes, a partir de la edición impresa de *Autos sacramentales desde su origen hasta el siglo XVII colección escogida ... por Eduardo González Pedroso*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1865; la *Farsa sacramental de 1521*, obra anónima fechada en el siglo XVI, en la edición de Ricardo Arias⁵ por ser la única disponible y la *Égloga de la Natividad* de Fernán López de Yanguas, en la edición de González Ollé⁶.

Se desconocen trabajos previos que planteen la relación propuesta entre estas formas de teatro desde nuestra perspectiva, tampoco se conocen trabajos que aborden la relación entre el sermón medieval, principalmente el modelo temático, y la estructura de los textos dramáticos estudiados. En este campo, que se trata en el capítulo dos, podremos ver hasta qué punto el sermón es un componente fundamental en el surgimiento y la evolución de estas formas dramáticas. Por lo que respecta al estudio de los personajes, la literatura disponible, especialmente el estudio de Louise de Fothergill – Payne, resultó de gran ayuda así como el trabajo de Pedro Cátedra referente al sermón y dentro de él, la alegoría y los *exempla*. En este campo, podemos ver cómo la evolución del personaje parte de lo puramente figurativo, representativo pero no mimético, hasta la alegorización.

Se parte de estos textos y del trabajo de críticos como Bruce Wardropper, James Murphy, R. B. Donovan, Eva Castro y Alan Deyermond, además de los ya mencionados y de otros más. La metodología básica fue el análisis comparativo de las obras, la

³ En Luis Astey, *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, El Colegio de México– CONACYT-ITAM, México, 1992.

⁴ Visor, Madrid, 1982.

⁵ Ricardo Arias, *Autos Sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*. Porrúa, México, 1977. (“Sepan cuantos...” Núm. 327).

⁶ Fernán López de Yanguas. *Obras dramáticas*, edición y prólogo de Fernando, González Ollé, Espasa – Calpe, Madrid, 1967.

estructura y los personajes. Primero con base en los objetivos de los textos en cuanto a enseñanza, luego en su estructura y finalmente la transformación de los personajes, desde lo figurativo hacia lo mimético y finalmente lo alegórico.

El primer capítulo está dedicado a estudiar los objetivos de catequización que están presentes en ambos textos. Parte de la situación general del cristianismo en la población, que asiste a misa por obligación pero sin tener entendimiento pleno de los ritos y los signos. Partiendo de este marco, se estudia al sermón no sólo como un medio más de la didáctica religiosa, sino como el principal recurso de enseñanza, a partir del cual se establecen otros recursos que finalmente llegarán al teatro con la música, y dentro de ella, los tropos de acuerdo a la línea de investigación tradicional, que no se cuestiona, aunque sí se consideran otras posibilidades. De ahí se continúa hacia la consideración del teatro como medio de enseñanza, donde se abordan las dos obras principales para este estudio, desde sus características textuales en función de sus objetivos: *Resurrección de Lázaro* y *Los encantos de la culpa*. Con base en estas dos obras se estudia la representación y la alegoría, respectivamente, con el enfoque mencionado líneas arriba.

El capítulo dos está dedicado al sermón, su evolución, estructura y su influencia en la construcción de los textos dramáticos religiosos. El estudio comienza con una revisión histórica del sermón, comenzando con San Agustín, nos encaminamos hacia otros tratadistas del sermón como Alejandro de Ashby, para abordar los elementos estructurales que lo han conformado desde los primeros tratados conocidos. Esta revisión concluyó, por medio del análisis estructural y comparativo de los textos, que el sermón conocido como ‘temático’ es la base de todos los textos dramáticos estudiados en este trabajo. Al hacer la revisión se pudo establecer cómo la estructura de los textos avanzó junto con el sermón, para después alejarse progresivamente de él.

El capítulo tercero se centra en el personaje, por considerarlo el principal elemento del teatro. El personaje es el medio a través del cual se llevan a cabo los contenidos dados a través de los diálogos, que son finalmente los que llevan el mensaje y la enseñanza que se pretende. Se estudian las diferencias que hay en el tratamiento del personaje en el drama litúrgico y en el auto sacramental. Debido a la multitud de elementos que configuran a un personaje, hubo que seleccionar cuáles elementos serían estudiados. Estos elementos son: el diálogo, el vestuario y la función del personaje de acuerdo al tipo

de obra de que se trata (drama litúrgico, égloga o auto sacramental). El siguiente paso fue estudiar este elemento en dos de las dimensiones que están presentes en las obras, la dimensión dramática (el texto en sí mismo, en particular el diálogo) y la dimensión espectacular (la representación). Finalmente, se estudian las diferencias entre los personajes figurativos (es decir que se presentan como la figura de un personaje histórico como Jesucristo o María Magdalena, pero sin requerir la transformación mimética del representante) y los personajes alegorizados (la materialización de un concepto en la forma de una persona o entidad).

CAPÍTULO 1. OBJETIVOS SOCIALES Y RELIGIOSOS DEL TEATRO

1) La Iglesia y la religión en la sociedad medieval (siglos XII a XV)

El ambiente religioso del siglo XII fue el resultado de varios siglos de desarrollo de la Iglesia Cristiana, en los que se sustituyeron las creencias paganas romanas por las de esta religión. Aunque el cristianismo se convirtió en religión de estado en el siglo IV, pasaron varios años, siglos, antes de que hubiera una población mayoritariamente cristiana. De acuerdo con Gustave Bardy¹ durante muchos años la ‘nueva’ religión se difundió en grupos pequeños, entre esclavos, marineros y comerciantes, mucho más en los grupos marginados que entre los ricos porque se hablaban con mayor franqueza (...“con el corazón en la mano”) y porque tenían menos prejuicios que combatir.

Aunque son conocidos los hechos de Jesucristo y los apóstoles (*cfr.* La Biblia, Nuevo Testamento, las Epístolas y los Hechos de los Apóstoles) que derivaban en conversiones masivas, para los cristianos medios de los primeros siglos, la conversión propia y de otros era un asunto personal que debía surgir de sí mismos motivados por la prédica individual que hacían los unos a los otros². Un aspecto que llamaba mucho la atención a los paganos era la falta de secreto de la religión cristiana. Mientras que para ellos había conocimientos ocultos, reservados para los iniciados, para los cristianos de la Antigüedad nada de su religión les estaba prohibido³. Los mecanismos de la conversión eran pues la conversación y discusiones públicas y privadas. El ejemplo de los mártires era otra herramienta de predicación, que se centraba en la acción y sus consecuencias a favor de Cristo y el sufrimiento que esto traía sobre sí, en función de la promesa de una vida nueva y eterna⁴.

Los libros escritos por diversos autores fueron otro de los métodos de conversión en aquellos tiempos, aunque la falta de capacidad de lectura entre la población general, limitaba su alcance, así que hubo que recurrir a otras formas de difusión. La

¹ *La conversión al cristianismo durante los primeros siglos*, Madrid, Encuentro, 1990, pág. 222.

² *Ibidem*, págs. 221 y 226.

³ *Ibidem*, pág. 231.

⁴ *Ibidem*, pág. 232.

fastuosidad de las religiones paganas era un elemento en contra y al que los cristianos recurrieron para atraer y mantener a sus adeptos:

Todas las religiones orientales que invadieron el Imperio Romano poseían liturgias emocionantes, a propósito para retener la curiosidad de los profanos y atraerlos definitivamente hacia ellas [...] sus cantos eran objeto de espectáculos públicos, que a nadie dejaban indiferente. Los autores paganos, incluso los más escépticos, cuando describen los ritos de que habían sido testigos, no pueden menos que vibrar con su recuerdo.⁵

La primeras misas son supuestas por Bardy como simples al extremo⁶, con una monotonía de cantos absoluta y posiblemente con un sermón improvisado, al contrario de las ceremonias que acabamos de citar. En este tiempo, los cristianos no tenían un edificio propio al cual adherirse y parece ser, por lo que dice este autor, que las ceremonias aún se llevaban a cabo dentro de casas o edificio precarios.

Para el siglo IV, la conversión de Constantino trae consigo la construcción de iglesias fastuosas, la ampliación del clero en torno al obispo y un ambiente de libertad religiosa que favorece el crecimiento de la religión cristiana y en consecuencia la decadencia del paganismo práctico. Sin embargo, los resabios del paganismo forzaron a la Iglesia a realizar una labor de catequización con resultados cuestionables⁷. Poco a poco se instauraron y se difundieron los sacramentos más básicos: la comunión, el bautismo, la penitencia, el matrimonio y el principio de indisolubilidad, además de otras vías de salvación como el culto a los santos, que en principio se desarrollaba manera local. Ya durante el siglo IX se recomienda que la prédica se haga en lengua romana vulgar⁸, pero es hasta finales del siglo X cuando puede 'asegurarse' la universalidad de los cultos gracias a la canonización⁹.

A lo largo de la Alta Edad Media, el cristianismo se solidifica y desplaza al paganismo de forma absoluta, si bien continúa la celebración de festividades de

⁵ Gustave Bardy, *op. cit.*, pág. 247.

⁶ *Ibidem*, pág. 250.

⁷ Emilio Mitre Fernández, *Iglesia y vida religiosa en la Edad Media*, , Ediciones Istmo, 1991, (Col. La historia en sus textos), pág. 41.

⁸ *Ibidem*, pág. 42.

⁹ *Ibidem*, pág. 41.

origen arcaico. El politeísmo naturalista quedó, pues, sustituido por la idea de la unidad divina en la que todo cuanto rodea al hombre es creación de Dios, quien reúne en sí toda la existencia del espíritu y la materia¹⁰. Pero esta creación tenía un lado oscuro: el pecado, la muerte y la condenación como antítesis del mensaje divino que profesaba la Iglesia a partir y en favor de las enseñanzas de Jesucristo y los apóstoles¹¹. Para combatirlos eran necesarios los sacramentos. Sin ellos, la salvación anunciada era absolutamente imposible, puesto que el demonio y sus ángeles eran libres de tentar a la humanidad para ver si conservaba la firmeza en Jesucristo o no, es decir, que la interpretación de los cristianos sobre las debilidades carnales era que se trataban de obras del diablo¹², esto es, los llevaba a no poder reconocer la propia debilidad humana sin la existencia de un elemento que la justificara. Esto era un resabio del paganismo, en donde los espíritus malignos se apropian de la voluntad de los hombres.

Para combatirlos era necesaria la cercanía espiritual de la Iglesia y la práctica de la religión. Las fiestas de los santos patronos eran eventos tanto sociales como religiosos. Los días de fiesta se celebraban con una misa solemne seguida de festejos y representaciones de teatro que presentan la vida de Cristo, la Pasión y los milagros de la Virgen María¹³. La misa se presenta en latín y los sermones, la principal forma de enseñanza religiosa, trata de llegar a los fieles, de llamar su atención y de instruirlos en la fe cristiana. Junto con él, las primeras manifestaciones teatrales intentarán al parecer, y es uno de los objetivos de este trabajo, lograr ambas cosas, atraer e instruir. Si bien hay diferencias importantes de criterios, parece ser que la función primordial de las obras primitivas como el *Quem Quaerit* y las versiones del *Visitatio Sepulchri* es la enseñanza de pasajes específicos en el marco de celebraciones específicas, que se hacían en fechas precisas. Es decir, que no se presentaban libremente.

Estas escenificaciones fueron creciendo en complejidad y llegaron, al cabo de ocho siglos (contados del siglo IV al siglo XI), a retomar los elementos dramáticos

¹⁰ Johannes Bühler, *Vida y cultura en la Edad Media*, 2ª ed., México, FCE, 1957, pág. 39.

¹¹ *Ibidem*, pág. 43.

¹² *Ibidem*, págs. 54 y 55.

¹³ Regine Pernoud, *A la luz de la Edad Media*, Barcelona, Granica, 1988, pág. 236.

básicos que explicaremos en adelante, pero podemos adelantar que, como lo dice Eva Castro: “Los tropos y prosas fueron desarrollos vivos de la liturgia festiva en monasterios y catedrales, como lo fueron también otras formas musicales cuya finalidad última era embellecer y dar solemnidad a las festividades más importantes de la Iglesia. Las VS [*Visitatio Sepulchri*] pertenecen a ese grupo de ceremonias que buscaban la visualización con finalidad didáctica de hacer comprensibles los contenidos litúrgicos”¹⁴

Sin embargo, el núcleo litúrgico y didáctico lo constituye el sermón, que por sí mismo, alcanzó niveles de gestualidad y representación que lo acercaron a las formas dramáticas que complementaron la propia misa.

2) El sermón como literatura didáctica

Para cumplir con la función doctrinal, la Iglesia estableció una serie de normas y recursos que se instituyeron en el orden de la liturgia. Dentro de éstos, el sermón se constituyó como uno de los principales elementos de la misa para la difusión de la Palabra Sagrada y el adoctrinamiento general de la población. Desde los primeros tratados de San Agustín, en el siglo IV, hasta los últimos tratadistas medievales, el sermón ocupó un lugar especial en la enseñanza de los preceptos religiosos.

Éste se construyó a partir de elementos de la retórica y la oratoria cuyo principal objetivo desde la Antigüedad fue la transmisión del conocimiento. Siguiendo esta tónica, San Agustín establece y amplifica los lineamientos básicos para la construcción y transmisión del sermón, elementos que continuaron presentes en los tratados posteriores hasta el final de la Edad Media, cuando menos. El sermón basa su actividad pedagógica en el uso de diferentes recursos, tanto orales como escritos, el principal de los cuales es el *exemplum*, que trataremos con amplitud en el siguiente capítulo. Ahora nos interesa analizar el sermón como forma de adoctrinamiento.

¹⁴ Eva Castro, “Rito, signo y símbolo: El contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval”, *Cultura y representación en la Edad Media*, Actas del Seminario celebrado con motivo del *II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx*, Octubre-Noviembre de 1992, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, pág. 83.

En este sentido, la exploración del sermón no se basa en sus elementos internos sino en la relación que se plantea entre el conocimiento que se desea transmitir y el público que lo recibe. A él van dirigidos recursos estéticos, gestuales, orales y retóricos que intentan capturar su atención.

Aquel era el primer paso a lograr si se deseaba poder transmitir la materia del sermón. Todo el armazón de la misa estaba hecho pensando en la veneración a Dios y en cumplimiento de la liturgia que se había fijado a lo largo de la evolución del cristianismo. Quizás los dos únicos momentos de la misa dedicados a la enseñanza de la Palabra y los conceptos que formaban el ideario del cristianismo, eran la lectura del *Evangelio* y el sermón. Las enseñanzas de Jesucristo cubren una gama muy amplia de conductas y principios que marcan el ideal cristiano de la imitación de Cristo como forma de vida. Podemos suponer que su enseñanza, dada a través de las parábolas, es uno de los principales objetivos a seguir en la prédica cristiana. El sermón, por lo tanto, debía de reforzar, mediante ejemplos, explicaciones y citas, el contenido de la lectura del día.

Esta observación es constante en las fuentes consultadas¹⁵. Con este objetivo se constituyeron las colecciones de *exempla*, a fin de ayudar a los sacerdotes oficiantes a construir el sermón del día y para que pudieran disponer de material de apoyo para la construcción del texto. Dichas colecciones evolucionaron hasta sistematizarse y establecer *exempla* específicos para temas específicos, así “Esta materia narrativa es la que a lo largo del siglo siguiente se sistematizará [...] en recopilaciones no ya lineales [...] sino clasificadas por temas (‘contrición’, ‘confesión’, ‘conversión’, ‘tentación’, ‘eucaristía’, etc.)”¹⁶.

Esta intención didáctica, que es específica de los *exempla*, es inherente al sermón, en el cual la relación entre la materia del sermón y los recursos que lo construyen está dada por los objetivos de enseñanza que se tendrían que adaptar a las características de la audiencia. La lectura de los *exempla* nos da una idea clara de la

¹⁵ Federico Bravo, *Arte de enseñar, arte de contar. En torno al exemplum medieval*, ponencia leída en la décima semana de Estudios Medievales, La enseñanza en al Edad Media, Nájera, 1999. www.geocities.com/urunuela28/bravo/exemplum.htm; James Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pág. 293 y ss.

¹⁶ Federico Bravo, *Op.Cit.*, www.geocities.com/urunuela28/bravo/exemplum.htm.

función didáctica intentada en los sermones. Los diferentes ejemplos que aporta Pedro Cátedra¹⁷ van desde los que podríamos llamar ‘históricos’, en los que presenta a figuras de comprobada existencia como San Luis Rey, hasta otros que podrían llamarse ‘fantasiosos’, en los que todos los elementos que lo componen son inventados a fin de contar una historia que ejemplifique un principio.

Aunque el *exemplum* fue uno de los principales recursos del sermón, podemos ver en los ejemplos que proporciona Murphy¹⁸ que era sólo uno de ellos. El predicador podía hacer uso de cuantos recursos pudiera imaginar, citas de la *Biblia*, y de otros textos, razonamientos y ejemplos de diversa índole, que estudiaremos con mayor amplitud en el capítulo dos. Al revisar la evolución del sermón, veremos cómo toda la mecánica de trabajo está condicionada por la transmisión del mensaje, el tema que se trata, las influencias clásicas y el público receptor.

3) El teatro como instrumento de enseñanza

a) Drama Litúrgico

Durante la baja Edad Media, la Iglesia continuó la enseñanza de los preceptos religiosos haciendo uso de varios recursos. Dentro de este proceso, la evolución de la misa comenzó a incluir cantos de alabanza, que posteriormente derivaron en diálogos. El camino desde la liturgia hacia el teatro presenta especulaciones e imprecisiones. Sin embargo, para los estudiosos queda claro que la Iglesia no reinventó el teatro a partir de la nada. La tradición teatral y espectacular que se desarrolló en Europa por la influencia romana continúa después del final del Imperio, aunque de manera poco clara. Algunos investigadores como Glynne Wickman¹⁹ opinan, por ejemplo, que no había una tradición sólida de teatro en la cual apoyarse, dada la escasez de textos conocidos anteriores a los primeros dramas litúrgicos, en el siglo X.

¹⁷ *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente de Ferrer en Castilla (1411 –1412): estudio bibliográfico, literario y edición. de los texto inéditos*, Salamanca, 1994, pág. 196 y ss.

¹⁸ *La retórica en la Edad Media*, págs. 322, 326 y 334.

¹⁹ *The medieval theatre*, Cambridge University Press, tercera edición, 1987, pág. 14 y ss.

Aunque no podamos decir con certeza cómo sobrevivió el teatro, debemos suponer que sí sobrevivió un sentido general de teatralidad. Aunque sin poder asegurar qué clase de espectáculos sucedían en los pueblos, se sabe que había tradiciones locales de festejos²⁰ que incluían elementos de teatralidad popular. Tampoco podemos asegurar que esos festejos estuvieran reglamentados, sino más bien que eran manifestaciones que se ejercían libremente y que contuvieron el germen de la actividad teatral posterior. Estas tradiciones, que seguramente estaban relacionadas con las fiestas paganas a que hemos referido, se celebraban a la par de las celebraciones cristianas que la Iglesia trataba de imponer. ¿Podemos decir que la Iglesia se inspiró en esas festividades? Las posturas que veremos apuntan en diferentes direcciones, por ejemplo, los estudios de Parker²¹ y Valbuena Prat²² entre otros, indican que el teatro surgió casi de manera natural en las iglesias a partir de los cantos dialogados que se formaron de los cantos originales.

De éstos, el primero que se conoce al interior de la misa es el *Quem Quaeritis*²³. Por su forma y clara intención dialógica, puede pensarse que no fue el primer diálogo en escribirse. Posteriormente fue incluido en todas las versiones del *Visitatio Sepulchri*²⁴, de las que se volvió parte esencial.

La importancia fundamental de este canto radica en ser la primera muestra en la que se pueden ver los elementos básicos que más tarde constituirán el teatro religioso. Personajes, situación, diálogo y texto²⁵. Sin embargo no se puede saber si fue hecho con el fin de la enseñanza o únicamente el del ornato religioso. Cuando leemos los dramas litúrgicos que se conservan, podemos ver que el planteamiento general del espectáculo es el de presentar la materialización escénica de un texto al que el “público” no puede acceder de otra manera. En ellos se puede ver que la intención de enseñanza de la población está presente y que forma parte constitutiva de la representación, tanto a nivel textual como espectacular, pero en el *Quem*

²⁰ Los mejor documentados parecen ser los que E.K. Chambers recoge en su libro *The medieval stage*, 2 Vols, Dover, New York, 1996.

²¹ Jack H. Parker, *Breve historia del teatro español*, México, Ediciones de Andrea, 1957, pág. 11.

²² Angel Valbuena Prat, *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1930, págs. 9 – 11.

²³ Richard Hoppin, *La música medieval*, Madrid, Akal, 1991, pág. 195.

²⁴ Eva Castro, *Teatro Medieval I. El drama litúrgico*, pág. 39.

²⁵ Para E.K.Chambers: símbolo, acción mimética y discurso hablado (en el original en inglés: mimetic action y dialogued speech) *The medieval stage, Op.Cit.*, pág. 6

Quaerities no se aprecia esta intención²⁶. E. K. Chambers reconoce en la estructura de la misa varios momentos de dramatismo, encaminados a la presentación de pasajes bíblicos y evangélicos ante el público, como, en nuestro caso, el lavatorio, donde el sacerdote representa *figurativamente* (es decir, una caracterización representativa, pero no mimética) a Jesucristo y los ayudantes a los apóstoles. Pero las ocasiones más importantes en la celebración del año litúrgico medieval eran el Santo Sepulcro, la Adoración de los ‘Reyes’ Magos y la Natividad. Para esas celebraciones, se hicieron el *Quem Quaerities* y varios tropos más que se desprendieron de él, y que de acuerdo a la visión de Chambers son el origen del drama litúrgico.

Para este autor el dramatismo es inherente a la misa y se desarrolla naturalmente de él, proceso que toma por lo menos dos siglos, desde el siglo IX hasta el siglo XI. Por otro lado, en trabajos más recientes, Eva Castro distingue en su estudio el drama litúrgico como tal de otro contemporáneo que llama *drama escolar*, como dos tipos distintos de obra religiosa. Una, el drama litúrgico, como un texto espectacular pero constitutivo de la misa, puramente figurativo, que materializa un pasaje determinado de la lectura, y otro, el drama escolar, más cercano al concepto moderno de teatro, que se presenta de manera separada de la liturgia como tal²⁷. Dentro de este esquema social y religioso, fueron eliminados los antiguos teatros, o cuando menos, su uso fue prohibido, así como la actividad teatral popular misma fue relegada. Sin embargo, al margen de los entretenimientos populares que siguieran presentándose, fue la propia Iglesia la que volvería sus ojos al teatro para poder continuar el adoctrinamiento de la población general.

Los sacerdotes comenzaron a retomar las formas básicas del arte escénico para incluirlas en la misa durante algunos momentos del Año Litúrgico, principalmente la Pascua y la Natividad. Parece ser que fue durante la primera de estas celebraciones que se hizo la introducción de esos elementos, de lo cual queda como único registro mencionado *Quem Quaerities* que nos sirve para tratar de entender el mecanismo de

²⁶ Sin embargo tanto para el P. Donovan como para Eva Castro, el drama litúrgico como género, no tuvo nunca intención didáctica. Vid Castro, Eva, *Teatro Medieval 1. El drama litúrgico*, Crítica, Barcelona, 1997; y Donovan, *El teatro medieval*, Taurus, Madrid, 1992.

²⁷ Eva Castro, *op.cit.*, págs. 30 y ss.

introducción del elemento dramático a la Misa de Resurrección. Tal elemento se introduce con un brevísimo diálogo cantado, hecho que constituyó una de las principales características del drama litúrgico mismo. Queda establecido con seguridad, que el diálogo presenta algunos personajes dramáticos: un ángel y las tres mujeres que originalmente descubren el sepulcro vacío, tema del diálogo. Las pocas líneas que lo forman no dan pista alguna de su posible representación, salvo el hecho de ser cantado, al contrario de lo que sucede con otras formas de teatro religioso, que incluyen en ellas mismas indicaciones que sí nos permiten hacer un retrato ‘acertado’ de la representación como la pensó su autor original (por ejemplo *Los Dramas de Hilario* de los que nos ocuparemos mas adelante).

La crítica literaria nos dice que el oficio del dramaturgo es uno de los últimos en reconstituirse como tal, ya que los autores, si bien eran poetas o trovadores, no se consideraban como escritores de piezas teatrales. Es posible, sin embargo, que varios de ellos tuvieran contacto, como espectadores, con diferentes formas de representaciones escénicas. Esas hipotéticas muestras, al parecer, fueron suficientes para que los dramaturgos salieran primero de las cortes, y no de la calle y de las compañías ambulantes. Los poetas cortesanos escribieron obras destinadas a la representación con finalidades muy específicas, pero carentes de los elementos que textual y materialmente constituyen una puesta en escena.²⁸ Habrá que esperar hasta el siglo XV para que haya un teatro completo y funcional . Entre ambos extremos, la escasez de textos lleva a suponer, según Deyermond²⁹, que no había una tradición dramática en la cual apoyarse. Sin embargo, tuvo que haber una tradición de representaciones regulares (en las festividades religiosas, por ejemplo) que sustentara los intentos de Juan del Encina, Gómez Manrique y otros autores. Es ilógico pensar que estos autores harían textos semi-dramáticos sin que tuvieran siquiera una idea lejana de lo que hacían.

Aquellas primitivas formas de diálogo se escribieron en latín, aunque sobreviven muestras de textos dramáticos en lengua romance como *El Auto de los Reyes Magos* y *El juego de Adán*. El hecho de que estas dos obras se hayan escrito de esta

²⁸ Como por ejemplo la ubicación del espacio escénico, o de los representantes, así como elementos escenográficos básicos.

²⁹ *Op.Cit.*, pág. 371.

manera, nos brinda una posibilidad de abrir el panorama general del teatro en cuanto a su cercanía con el público, puesto que suponemos que no entendería por completo un texto en latín. Si esto es cierto, entonces hay que dudar de la eficacia que supondría el propio drama litúrgico como medio de enseñanza y adoctrinamiento de la población³⁰. Es decir, si los feligreses no entendían la misa en latín, es de esperarse que tampoco entendieran los textos de la dramática litúrgica, por lo que también habría que cuestionar la efectividad de la propia representación teatral al interior de la iglesia. Aquí cabe aclarar que Eva Castro afirma que en el ambiente cristiano de la época (*ca.* siglo XIII), los dramas litúrgicos no eran percibidos por los feligreses ni por los sacerdotes como teatro, sino que formaban parte de la teatralidad natural de la liturgia cristiana³¹.

Desde este punto de vista, los dramas litúrgicos no son teatro, sino una elaboración libre del ritual normal de celebración religiosa, que no tendría entonces ninguna finalidad didáctica concreta. ¿Puede suponerse que el uso didáctico fuese inherente a él? La mimesis del acto celebrado, ¿influye en este sentido en la percepción del público o pasa desapercibida? Los mecanismos básicos de la representación teatral suponen que el público espectador iletrado es perfectamente capaz de entender la representación de una obra de teatro, sin que los espectadores se hayan acercado al texto con anterioridad, pero esta premisa parte del hecho de que la representación que presencia está en su propio idioma. Al acercarnos a una representación en un idioma desconocido, lo único que podría ayudarnos sería el conocimiento, ya fuera básico o elaborado, del argumento en cuestión. Una vez que se conocen por lo menos los elementos generales, se puede seguir el argumento sin muchas dificultades. Para que la representación fuera eficaz, tendríamos que suponer que el público ya conoce de antemano, por enseñanza o tradición oral, los argumentos relacionados con el Nacimiento de Jesucristo, la Pasión, etc., lo suficiente como para poder distinguir personajes, lugares y situaciones a través de las acciones de los representantes y los elementos que visualmente ayudaran a

³⁰ Patrice Pavis hace indicación de la lectura del texto ante la concurrencia mientras se lleva a cabo la representación a base de mimos, particularmente en el caso de los milagros. S.V. **Milagros**, *Diccionario de Teatro*, 1998.

³¹ Eva Castro, *Op.Cit.*, pág. 27, y más adelante, pág. 31 – 32.

distinguirlos unos de otros. En el caso del *Auto de los Reyes Magos*, las indicaciones que ayudarían a distinguirlos, en tanto que anotaciones del autor, no existen. A este respecto hay que establecer la línea de tiempo que separa a esta obra de los *Dramas de Hilario*. Éstos pertenecen al siglo XII, en tanto que el *Auto de los Reyes Magos*, se ha ubicado como “anterior al siglo XV”³². Hace suponer tal afirmación que podría ser posterior a los propios *Dramas de Hilario*. Tal suposición se basa en el uso de la lengua romance, y el hecho de que el autor muestra claridad en el manejo de la estructura por lo que supondríamos que ha recibido instrucción en este sentido. ¿Podemos suponer entonces que fue un clérigo o un sacerdote? Para tratar de contestar esta pregunta, hay que tomar en cuenta que la primera universidad española se funda en el siglo XIII por intercesión de Alfonso X y el reconocimiento del Papa Inocencio IV en 1254, lo que entonces nos deja, si suponemos como dice Hoppin, que el *Auto de los Reyes Magos* es del siglo XII, en la necesidad de aceptar que esta obra tuvo que ser escrita por un sacerdote o un clérigo.

Esta obra presenta características que son únicas. Lo primero a tomar en cuenta es que el desarrollo de su trama es lineal, basado en escenas que fluyen en una sola dirección, en la cual cada escena antecede argumentalmente a la siguiente, en tanto que otras obras (entre ellas algunas versiones del *Visitatio Sepulchri*), incluso posteriores, se desarrollan con base a cuadros que son independientes unos de otros. Tal estructura recuerda el uso de las ‘carretas’ como sistema de representación, donde esta concepción es perfectamente comprensible. El *Auto de los Reyes Magos* sin embargo tiene un planteamiento que impediría su presentación ante el público de manera fragmentada. Es importante recordar que junto al teatro religioso, existe otro tipo de teatro y de expresiones ‘para-teatrales’ que se presentaron por lo menos desde el siglo XI y hasta el siglo XV. Entre estas formas de actividades escénicas

³² Alan D. Deyermond, *Historia de la literatura española*, Tomo I, pág. 364. Aunque hay autores como Richard H. Hoppin, que en su libro *La música medieval*, hace la indicación de que el *Auto de los Reyes Magos* también es del siglo XII, lo que entonces nos plantea una situación nueva. Si ambas obras son del mismo periodo, ¿cómo es que hay una diferencia tan marcada en la concepción de dos textos destinados a la representación? Forzosamente habría una diferencia seria entre los conocimientos de uno y otro autor en cuanto al manejo de los elementos básicos de la representación escénica, si bien habría que considerar que una y otra obra fueron hechas para espacios y situaciones distintas, uno para ser representado al interior de la iglesia y el otro para ser representado en el atrio, según lo indica León Chancerel en su libro *Panorama del teatro*, Fabril, 1963, págs. 32 -33. Desde esta perspectiva, el *Auto de los Reyes Magos* es claramente parte (directa o no) del *Ordo Stellae*. Pero, ¿marca esto una diferencia real en la representación?

encontramos los *juegos (ludi)*, los *misterios*, las *moralidades* y los *milagros* como las más importantes, cada una de las cuales tuvo su propio desarrollo y características en el largo camino hacia el teatro propiamente dicho³³ y que se representaban de manera simultánea con el drama litúrgico, claramente en ámbitos diferentes.

Como hemos establecido, la representación religiosa parte directamente de la misa dominical, que durante el tiempo de la Pascua y las celebraciones afines, adquirió un significado especial y un tratamiento distinto, que lo diferenció de la misa regular de cada domingo. Hasta hoy, es en estas festividades en donde podemos apreciar la presencia de dos actos de representación, uno el Domingo de Ramos, cuando los feligreses sostienen, sin conciencia del contenido del símbolo, una palma, que enmarca la entrada del sacerdote en el edificio de la iglesia representando, *figurativamente*, la llegada de Jesucristo a Jerusalén, y otro en la lectura que acompaña al *Vía Crucis*, donde los sacerdotes leen entre varios la lectura que corresponde a Lucas 22:14, hasta Lucas 22:44, donde uno de ellos lee la narración, otro ‘hace’ la voz de Jesucristo y el último las voces de los demás personajes (judíos, Pilatos, etc.)³⁴. Estos ejemplos podrían considerarse como algo cercano a las primeras representaciones al interior de las iglesias. En esta lectura encontramos ya los elementos básicos de la representación teatral: diálogo, ejecutantes y asignación de roles. En la actualidad, esta segunda ‘representación’ se hace con el fin de hacer menos cansada la lectura de ese día en particular, que es la más larga del año. En los tiempos medievales fue para poder enseñar a los fieles pasajes enteros o parciales de la Biblia a fin de enseñarles la doctrina Cristiana³⁵. Los textos religiosos más importantes a partir de los cuales se escribieron las primeras obras y los dramas litúrgicos fueron el *Officium Pastorum*, el *Ordo Stellae* y el *Ordo Prophetarum*, cada

³³ Para César Oliva (*Historia básica del arte escénico* págs. 82 y ss), estas formas de teatro son parte del teatro profano medieval, por estar despojadas del núcleo didáctico doctrinal que caracteriza al drama litúrgico, en tanto que para otros estudiosos, las mismas representaciones son parte del teatro religioso medieval, dejando el término profano para el teatro de carácter cortesano y similar. Aquí aplicamos, principalmente por su afinidad temática, este segundo criterio.

³⁴ En este momento he relatado brevemente lo que es una experiencia personal que se repite año con año, en las celebraciones de Semana Santa.

³⁵ Esto es una suposición aceptada, ya que también habrá que considerar la postura ‘anexa’ que nos indica que estas obras, en un estado ya más evolucionado, eran actos de adoración y celebración donde el germen didáctico se pierde cada vez más. Lo cierto es que el teatro religioso convivía de manera forzada con el teatro popular, y este mismo evolucionó hasta convertirse en el teatro profano que alguna vez se combatió con prohibiciones.

uno de los cuales celebraba un acontecimiento distinto relacionado con la vida de Jesucristo, ya fuese relacionado con la Pasión o la Natividad³⁶. Sin embargo, es difícil establecer con precisión en qué momento comienza lo que hoy conocemos como *drama litúrgico* separado del momento primitivo que suponen los primeros textos de carácter religioso aplicados a la misa. Aceptamos que los dramas de Hilario son litúrgicos, pero asimismo no aceptamos que otras obras, menores en cuanto a su extensión, como los ya mencionados *Auto de los Reyes Magos* o *El juego de Adán* lo sean. A primera vista, podemos ver que el primero de los dos tiene sólo las indicaciones básicas de su representación en tanto que en el segundo, si bien las mencionadas indicaciones son relativamente más precisas, no dejan de ser ‘demasiado simples’, en comparación con las que podemos leer en los *Dramas de Hilario*, que proceden del siglo XII. La misma definición de *drama litúrgico* no es única, lo que puede indicar que no se le ha sabido definir correctamente. El término se entiende de diferente forma según la perspectiva que se aplique al estudio. Cito ahora dos definiciones:

Representación lírico – religiosa que se celebraba en los templos, durante los siglos XI – XIV, con acompañamiento de canto, a base de textos bíblicos, y con la intervención de clérigos y niños del coro, con indumentaria litúrgica. La mayor parte de las festividades del año eclesiástico eran celebradas con un drama apropiado. Coussemakou publicó 22 dramas completos, con letra y música, el más antiguo de los cuales se representó durante muchos años con gran esplendor en la Abadía de Limoges. Más tarde, estas representaciones fueron trasladadas del templo a las plazas públicas, siendo confiadas a seglares que actuaban con las vestiduras apropiadas al argumento escenificado. En la iglesia de Elche, provincia de Alicante, se conserva aun en nuestros días, uno de estos dramas, basado en el misterio de la Asunción de la Santísima Virgen. Algunas comparsas y personajes típicos que figuran en determinadas procesiones modernas, son una reminiscencia de los antiguos dramas litúrgicos.³⁷

³⁶ Esto lo indican varias fuentes, entre otras Fernando Lázaro Carreter “El drama litúrgico, los “juegos de escarnio” y el Auto de los Reyes Magos”, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, dirigida por Fernando Rico, Tomo I, Edad Media, editado por Alan Deyermond, pág.462.

³⁷ *Enciclopedia de la Religión Católica*, tomo V, pág. 327.

Esta es claramente una definición histórica. Ahora veremos otra definición, más cercana a las características representacionales:

Aparece en Francia entre los siglos X y XIII (algo más tarde en el resto de Europa) con la representación de textos sagrados. Durante la misa, los fieles intervienen en el canto y la recitación de salmos y comentarios de la Biblia (ciclo pascual, sobre temas de la Resurrección; ciclo navideño, centrado en la Natividad). Progresivamente, se añaden escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, el gesto se suma al canto, ya no se recurre al latín sino a la lengua vulgar (drama semi litúrgico), para los sainetes representados en el pórtico del templo (1175, *Sainte Résurrection*, en francés). El drama litúrgico dará lugar a los *milagros* y a los *misterios*".³⁸

Hemos visto en estas dos definiciones, los elementos básicos que tendremos en cuenta, amén de los que desarrollemos a lo largo de este apartado. Podemos decir entonces que el drama litúrgico se limita al ámbito y corpus de la misa, sea o no parte de ella; que es un texto fundamentado sobre una idea lejana del quehacer teatral, vía una posible tradición empírica; lo representan sacerdotes *con hábitos sacerdotales*, es decir, sin vestuario dedicado; podemos también decir que el drama litúrgico no tuvo, en sus inicios, una intención lúdica, aunque aún tenemos que considerar su utilidad verdadera como medio de adoctrinamiento; y finalmente, que derivó en formas populares de entretenimiento cuyos únicos nexos claros con el drama litúrgico, son los temas y su tratamiento.

Sin embargo, para Richard H. Hoppin³⁹, el drama litúrgico parte directamente, no sólo de los textos de la misa, sino específicamente de los *cantos* usados en las misas, relacionando su origen con el de los tropos, si bien para él, siguen caminos distintos. El drama litúrgico, de acuerdo con este autor, es cantado casi en su totalidad. La música se hacía con órgano y campanas de manera totalmente monofónica, en la que una misma tonada se mantenía a lo largo del drama completo.

³⁸ Patrice Pavis, *Op.Cit.*, pág. 144. En este caso el subrayado es de Patrice Pavis.

³⁹ *La música medieval*, pág. 195.

Este panorama cambió a partir del siglo XII, cuando se introducen “textos poéticos rimados”⁴⁰, lo que proporciona mayores posibilidades de construcción dramática, que en algunos casos permitió la alternancia de estas formas con otras en prosa y diálogo⁴¹, llegando en otros casos a ser completamente rimadas (para ejemplificar este caso, el mismo autor nos menciona *El drama de Daniel*). Para ejemplo de los diferentes tipos de dramas litúrgicos, Hoppin toma *El libro de Dramas de Fleury*. En general, las obras se dividen en tres tipos básicos: Casi exclusivamente rimadas, casi exclusivamente en prosa y mezcla de las anteriores.

Hoppin hace una breve clasificación de las diez obras contenidas en ese libro que voy a retomar brevemente:

1. Dramas con textos principalmente poéticos: Obras relativamente limitadas (sic) en las que se usa un solo canto o melodía a lo largo de toda la obra. En opinión de Hoppin, esta variante puede tener influencia directa de las *chansons de geste*, donde se empleaba dicha estructura. En general son obras de poca extensión.
2. Dramas con textos principalmente litúrgicos: Estas obras extraen sus textos de la liturgia, ya sean de la Biblia misma o de “frases bíblicas más simples”. Se elaboran con cantos tomados de la liturgia misma, de acuerdo a la tonalidad y estilos del canto gregoriano.
3. Obras con mezcla de textos poéticos y litúrgicos: Estas obras combinan diálogos cantados con música, con textos tomados directamente de la Biblia a los que se había musicalizado, lo que resultaba en una mezcla de estilos musicales. Para ejemplo de éstos, Hoppin menciona *La Representación de Herodes* y *La Matanza de los Inocentes*. En el primero se hace notar que los soldados de Herodes hablan en prosa, mientras que los Tres Reyes lo hacen en verso⁴².

⁴⁰ *Ídem.*

⁴¹ *Ídem.*

⁴² Para la versión completa de la clasificación, ver Richard H. Hoppin, *La música en medieval*, págs. 196 – 200.

Es interesante notar que en la lista de argumentos que nos proporciona⁴³, ya aparecen historias de santos dentro del grupo de los dramas litúrgicos, específicamente el de San Nicolás con *El drama de Getron*⁴⁴, junto a los dramas ‘normales’ de la Resurrección, el Nacimiento y el pasaje de las Vírgenes Prudentes. El argumento del drama se centra en el rapto de un niño y su recuperación por intercesión del santo, lo que recuerda en mucho el argumento de un *milagro*, de los que ya hablamos con anterioridad.

Los temas de todos los dramas litúrgicos proceden fundamentalmente del Nuevo Testamento y ocasionalmente del Viejo Testamento y de otras fuentes apócrifas⁴⁵. Éstos retratan los pasajes más importantes de la liturgia cristiana, incluso en nuestros días⁴⁶: la Natividad, la Pasión y la Resurrección. Estos son los tópicos puramente bíblicos, que Eva Castro considera como litúrgicos, y que se ordenan de acuerdo a la lectura correspondiente. Básicamente, los textos se dividen en: dramas del Ciclo de la Natividad, dramas del Ciclo de la Resurrección y dramas del Ciclo de la Pascua, según la división de Luis Astey⁴⁷. Esta es la materia histórica que nutre a estos dramas, en tanto que son parte del bagaje dogmático del cual parten. A ella se une la materia dramática, sea tomada de las influencias clásicas supuestas en la época o de otras fuentes. Esa materia dramática, que comienza con el *Visitatio Sepulchri* (ca. siglo X), evoluciona en varias versiones de las mismas obras (Luis Astey retoma tres versiones del *Visitatio Sepulchri*), que a mi parecer muestran claramente la evolución del texto hacia un emplazamiento más ‘teatral’ y menos literario.

A lo largo de las diferentes versiones, se incrementa el número y variedad de personajes y situaciones, quizá como un intento de hacer más claro el contexto y el mensaje de la lectura (Mateo: XXVIII; Marcos: VI; y Lucas: XXIV⁴⁸). El *Quem Quaeritis*, texto base de todas las versiones de la *Visitatio Sepulchri*, se extiende continuamente y con ello, las características dramáticas y representacionales del

⁴³ *Ídem*, pág. 194 y ss.

⁴⁴ *Apud* Richard H. Hoppin, *La música medieval*, pág. 196.

⁴⁵ Luis Astey, *Dramas Litúrgicos del Occidente Medieval*, pág. 9.

⁴⁶ A excepción de los temas apócrifos.

⁴⁷ *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*. Ver Índice.

⁴⁸ Luis Astey, *Dramas Litúrgicos del Occidente medieval*, pág. 12. Más adelante menciona también a Juan: X para el *Visitatio Sepulchri II*, pág. 20.

texto, sin dejar de lado el carácter eminentemente figurativo y simbólico tanto de los textos como de la religión misma y la liturgia en la que están insertados.

i) Representación y enseñanza

Hemos dicho aquí que de acuerdo con los criterios de Eva Castro y Donovan, el drama litúrgico no tenía como tal un núcleo didáctico que lo fundamentara. Esto nos deja con el problema de plantear si hay un sentido estrictamente didáctico en la Edad Media como lo hubo (para comparar) en la evangelización del Nuevo Mundo, donde se establecieron mecanismos similares que buscaban la instrucción de los indígenas. Es interesante notar que el arte medieval, los vitrales, las catedrales, frecuentemente se interpretan como obras de instrucción religiosa y social, y sin embargo, no sucede lo mismo con los textos que estamos estudiando. Desde este punto de vista, resulta ilógico pensar que sólo se hayan usado medios visuales (los vitrales) y no otros como la música y la literatura. Por esto es posible suponer que la inclusión de elementos dramáticos en el corpus de la misa obedece a más que razones de carácter estético. Lo anterior se debe a que la inclusión de éstos, destinados a materializar las Escrituras para los asistentes a la misa, puede representar por sí misma una intención didáctica similar a la que se entiende de los ejemplos mencionados, ya que de otra manera carecerían de sentido. Dentro de este punto hay que tomar en cuenta la naturaleza simbólica de la religión cristiana, que evitaría el uso de vestuario en las “representaciones”. Aquí conviene proponer una clasificación en este sentido. Podríamos distinguir entre lectura, presentación, representación e interpretación, bajo los siguientes criterios:

Entenderemos por *lectura*, al hecho de hacerlo en solitario, para el uso o goce personal; *presentación* a la lectura que se hace para otros; *representación*, la que se hace con elementos de dramatización general e *interpretación*, la que se hace con objetivos fundamentalmente estéticos y dramáticos, así como la conciencia de que se realiza un acto fundamentalmente estético: la representación escénica. Puesto así, las lecturas regulares de la palabra caerían en la categoría de *presentación* y los dramas

litúrgicos en la categoría de *representación*, puesto que al parecer no hay conciencia de la realización de un acto estético, aunque hay un acercamiento progresivo a éste⁴⁹.

Siguiendo este criterio y tratando de unirlo con el de Eva Castro, los dramas escolares caerían en la categoría de *interpretación*, al igual que las moralidades, los milagros y las demás formas del teatro religioso y semi religioso de la época. De algunas de ellas podemos decir que sí tienen una intencionalidad didáctica, como las dos recién mencionadas.

Nilda Guglielmi⁵⁰ indica que en la Edad Media, se tenía una idea distorsionada de las representaciones romanas, lo que los hacía *leer* las obras con mimo de ejecutantes, en lugar de representarlas. En la literatura, es frecuente, de acuerdo con la crítica, la mención de la imitación de Terencio y Plauto (“o un pseudo-Plauto”⁵¹), como un molde para escribir las obras de teatro, sus similares y la representación de ellas.

La representación del drama, o en los términos que mencionamos arriba, la presentación de las obras, debía de tener en cuenta las características del público al que iba dirigida (pueblo llano, principalmente, aunque no debemos descartar otros espacios), si suponemos que la transmisión del mensaje debía ser efectiva. En este periodo hay varios tipos de obras dramáticas y semi dramáticas, entre las cuales podemos mencionar las obras latinas, las obras religiosas y las profanas, cada una de ellas propia de un ámbito concreto y a veces específico, cada una de ellas con sus propios objetivos y características, unas que suponemos estaban destinadas a la enseñanza, y otras al regocijo o al placer.

Sobre el carácter didáctico que se le atribuye a varias obras de la Edad Media, podemos mencionar las moralidades como el *Juego de Adán* o *Todo hombre*, obras donde la presencia de una actitud didáctica parece estar presente en el contenido de los textos y, en el caso de la segunda obra, el texto se extiende al manejo de la alegoría, para lograr los objetivos que suponemos. Porque siempre queda esa duda, ¿hasta qué punto esa actitud didáctica es realmente intencional?, ¿podemos suponer que por tratarse de un público mayoritariamente ignorante, se intentó educarlo a

⁴⁹ Vid *Infra* capítulos 2 y 3.

⁵⁰ *El teatro medieval*, pág. 7.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 2.

través del teatro? Cuando leemos una moralidad o un drama litúrgico, e incluso un auto sacramental, somos nosotros los que vemos esa actitud doctrinal, pero ¿hasta qué punto es demostrable?⁵². Parece ser que en algunos casos, hay evidencia de que al menos hubo intentos claros de hacerlo.

Sin embargo el problema que subsiste, es si esta conciencia pasó al teatro religioso, sin juzgar la eficacia o falta de ella para lograr los objetivos doctrinales planteados. Nilda Guglielmi, menciona el caso de la obra medieval *Courtois de Arras*⁵³ (s/d), donde una anécdota bíblica es transformada para adaptarse a la vida diaria del público: “Courtois podía dejar una buena enseñanza, a través de una anécdota aparentemente regocijante que atraía espectadores”⁵⁴. La misma autora nos recuerda *La danza de la muerte*, espectáculo teatral que deja ver un germen claramente didáctico y que parte igualmente de la tradición de los *exempla*. En ella se muestra cómo todas las personas, desde el Papa hasta el labriego (pasando por reyes y mercaderes, creyentes y no creyentes), son susceptibles de ser condenados si no llevan una vida en concordancia con los preceptos cristianos. Al referirnos a la eficacia de la transmisión del mensaje, podemos decir que el hecho de ser clara y directa en la construcción del mensaje, a través de los diálogos y las acciones de los personajes, abre la puerta para que supongamos razonablemente que el público lo entendía, sin poder decir si la postura irreverente y profana de la obra es una de las causas de su posible eficacia. La extensión de la presencia de esta obra, que se encuentra tanto en Inglaterra como en España y Alemania, indica que era un género apreciado tanto por el pueblo como por el clero, y que por lo tanto pudo tener un impacto visible en la población.

Hay que tener presente que el teatro debe cumplir fundamentalmente una función, la lúdica. El aspecto didáctico queda restringido a la voluntad del autor. Es por esto que debemos insistir en la búsqueda de los elementos que nos demuestren la

⁵² En el siguiente capítulo analizamos en detalle *La danza de la muerte* de Juan de Pedraza, *La farsa sacramental de 1521*, obra anónima y *Los encantos de la culpa* de Calderón de la Barca para tratar de percibir con mayor claridad esta característica, en función de su estructura, ya que ésta es un acto consciente de creación, lo que nos dará mayores herramientas para aclarar la intención didáctica – doctrinal de la que estamos hablando.

⁵³ *Apud* Nilda Guglielmi, *El teatro medieval*, pág. 14.

⁵⁴ Nilda Guglielmi, *Op.Cit.*, Pág. 15.

intención y la acción consciente de instruir a otros. Uno de estos elementos es sin duda alguna la elección del tema.

En los dramas litúrgicos, el tema siempre es la representación del pasaje de la Resurrección, o la Natividad del Señor o la Adoración de los Magos. En los dramas que Eva Castro denomina como ‘dramas escolares’, los temas se dividen entre los pasajes de *La Biblia* y pasajes de santos, posiblemente obtenidos de literaturas apócrifas o temas populares en los que la relevancia litúrgica del tema es menor en comparación con los temas propiamente bíblicos. El proceso de evolución de un drama litúrgico, desde su génesis hasta su última versión es visible en varios de sus elementos, como el número de personajes empleados, los textos, las acotaciones que aclaren la representación del texto, etc. Conviene que revisemos un ejemplo. En la primera versión del *Visitatio Sepulchri*, de la cual Luis Astey⁵⁵ presenta diferentes variantes, puede verse que el mayor cambio con respecto del *Quem Quaeritis* es la inclusión de la escena del interior del sepulcro, que era ignorada en la versión original. Los diferentes cambios que presenta en su libro muestran la similitud entre las versiones que se encuentran en diferentes lugares. Las más elaboradas de ellas denotan un alejamiento del canto hacia la construcción de un texto⁵⁶ que presenta un diálogo más complejo que permite mayor interacción de los personajes. En esta variante, son las mujeres las que comienzan la representación, al contrario de las versiones anteriores del *Quem Quaeritis*. Sus lamentos hacen referencia a la muerte de Jesucristo, que se obvia en la versión original y las posteriores, así como a la aparición frente a los apóstoles que sucederá en Galilea, hecho ignorado en las otras dos variantes del texto. Al comparar esta lectura con su correspondiente evangélico (Mateo:XXVIII⁵⁷) surgen de inmediato varias diferencias. En la traducción del Evangelio, se dice que el ángel baja en presencia de las mujeres y abre el sepulcro frente a ellas, mientras los guardias (que no aparecen en esta versión del drama) quedan asustados por la aparición del ángel. Las mujeres salen del sepulcro, y

⁵⁵ *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, pág. 123 y ss.

⁵⁶ Cfr. la versión de la Catedral de Palermo, *apud* Luis Astey, *Dramas Litúrgicos del Occidente medieval*, pág. 157.

⁵⁷ Según la traducción de *La Biblia*, pág. 54 del Nuevo Testamento.

encuentran a Jesús, quien les dice quién es y les indica que avisen a los apóstoles que lo encuentren en Galilea.

Las diferencias son tantas que hacen pensar en una dramatización ‘sencilla’ que no podría tener otro fin que la enseñanza. Francisco López Estrada dice que “El desarrollo del teatro religioso de índole literaria supone un paso desde la estructura ritual, propia de la misa, hacia la ‘representación’ independiente, con su diálogo propio, establecido entre personajes cada vez más caracterizados, con una relación de carácter teatral con el público [...] la representación que da figura dramática al hecho expuesto, crece en teatralidad a medida que los personajes quedan mejor caracterizados y el diálogo sirve con mayor fluidez a la circunstancia escénica”⁵⁸, lo que explica la necesidad de los cambios en el texto. Sin embargo, si el texto bíblico era leído a la audiencia, ¿no extrañarían las diferencias? Pero ¿qué se les enseñaba a los fieles? Luis Astey indica que estos dramas recuperan materia histórica o pseudo histórica⁵⁹ que en el contexto de la época no tienen discusión sobre su autenticidad, lo que supone que los dramas litúrgicos, fueran o no de materia evangélica, estaban destinados a la enseñanza. Otros dramas como *La imagen de San Nicolás*⁶⁰, que no son bíblicos, también son, para la época, materia histórica, que al no ser evangélica sólo pueden estar destinados al fin de la enseñanza⁶¹. En otras variantes presentadas por Luis Astey se puede ver una relación entre el incremento en la complejidad del texto y el alejamiento de la fuente original.

El mismo fenómeno se aprecia en la segunda versión del *Visitatio Sepulchri*. La inclusión de diálogos entre los personajes, que no están en *El Nuevo Testamento*, parece tener como principal finalidad remarcar el estado emocional de las tres mujeres, en lugar de conservar la fidelidad histórica que se atribuye a la Palabra. Este es por sí mismo un elemento de dramatismo que escapa completamente de la esfera evangélica, en la que no se hace mención específica del estado emocional de las mujeres y de los demás caracteres. En el caso de la versión de Aquileia⁶²,

⁵⁸ *Introducción a la literatura medieval española*, quinta edición, Gredos, Madrid, 1983, págs. 479 – 480.

⁵⁹ *Op.Cit.* pág. 8.

⁶⁰ *Los tres dramas de Hilario y otros tres dramas temáticamente afines*, edición de Luis Astey.

⁶¹ Este es el tipo de drama que están considerados por Eva Castro ‘drama escolar’. *Vid Supr.*, pág. 5.

⁶² Luis Astey, *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, pág. 177.

correspondiente al *Visitatio Sepulchri II*, fechada en el siglo XIII, es de notar que los ángeles hacen mención del estado emocional de las mujeres cuando dicen:

¿A quién buscáis, oh trémulas mujeres, llorando en este túmulo?⁶³

La inclusión de este manejo de los caracteres, puede deberse a la nula capacidad de interpretación (en los términos que se indicó antes) por parte de los sacerdotes en el ambiente riguroso de la liturgia, por lo que este recurso se hace necesario para tratar de enfatizar la lectura plana ejecutada por ellos. En la versión de Dublín, fechada en el siglo XIV⁶⁴, la exageración del recurso llega al grado de inventar toda una escena que corresponda temáticamente a la escena original, dándole a cada personaje un texto ‘largo’ que manifiesta el estado emocional de *cada una* de las mujeres⁶⁵:

¡Ay! Ha sido muerto el pastor piadoso,
a quien no contaminó culpa ninguna.
¡Oh muerte despreciable!

¡Ay! Malvada raza judía,
a la que enloqueció cruel frenesí.
¡Execrable nación!.

¡Ay! Murió el doctor verdadero,
que a los difuntos dio vida.
¡Oh cosa para gemir!

Asimismo, el texto incluye una serie de acotaciones que indican que se haga cierta mímica de sorpresa y extrañamiento. Este carácter ya viene dándose a pasos muy lentos en otras variaciones de la *Visitatio Sepulchri II*, pero esta es la primera que muestra una intención escénica en términos de la ‘actuación’ que los sacerdotes deben tratar de lograr. Cabe mencionar que la versión de Palermo del *Visitatio Sepulchri I*, fechada en el siglo XII, también incluye esta clase de diálogos, aunque

⁶³ *Ídem*, pág. 179.

⁶⁴ Luis Astey, *op.cit.*, pág. 193

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 195.

los textos no son tan elaborados⁶⁶. Estos cambios con respecto de la fuente evangélica son un paso importante hacia la secularización del drama litúrgico y el desarrollo de una interpretación auténtica, bajo los criterios propuestos líneas arriba.

Un ejemplo de la última versión, la *Visitatio Sepulchri III*, correspondiente a Rouen, fechada en el siglo XIII⁶⁷, introduce la mezcla de canto y diálogo, al pedir que las mujeres y el ángel que abre el sepulcro digan los textos, pidiendo luego expresamente que los dos ángeles que están adentro canten su parte. Sin embargo, la principal diferencia de esta versión con las anteriores es la aparición de Jesucristo y sus diálogos con las mujeres. Estas diferencias se deben, tanto a las variaciones que se encuentran en los *Evangelios*, según las escribieron los apóstoles⁶⁸, como al hecho mismo de que las tres versiones del *Visitatio Sepulchri*, proceden de las diferentes lecturas que se usaron para escribirlos. Aún así, no deja de haber diferencias importantes con respecto de los textos evangélicos consultados. Estas pueden deberse tanto a las necesidades de adoctrinamiento de cada región donde se compusiera un drama, como a las traducciones que puedan haber usado los autores de los dramas, y que no están disponibles para este estudio.

b) Auto Sacramental y enseñanza religiosa

A lo largo de este capítulo, hemos tratado de establecer la presencia de una conciencia didáctica en los dramas litúrgicos⁶⁹. Consideramos que la presencia de dicha conciencia está presente en las modificaciones que pudimos apreciar de los dramas revisados, con respecto de los textos evangélicos correspondientes a las tres versiones del *Visitatio Sepulchri*, que a nuestro parecer sólo pueden explicarse desde la postura didáctica. Ahora veremos si esta actitud está presente en los autos sacramentales que tienen dentro de sus objetivos la enseñanza de lo relativo a la

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 159.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 211.

⁶⁸ En algunas versiones se habla de un solo ángel (MATEO:28 y MARCOS:16), en otras de dos (LUCAS:24), en otra no aparece la figura del ángel (JUAN:20) y sólo en tres (MATEO:28; MARCOS:16 y JUAN:20) aparece Jesucristo. En el caso concreto de la versión de Rouen del *Visitatio Sepulchri III*, corresponde con la versión de Juan:20. Identificada así por ser la única donde se le llama “Rabboni” a Jesucristo, detalle que se recupera en ese drama (vid. Luis Astey, *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, pág. 215 y *La Biblia*, pág. 186, Nuevo Testamento).

⁶⁹ *Vid Supr.*, págs. 9, 16, 18, 21.

Hostia consagrada. Ese es el punto donde se unen ambas formas de teatro, la necesidad de enseñar contenidos religiosos al público.

El auto sacramental es el principal tipo de teatro religioso durante los siglos XVI y XVII, se da exclusivamente en España y se liga al movimiento contrarreformista volviéndose parte intrínseca de la resistencia a la Reforma religiosa.

El tema fundamental de un auto es el Sacramento de la Eucaristía, representado bajo diferentes formas y argumentos. El personaje principal representa al hombre que se enfrenta al mundo con la fe como su arma principal. Este primer acercamiento al tema, nos permite suponer que el primer objetivo de los autos sería el de lograr el reconocimiento del hombre común en el personaje que lo alegoriza como representativo de toda la fe católica. Podemos suponer que los personajes comúnmente representados en las alegorías son *la Humanidad, la Iglesia y Jesucristo*, aunque aún hay otros donde la figura alegorizada es la Virgen María.

La representación de un auto sacramental se hace principalmente en las plazas de la ciudad, con un aparato escénico inmenso, en el que lo fundamental es el mensaje, o al menos así fue en un principio. Hacia finales del siglo XVII, será la misma Iglesia la que prohibirá estas representaciones, al ser desplazado el núcleo argumental en favor del espectáculo escénico. Es en ese núcleo, presentado a través del argumento y los personajes, donde buscaremos la característica que nos interesa.

Según Wardropper⁷⁰, la definición actual del auto sacramental es un asunto pendiente desde el siglo XIX. Las diferentes tendencias de la crítica a lo largo de los años, desde el siglo XVIII, han hecho que no se le preste suficiente atención y que incluso se le haya menospreciado. Sin embargo, partiendo de las definiciones que han aportado varios autores, incluyendo a Calderón y a Lope, puede establecerse que los autos son representaciones alegóricas dedicadas a la Fiesta del Corpus, con tema y argumento diverso sobre la idea de la Eucaristía. Tomando como base a Lope de Vega, Wardropper apunta que todo auto debe tener por lo menos tres características: “Tiene que glorificar la Hostia Sagrada; tiene que ser un espectáculo público y colectivo, representado bajo el auspicio de las autoridades cívicas; tiene que cumplir con el doble objetivo de combatir los errores de los herejes y de ensalzar

⁷⁰ *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (La evolución del auto sacramental: 1590 – 1648).*

las verdades de la Fe”⁷¹. Para Wardropper, basándose en diferentes fuentes y definiciones, no hay duda de que el auto sacramental tiene como objetivo fundamental la enseñanza de los preceptos católicos en el marco de la contrarreforma y que servía “para instruir al público laico acerca de los problemas básicos de teología y de filosofía escolástica. La lucha contra las doctrinas heréticas se había transformado en una lucha contra la ignorancia del cristiano medio”⁷². En este punto cita una definición que Calderón escribe en la *Loa de La segunda esposa*:

Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender, y al regocijo dispone
en aplauso de este día.⁷³

No hay que olvidar que los autos sacramentales están ligados desde su origen a la Procesión de Corpus. En ella, según lo declara Wardropper, se fueron incluyendo elementos festivos para darle mayor belleza y realce a una celebración que se había instituido con el objetivo fundamental de promover la adoración de la Hostia Sagrada, como presentación de la forma y presencia verdadera de Jesucristo. Es decir la *transubstanciación*. Más adelante se le dio a la fiesta un sentido evangélico, en ocasión de la reforma religiosa y para oponerse a ella. De aquí que los autos sacramentales hayan tenido desde su origen un fundamento predominantemente doctrinal⁷⁴.

Dichas fiestas estaban revestidas de contenidos simbólicos que mostraban figuras que representaban contenidos dogmáticos. Estos símbolos estaban presentes en casi toda la procesión del Corpus, desde los trajes hasta la Hostia misma, lo que formaba un lenguaje que los asistentes decodificaban al menos parcialmente. Por esto podemos suponer que el uso de la alegoría en los autos sacramentales es una

⁷¹ *Ídem*, pág. 20.

⁷² *Ibidem*, pág. 21.

⁷³ *Apud*, Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (La evolución del auto sacramental: 1590 – 1648)*, pág. 21.

⁷⁴ *Ibidem*, pags. 32 –35.

extensión del simbolismo ya mencionado, y quizás no directamente de los géneros teatrales a los que hemos aludido antes, sin poder negar que éstos, al ser parte de la tradición teatral en que están inmersas las fiestas del Corpus, deben haber sido una influencia importante. No debemos olvidar que el objetivo fundamental del teatro religioso, y por lo tanto de los autos sacramentales, es la difusión de los dogmas de la religión cristiana católica a través de convertir conceptos complejos en términos y situaciones cotidianas⁷⁵. En este marco de evolución, podemos ver cómo desde las primeras églogas y discursos hasta los primeros autos de Valdivieso y Yanguas, e incluso en los primeros autos de Calderón, la preocupación por hacer entendibles los misterios de la religión, derivó en una conciencia tanto del mensaje como del público que lo recibía. Veamos algunos ejemplos. Uno de los antecedentes del auto sacramental, lo encontramos en las obras de López de Yanguas. En ellas podemos ver cómo el autor abunda en conceptos religiosos, que se discuten ampliamente frente al público. Para ejemplo tomemos la *Égloga de la Natividad*⁷⁶.

En esta obra podemos ver a los personajes pastores que serán comunes a todas las pastorelas posteriores. Estos pastores, que hablan en lengua popular, muestran un conocimiento teológico poco común para lo que supondríamos es el nivel medio de la época. La obra comienza con los cuatro pastores que se saludan con la noticia del nacimiento de Jesucristo. Cada uno de ellos dice sus experiencias de cómo se enteró del nacimiento. Hasta el verso 88 (pág. 8), la acción transcurre sin mayores complicaciones ni aportaciones intelectuales. Sin embargo, a partir del verso 89 comienzan a presentarse en boca de los personajes una serie de citas bíblicas, indicadas en la edición y que son innecesarias desde el punto de vista de la acción dramática, pero que serían necesarias desde el punto de vista de la representación frente al público. A lo largo de la obra, se recurre a citas del *Génesis*, del *Libro de los Salmos*, del *Libro de Isaías*, del *Libro de los Reyes*, y de muchas otras fuentes bíblicas. Es ilógico suponer que unos pastores supuestamente iletrados y de ‘habla incorrecta’, pudieran tener tanto conocimiento y tan especializado.

⁷⁵ Wardropper. *Op.Cit.* pág. 102.

⁷⁶ Según la edición de Fernando González Ollé, págs. 1 – 30.

Las principales características de la obra son el abundante conocimiento que demuestran y sus actitudes con respecto del fenómeno mismo del nacimiento. Desde el verso 113 hasta el verso 144 (págs. 9 a 11) los pastores atacan a un diablo no presente en la obra. La obra hace mención de la identidad de Jesucristo como el Mesías, a través de la alusión a varios milagros hechos por Dios Padre como parte del proceso de identificación del niño como el Salvador por medio de las profecías y milagros que le antecedieron (versos 145 al 176, páginas 11 a 13). A partir de este punto, la obra toma un parecido muy claro con la poesía de debate. Los personajes se preguntan y responden entre sí, contrastando la ignorancia y desconfianza de unos contra el conocimiento y plenitud de los otros. En las respuestas están elementos bíblicos tales como la naturaleza atemporal de Dios y su indivisibilidad, al sugerir a Dios y Jesucristo como uno solo (versos 177 al 192, en la página 13):

“G. Mas ¿cómo es posible, zagal agudillo,
que aqesso que cuentas creerte podamos?
Yo quiero que entremos en cuenta, veamos,
declárame agora, si quies, un puntillo:
yo veo que esta noche nació este chiquillo
y esso que rezas ha m’as de mil años;
aquessos milagros tan hondos, tamaños,
¿en qué tiempo pudo hazerlos, carillo?”

Responde Mingo Sabido

M. No pienses Gil Plata, que el niño jocundo
que agora de carne se muestra vestido,
puesto que agora nos haya nascido,
que no es más viejo que el cielo profundo;
no tiene principio ni tiene segundo,
que, aunque o veas nascido entre nos,
comiença ser hombre, mas es y fue Dios,
que hizo los cielos estables y mundo.”

A lo que sigue la pregunta sobre su linaje, seguida de la larga mención de toda la Casa de David, desde su origen hasta el nacimiento de José y su matrimonio con María. Llama la atención el cuidado en el detalle de la mención de los ancestros de Jesucristo, nombrando no sólo a los personajes más conocidos sino a varios que no

lo son para el común de las personas. También es interesante notar la fórmula con la que se construye la pregunta así como la respuesta (versos 193 a 197) que podrían tener más interés para la nobleza y la corte que para el pueblo llano:

B. ¿Tú sabes, Pidruelo, su casta dó mana?
si es de linaje de nobres y buenos?
P. No pienso yo quanto que puede ser menos,
según es su madre de fresca y galana,
mas díganos Mingo de donde trasmana.

Pasado el tema de la naturaleza y los orígenes de Jesucristo, el texto comienza con otras cuestiones que son de carácter doctrinal, como las razones por las cuales se hizo carne (versos 272 al 283, entre las páginas 18 y 19):

P. ¡Oh, Dios poderoso, celente, sagrado!
Mas, ¿qué le movió tomar carne humana?
M. Dicen, Pidruelo, que [es] una manzana
Que Adán se trag[ara] del fruto vedado.
G. ¡Oh, canta que canta, mal trago tragó!
Tragara una landre, que más sano fuera,
Que no que la gente por esso perdiera
la gracia del cielo, que entonces perdió.
M. Pies mira Gil Pata, muy bien en quedó
y de esto que digo ninguno se asombre:
que en sólo por esso hazerse Dios hombre
más grolla que pena la culpa ganó.

Sigue de este tema el sacrificio de la crucifixión y las consecuencias de su nacimiento a lo que siguen las menciones de las características de la Virgen María, como figura de perfección. Los pastores toman el lugar de los reyes de oriente en la adoración de la Virgen y el niño, ofreciendo regalos que como gente pobre pueden regalar.

Estas citas nos revela hasta qué punto el autor sacrifica la fluidez escénica en favor del contenido doctrinal que hemos visto. La estructura de la obra se puede resumir en tres etapas: 1) el encuentro de los pastores (en donde se anuncia el nacimiento de Jesucristo); 2) la llegada de los pastores; 3) la adoración de la Virgen. Planteándolo así, se puede ver que la mitad del texto ‘sobra’ desde el punto de vista

estrictamente escénico, y que esta obra considera el mensaje religioso de mayor importancia que la fluidez escénica. La obra sin embargo está muy bien construida como texto, mostrando que López de Yanguas ya no es un autor improvisado o que adivina la estructura del texto dramático. Tiene conciencia del tipo de texto que está escribiendo y de la forma en que se va a representar frente al público, que a mi parecer, y partiendo de las expresiones y el conocimiento bíblico que desarrolla para la obra, es principalmente cortesano. Asimismo y asumiendo que López de Yanguas tiene plena conciencia de lo que escribe y para qué lo hace, podemos decir que el principal objetivo del texto es la enseñanza y no la adoración. Esta obra difícilmente se pudo haber representado dentro de una iglesia, es más probable que se haya representado en una corte.

Al hablar de drama litúrgico y de auto sacramental, es común decir que son obras de adoración religiosa, sin embargo, el ejemplo que hemos revisado, intermedio entre las dos etapas, deja claro que el elemento de la adoración es secundario, siendo más importantes los elementos lúdicos (la *Égloga de la Natividad* muestra esta actitud al hacer que los pastores tomen actitudes de cómicos al inicio de la obra, aunque luego abandonen esta postura) y los elementos didácticos, visibles a lo largo del texto. Éstos se manifiestan a través de los diálogos y las conductas de los personajes, como el rechazo al diablo, el conocimiento profundo de cuestiones bíblicas y su conducta ante la Virgen y el niño, que no sólo es de adoración, sino de sacrificio al haber dejado de lado sus bienes materiales para ir al encuentro.

La función del teatro como vehículo de enseñanza es un problema que se relaciona directamente con el de la conciencia del autor, ya que es él quien imprime o no esta función a su texto. En el caso de autores como López de Yanguas podemos decir que están plenamente conscientes de esto más aún porque el género que escoge no está obligado a ella. La égloga es solamente una obra de pastores. Que derive o no de la poesía dialogada es materia de discusión posterior, lo importante en este argumento es la nulidad de una función didáctica *per se* en este género, muy al contrario de los debates y las disputas (tales como el *Diálogo entre amor y un viejo* y el *Poema del agua y el vino*), que se hacen con esta intención.

En el caso del auto sacramental (siglos XVI – XVII), la condicionante didáctica quizás fue inherente a él. Desde el primer momento hay una disposición a la enseñanza que se extiende a los diferentes ámbitos y tipos de representación que integran la fiesta misma. Por lo que debía desarrollar la postura doctrinal de manera natural. Veamos un ejemplo.

El auto *Los encantos de la culpa*, nos muestra de manera simbólica, no sólo la lucha del hombre contra sus instintos carnales, en los cuales sus propios sentidos se vuelven sus enemigos, sino que también la lucha del hombre por defender a la Iglesia contra sus atacantes. El auto se divide en dos estructuras que parecen ser similares. La Iglesia navega en un mar tormentoso, pero es llevada a una isla, guiada por el Entendimiento, quien funge como piloto de la nave. Pero la maldad llega al Hombre quien sucumbe, y *con él*, la Iglesia cae también por haber alejado al Entendimiento. En esta síntesis argumental ya podemos ver los elementos de la enseñanza que intenta llevar a la población, que me atrevo a decir es que la Iglesia sin el Hombre y éste sin el Entendimiento, no son nada. Los sentidos sucumben al instinto y se vuelven fieras incontrolables cuando se deja al Entendimiento de lado. Es pues el Entendimiento quien guía tanto a la Iglesia como al Hombre. En la obra, se puede ver la importancia que Calderón de la Barca, le da al Entendimiento como instrumento de guía (pág. 411).

HOMBRE: Docto entendimiento mío
en gran peligro me veo;
a mis sentidos deseo
rescatar con mi albedrío
para vivir: pues que yo
de aquí no puedo ausentarme
que no tengo que dejarme
compañeros que me dio
mi misma naturaleza.
Y puesto que perdidos
todos mis cinco sentidos
están en esta aspereza
de la Culpa, entrar intento
a libertarlos, porque
bien de la empresa saldré
si voy con mi entendimiento.

ENTENDIMIENTO: Pues que conmigo has de ir

a cobrarlos, ha de ser
con tres cosas que has de hacer:
primeramente pedir
al cielo perdón de que
tan mal los aconsejaste,
que al riesgo los entregaste;
otra, confesar que fue
tuya la culpa que ha habido,
aunque ellos, Ulises, fueron
los que entregarse quisieron;
y otra, haberte arrepentido.

Pero el entendimiento, si bien guía al Hombre, no puede lograr su salvación. En la lucha del hombre encontramos que tanto éste junto como la confesión, el arrepentimiento y la penitencia son la salvación del ser humano. En los siguientes versos, puede verse que el entendimiento es guía, pero no obliga. El Hombre es al fin quien decide y obra y es su albedrío lo que lo salva o lo pierde (pág. 415).

ENTENDIMIENTO: Yo te llevaré por fuerza
HOMBRE: No harás tal, que tu consejo
arrastrarme no podrá;
moverme sí, ya lo has hecho.

En la obra se puede ver la insistencia sobre el poder de decisión del hombre sobre su destino. Varios personajes hacen esta alusión, de tal manera que el tema del auto puede reducirse a dos conceptos. El libre albedrío y la salvación del hombre por la Gracia Divina, sin dejar de lado el hecho de que es él quien debe dar el paso necesario para lograrla (pág. 414).

CULPA: Ya están aquí tus sentidos,
ya a tu poder los vuelvo.
Idos, que en mi no duráis
sino solamente el tiempo
que tarda en venir el Hombre
por vosotros; pues es cierto
que está en su mano el cobrarlos
como en su mano está el perderlos.

Hemos dejado claro que en los autos sacramentales, la eucaristía es el principal sacramento, pero esto parece no ser una limitante para la presencia y desarrollo de otros sacramentos. En este auto, el sacramento de la penitencia tiene tanta importancia como el sacramento de la comunión. A lo largo de la obra, llegamos a la conclusión de que la acción dramática se desarrolla a partir de cuatro personajes: El Hombre, el Entendimiento, la Culpa y la Penitencia. Todos los textos y las acciones de los personajes están encaminados a la relación entre éstos y la Penitencia.

Esta relación se inicia cuando el Hombre se confiesa y se arrepiente, tras lo cual la Penitencia puede traer la salvación. Pero se hace plena cuando el Entendimiento rescata al hombre del Palacio de la Culpa, y es cuando la Penitencia llega con la Hostia Sagrada como fuente de salvación final (pág. 420):

PENITENCIA:[...]

Este es el pan soberano,
que veis sobre esta tabla:
la Penitencia os lo ofrece
que sin ella (cosa es clara)
que verle no merecía
el Hombre con glorias tantas.
Sentidos, esto no es pan,
sino más noble substancia;
carne y sangre es, porque huyendo
las especies, que ahí estaban,
los accidentes no más
quedaron como Hostia blanca.

El pasaje muestra varios conceptos teológicos que es necesario aclarar, pero que a fin de cuentas caen en la transustanciación. La Hostia no puede ser recibida sino tras la confesión y la penitencia. Pero la Hostia en sí misma es una pieza de pan moldeada en forma de círculo. Su valor es simbólico y espiritual. A simple vista, al tacto y al olfato no es nada más que pan, pero tras la consagración en misa del pan y el vino, estos se transforman y *simbólicamente* dejan de ser materia común. Estos conceptos son retomados en los siguientes versos, en los que los sentidos no reconocen en la Hostia otra cosa que simple pan. Sólo el oído (quizás porque la misa se escucha) reconoce el valor intrínseco al decir (pág. 420):

OIDO: Culpa ingrata,
aunque en la fracción se escucha,
ruido de pan, cosa es clara,
que en fe de la Penitencia,
a quien oigo que la llaman
carne, por carne la creo;
pues que ella lo diga basta.

Por último, y aunque la estructura es materia del siguiente capítulo, podemos adelantar que ambas obras reparten su estructura en temas específicos: en el caso de *Égloga de la Natividad*, la evolución temática es tajante en su desarrollo. La obra pasa del regocijo por el divino nacimiento a la explicación del misterio, luego a la ascendencia de Jesucristo para continuar con la renuncia al mal y finalizar con la adoración. Es claro, como mencionamos antes, que el autor sacrifica los elementos de la puesta en escena a favor del contenido textual de la representación, es decir, del mensaje y su construcción textual. Esto puede ser indicativo de que su conciencia del teatro como espectáculo no está plenamente desarrollada o bien que el público al que se dirige (que suponemos es cortesano) plantea condiciones diferentes que limitan el desarrollo espectacular de la puesta en escena.

Los cambios en *Los encantos de la culpa*, son mas suaves, la acción fluye de un tema a otro ligando los conceptos que toca. El autor tiene mucha mayor conciencia del auto como espectáculo y de que el público al que se dirige es variado⁷⁷. A lo largo de la obra puede apreciarse lo que entiendo como un balance entre la importancia de los temas tratados, de las acciones dramáticas y de los personajes, en el que ninguno de los elementos es sacrificado en aras del objetivo principal del texto dramático: la enseñanza a través de la explicación de los sacramentos.

i. Alegoría y teatro

La presencia de la alegoría no es exclusiva del auto sacramental, sino que procede de las moralidades y los misterios. Pero en el auto sacramental, ésta toma el lugar del recurso dramático y escénico por excelencia. Podemos decir que sin

⁷⁷ Puesto que la representación de un auto se llevaba a cabo principalmente en las plazas de las ciudades, podía presentarse cualquier persona.

alegoría no hay auto sacramental, ya que toda la mecánica de construcción del texto y de la puesta en escena se basa en ella.

La alegoría encierra en sí misma los elementos que ayudan a decodificarla. A nivel de recurso escénico, el vestuario, el lenguaje, el *atrezzo*, los diálogos, es decir, todos los elementos que caracterizan al personaje en sus diferentes niveles, aportan información relevante para el entendimiento del ‘enigma’ que plantea el personaje mismo. Para que esta decodificación sea eficaz, el público debe tener cierto entendimiento de los elementos que conforman una alegoría (Louise Fothergill-Payne llama a este público “buen entendedor”⁷⁸), y del argumento, o por lo menos, de que la obra que presencia tiene un trasfondo de carácter religioso, aunque los autores, según los varios ejemplos que aporta, no dejan de lado al público poco entendido, y ponen de manifiesto a los personajes en sus diálogos. Por ejemplo, en *Los encantos de la culpa*, la Culpa hace *apartes*, que la identifican claramente como el diablo (todas las citas son de la pág. 415):

—bien digo, la sombra soy:
David lo dijo en un verso.—

—Y es verdad, pues tercer parte
de ellas aparté del cielo.—

—No será la vez primera,
que yo estremecí su Imperio—

El personaje principal siempre es representativo del hombre mismo y los personajes que lo rodean son representaciones de lo que el hombre mismo lleva consigo⁷⁹. De acuerdo con Louise Fothergill-Payne, todo lo que sucede en la escena, es representativo de la situación que el hombre sufre dentro de sí⁸⁰. Puesto así, ya no estamos hablando de la representación del hombre contra el mundo, sino del hombre

⁷⁸ Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, pág. 35.

⁷⁹ “...los personajes secundarios no son únicamente interlocutores más o menos realistas, sino también situaciones y procesos de la mente del protagonista alegórico”. Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, pág. 35.

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 33.

contra sí mismo, puesto que en él están contenidas tanto las virtudes como los vicios, el bien y el mal.

El personaje *hombre*, por lo tanto, debe atravesar por varias etapas (recordemos a los personajes de la tragedia griega), que son reflejo de aquéllas que atravesaría una persona ordinaria en la vida diaria⁸¹. Si esto es comprobable, podemos comenzar a confirmar la posición de Wardropper y lograr ver la ya mencionada conciencia didáctica (aunque partiremos del análisis de las obras para definir al auto sacramental como un género de enseñanza religiosa, considerando que la mayoría de la población tenía ya una formación teológica, cuando menos, práctica, es decir, que no necesita ser ‘evangelizado’ como tal aunque podemos suponer que sí necesita ser instruido).

Cuando se habla de Fernán López de Yanguas, se aduce que la postura didáctica es natural a él, puesto que se sabe que era maestro y se conocen obras suyas⁸² que muestran claramente estos objetivos, mismos que se extienden a su producción dramática. La época en la que escribe marca la transición de la Edad Media al Renacimiento, a lo que Fernando González Ollé aduce la mezcla de elementos y tradiciones que indica en su prólogo. El uso de la alegoría como recurso estilístico y los diferentes géneros que abarca el autor (sentencias, diálogos, debates, etc), son para éste investigador muestras de la influencia natural que la época impone a los autores.

Sin embargo, no nos dice si el uso de la alegoría con fines didácticos es un acto intencional o sólo un recurso del estilo. Para Wardropper⁸³, la inclusión de la alegoría como recurso fundamental procede naturalmente de la naturaleza misma de los sacramentos, que en sí mismos son una alegoría, un signo que esconde un significado visible mediante su misma forma y entendible a la luz de su contexto: “La clave de esta tendencia de personificar y de hablar alegóricamente se halla en el sacramento mismo. Un sacramento —dice Santo Tomás de Aquino— es ante todo un signo...”⁸⁴

⁸¹ En *Los encantos de la culpa* hay dos escenas donde el hombre se debate entre escoger el bien o el mal.

⁸² Mencionadas por Fernando González Ollé en su edición sobre las obras dramáticas de este autor. Ver Fernán López de Yanguas, *Obras Dramáticas*, edición de Fernando González Ollé. *Op.cit.*

⁸³ “...la alegoría se impuso a los autores del Corpus por la naturaleza misma de los temas tratados.”, *Op.Cit.* pág. 91.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 96.

Símbolo, metáfora y alegoría son términos que se encuentran juntos de manera frecuente en los autos y que suelen confundirse. La inclusión de la alegoría, dice Wardropper, es natural también por el tipo de caracteres que son necesarios en el marco conceptual que es forzoso para la construcción del auto. La enseñanza de los misterios eucarísticos se da a través de conceptos que corresponden con símbolos y de los que derivan sentidos concretos. Es así que en el auto sacramental, los conceptos se vuelven personajes, hablan y discuten entre ellos y adquieren una forma que sugiere su naturaleza y que se deriva de ella. En diferentes estadios evolutivos de la alegoría como recurso dramático encontramos personajes que sostienen un símbolo u objeto concreto que los clarifica ante el público, y cuyo significado se delata en los diálogos de la obra (cfr. *La Numancia*). Más adelante, la alegoría deja de lado estos recursos para asumir otros, principalmente los textuales, para ‘auto decodificarse’ ante el público. En *Los encantos de la culpa*, son pocas las indicaciones que hacen alusión directa al vestuario de los personajes, por lo que podemos suponer que deja esta libertad al uso y costumbre de su tiempo, aunque el hecho mismo de que no detalle a los personajes puede interpretarse como que el autor ya no da esa importancia a los elementos que los caracterizan físicamente.

La inclusión de la alegoría en los autos, no procede, en opinión de Wardropper de los misterios y las moralidades, aunque no descarta por completo una influencia indirecta. Estos géneros no se cultivaron suficientemente en España como ocurrió en Francia e Inglaterra. El origen de la alegoría en los autos está en la lírica religiosa que derivó hacia los temas eucarísticos, aspecto que retomaron los autores dramáticos. Para Wardropper, son varios los caminos que llevan a la invención del auto sacramental. Desde los dramas litúrgicos, fundamentalmente históricos o con esa intención, los cantos y tropos que formaron su núcleo y la lírica religiosa que hemos mencionado⁸⁵. De las fuentes medievales, la más cercana al auto sacramental es la moralidad⁸⁶. Dentro de este tipo de espectáculo y como ejemplos de la evolución de la alegoría como medio de enseñanza, podemos citar la *Dança general de la muerte*⁸⁷, obra anónima del siglo XV y un primer auto sacramental inspirado en

⁸⁵ *Op.Cit.*, pág. 142.

⁸⁶ *Ibidem*, pag 144.

⁸⁷ Usamos la edición de Víctor Infante, Visor, Madrid, 1982.

ella, *La danza de la muerte* de Juan de Pedraza⁸⁸, del siglo XVI. En ambas versiones podemos apreciar cómo los personajes representativos de la humanidad (el Papa, el rey, el comerciante, etc.), llegan ante la Muerte, que al son de una música desconocida para el lector, se mofa de ellos que se lamentan de su muerte, manifestándose así que ante ella (la Muerte) no hay diferencias entre grados sociales, nobiliarios e incluso en la versión más antigua, entre creyentes, no creyentes y paganos (en la primera versión intervienen un rabí, un alfaquí y un santero).

El anónimo medieval es claro en su intención didáctica, en ella se muestra al público que asiste a la representación una visión de las consecuencias de llevar una vida fútil y alejada de la salvación que supone la religión cristiana. De las dos versiones, la más antigua es la más clara en cuanto a la intencionalidad didáctica a que hemos aducido varias veces. El papel que juega la alegoría en ella es fundamental para que el público entienda las acciones y se vea reflejado en ellas y en los personajes representados, ya que de otra manera quizá no se sentiría aludido, además de que la presentación alegórica de la muerte es un tópico común en el arte medieval. En esta obra, se puede observar que el peso dramático del personaje alegorizado es muy superior al de los personajes figurativos⁸⁹. La obra sin embargo es directa en su mensaje. La alternancia de rangos civiles y clericales es un recuento de los componentes de la sociedad, no encarna mayor simbolismo, excepto por la igualdad de todos ante la muerte.

Queda claro que el objetivo didáctico de la *Dança general de la muerte* está tanto en el nivel escénico (la representación como medio de transmisión en una sociedad analfabeta), como en el nivel textual que, en este caso, y para nuestros objetivos es el más importante. En este aspecto, no tiene siquiera el nivel simbólico de los dramas litúrgicos, que aunque carentes de alegorías, manifiestan su naturaleza ante el público en los elementos simbólicos que llevan consigo. Comparado con los dramas litúrgicos, es una obra muy avanzada en la complejidad del texto y la caracterización

⁸⁸ *Autos sacramentales desde su origen hasta el siglo XVII*, editada por Eduardo González Pedroso, Madrid, M. Rivadeneyra, 1865 (Biblioteca de Autores Españoles; 58), y que se puede revisar en el sitio web www.cervantesvirtual.com.

⁸⁹ Para el caso de los personajes entenderemos como figurativo aquel que constituye por sí mismo la representación de una persona de manera directa, como dijimos antes, representativo pero no mimético. Por otro lado, el personaje alegórico será entendido como la materialización de un concepto conocido, donde se manifiestan plenamente las características miméticas del teatro. *Vid Infra*, pág. 124.

de los personajes, además, parece tener un mejor desarrollo dramático, aunque la acción cae en la monotonía. No hay que olvidar que se trata de una danza, que requiere forzosamente de acompañamiento musical para romper esa característica. El uso de ejemplos y símiles como modelos de enseñanza era bien conocido desde la Antigüedad. Testimonio de esto son las prédicas de Jesucristo y las fábulas de Esopo, por citar sólo dos ejemplos. Este mismo recurso es la base de la alegoría. Se le encuentra en varios ejemplos de la literatura medieval, desde las colecciones de *exempla* hasta las moralidades y la poesía de debate, como en el *Poema del agua y el vino* y, en otro sentido, el poema *Amor y un viejo*, que se acercan como géneros literarios a nuestro tema.

Otro recurso importante para la enseñanza es el *exemplum*. Durante la Edad Media, los *exempla* fueron usados como el principal recurso didáctico dentro de la estructura del sermón. La frontera entre el *exemplum* y la alegoría se borra constantemente. En la obra que acabamos de revisar podemos ver ambos recursos relacionados pero sin unirse del todo. La alegoría en su forma clara y directa está en la figura de La Muerte, único carácter que cumple plenamente ésta función literaria y dramática (distinción que es materia del tercer capítulo), en tanto que los demás personajes, que por su forma y función establecimos como figurativos, pueden también entenderse como *exempla*, toda vez que ellos muestran vicios y vidas discutibles. Por otro lado, es debatible si estos personajes pueden entenderse como caracterizaciones de los vicios que representan. El problema se deriva del hecho de que junto con sus vidas en juicio, cada uno de ellos muestra un pecado o falta característica particular. Veamos tres ejemplos:

La figura del Santo Padre muestra el pecado de la soberbia, tal como lo dice su texto (versos 89 al 94, pág. 33).

¡Ay de mí triste, qué cosa tan fuerte
a [mí] que tratava tan grand perlazía!
¡aver de pasar agora la muerte
e non me valer lo que dar solía!
Beneficios e honrras e grand señoría
Tove en el mundo pensando vevir; [...]

Asimismo, la figura del Obispo muestra la avaricia (versos 219 al 220, pág. 49).

Yo era bastado de plata y de oro
de nobles palacios e mucha folgura[...]

Igualmente, la figura del Abad es representativa de la gula. Su texto lo declara (versos 249 al 252, pág. 53):

Manguer provechoso so a los religiosos
de tal dança, amigos, yo non me contento;
en mi çelda avía manjares sabrosos
de ir non curava comer a convento. [...]

Sin embargo no todos los personajes tienen este tratamiento que roza la alegoría, también podemos ver cómo hay otros que reciben un tratamiento literario más directo, que los acerca mucho más a lo figurativo que a lo alegórico. Tomemos el ejemplo del Monje (versos 409 al 416, pág. 73).

Loor e alabança sea para siempre
al alto Señor que, con piedad, me lieva (sic)
a su santo reino, adonde contemple
por siempre jamás la su magestad.
De cárcel oscura vengo a claridad
Donde avré alegría sin otra tristura;
Por poco trabajo abré grand folgura.
Muerte, non me espanto de tu fealdad. [...]

¿Es entonces la *Dança general de la muerte* un texto figurativo o alegorizado? La interpretación que hagamos de él nos puede llevar en uno u otro sentido, en un texto que comparte tres escenarios: la alegoría, el *exemplum* y el manejo figurativo de los personajes. Las tres influencias son visibles y abiertas a la interpretación del lector y también del público asistente a una representación ya filtrada por la interpretación de quien construye el montaje. En este texto podemos ver cómo la intencionalidad didáctica echa mano de varios recursos unidos en una sola dirección. El receptor dispone, por lo tanto de varios niveles de acercamiento al tema.

CAPÍTULO 2. EL SERMÓN COMO BASE DE LA ESTRUCTURA DEL TEXTO DRAMÁTICO

1) El sermón como forma de representación

La misa evoluciona fundamentalmente con una intención de adoración que se une a una necesidad didáctica, establecida a partir de la situación precaria del conocimiento religioso entre la población, lo cual impulsó una visión doctrinal del sacerdocio y el orden de la misa misma. La situación de la Iglesia en la Baja Edad Media llevó a la necesidad de unificar criterios y establecer las reglas que le dieran cohesión y fuerza como institución. Es durante esta época que se instituyen los dogmas fundamentales, los sacramentos y el orden de la misa, con el fin de establecer las creencias básicas que debían de conocer y acatar tanto clérigos como seglares. Dentro de esta mecánica de trabajo se insertaron elementos de la retórica que estaban presentes desde la Antigüedad y el mundo clásico, y que evolucionaron dentro de los objetivos y necesidades de la misa. Ello dio lugar a uno de los componentes más importantes: el sermón.

El sermón es el texto que se prepara para tratar de influir en los feligreses en asuntos de teología, moral y religión, con base en la lectura del evangelio que toca ese día. Se nutre de diferentes fuentes, principalmente la retórica clásica, aunque como veremos en el siguiente apartado, también lo hace de otras distintas que lo conforman como un todo. Por ahora diremos que el sermón tiene a su cargo una de las principales funciones didácticas de la celebración religiosa, en tanto que su objetivo es la enseñanza y el esclarecimiento de los conceptos de la religión así como la explicación de la lectura. En este sentido, busca reforzar la transmisión de la palabra sagrada en una audiencia que, como dijimos, tiene un entendimiento parcial de lo que sucede en el altar. En su relación con los dramas litúrgicos, el sermón pierde algunos elementos importantes, principalmente en el uso de elementos mímicos por elementos gestuales y corporales, que podrían intentar romper la monotonía que se vuelve natural a un texto largo, así como ayudar a lograr una influencia emotiva en la población, de tal manera que los asistentes comprendan el significado de la Palabra.

Es importante notar la diferencia de entendimiento del fenómeno literario y didáctico en uno y otro caso. En el drama litúrgico, los sacerdotes representan simbólicamente y figurativamente a los personajes evangélicos que protagonizaron los pasajes de la lectura, pero en el sermón esta cualidad se pierde, en tanto que el sacerdote intenta tener contacto directo con los feligreses a través de la palabra y el gesto, pero despojado de la caracterización dramática básica de aquellos.

Un acto de representación se da en la conciencia de que, momentáneamente, la persona se transforma en otra. Es pues un acto de carácter estético que en nuestro caso se presenta en diferentes niveles, según el desarrollo del teatro. Es aquí donde la representación litúrgica, como la explicamos antes y el sermón, se separan. Las características ‘representacionales’ del sermón se deben a los requerimientos que ya desde la Antigüedad, se reconocían como necesarios para motivar a la audiencia a continuar escuchando la prédica del orador. Pero estos recursos, tanto escritos — retórica —, como orales — oratoria —, no presuponen el hecho de la transformación estética del individuo, sino que piden que el orador tome conciencia de las características de su mensaje en relación a su público, y actúe en consecuencia.

La retórica y la oratoria provienen formalmente de la Antigüedad y se insertaron en la cultura medieval, tanto por el camino de lo empírico como el de lo racional. Con estos elementos se busca captar la atención del público. En el caso del sermón, la necesidad del ejercicio retórico y de oratoria se debe principalmente a la necesidad de enseñar preceptos fundamentales que son de difícil comprensión y asimilación.

La principal fuente y referencia a lo largo de los siglos, al respecto de la construcción del sermón, ha sido San Agustín, quien escribió, hacia el año 395 d.C. un tratado que es la pieza fundamental para el desarrollo de la prédica. Nos referimos a *De doctrina christiana*⁹⁰. En él quedaron plasmados los principios fundamentales de lo que debe ser el oficio del sacerdote y la construcción y expresión del sermón, entre otros. A partir de este texto, se escribieron muchos más que trataremos más adelante. En el siguiente apartado discutiremos lo alusivo a la

⁹⁰ Usamos la traducción de la BAC. San Agustín, *Obras*, edición del P. Balbino Martín, La Editorial Católica, Madrid, 1959. (Biblioteca de Autores Cristianos; XV).

estructura de esta forma de texto, por ahora mencionaremos sólo lo referente a los elementos de la oratoria.

Nuestra primera fuente será el libro de Francisco Terrones del Caño, *Arte o instrucción de predicadores*⁹¹, de éste retomamos el tratado cuarto “De la elocución”. Escrito hacia 1617 en España, retoma de las fuentes clásicas los principios de la retórica y la oratoria, enfocándolas en el marco de la transmisión de los sermones. Entre sus principales fuentes están Tulio, con su tratado *De Oratore*, y San Agustín, del cual aconseja en más de una ocasión la lectura de capítulos enteros. Aunque el texto procede de principios del siglo XVII, contiene de manera sistematizada el conjunto de elementos constitutivos del sermón, desde el punto de vista de la técnica de su construcción, que es el aspecto que nos interesa. Es cierto que los temas, la materia del sermón y su tratamiento, pueden haber cambiado, derivados de la visión renacentista y barroca, pero al comparar esta información con la que provee Murphy sobre los elementos técnicos que lo conforman, vemos que dichos elementos permanecieron estables. Además, Terrones del Caño toma como su única referencia religiosa los escritos de San Agustín, sin establecer la posibilidad de cambios en la interpretación de ese conocimiento.

Terrones del Caño entra en materias tales como la extensión, la entonación, la emoción, los gestos y los modos de decir las cosas, abriendo todo un universo de posibilidades que extienden el texto y que lo convierten, casi, en un acto de representación teatral. Esto se debe a la importancia de la mímica, según la expone Terrones del Caño, basado en San Agustín, para la transmisión del contenido del sermón. Este aspecto representacional, que lo acerca al teatro, es el que nos interesa recuperar. Si los sermones incluían estos elementos ¿podemos decir que los dramas litúrgicos no los incluían?, es decir, que los dramas litúrgicos eran presentaciones planas y monótonas sin teatralidad alguna. Aunque éstos hayan sido cantados, no implica necesariamente la eliminación de un sentido emotivo en la manera de entonar el canto. Si la mímica, la gestualidad y la entonación eran tan importantes para la prédica y el decir del sermón, ¿se puede suponer que estos consejos, llegados desde el siglo cuarto de nuestra era fueron, de algún modo, una motivación para el

⁹¹ Usamos la edición moderna, a cargo de Félix G. Olmedo, Espasa – Calpe, Madrid, 1946.

surgimiento del teatro religioso? La incursión de elementos mímicos y gestuales, que son una forma básica de representación, pueden haber posibilitado el inicio de las representaciones litúrgicas como una extensión del propio sermón⁹².

Entre las recomendaciones que hace Terrones del Caño, se indica que los sermones no deben decirse de modo que suenen demasiado ostentosos, porque esto ahuyenta a las personas, cuando el trabajo del orador es reunir las a todas⁹³. Seguramente este objetivo hace que sean necesarios elementos externos al texto para reforzar la atención del pueblo sobre el contenido. En el capítulo IV de su tratado, ‘De la pronunciación o la acción’, nos dice que el sermón llega a las gentes por dos vías, la de la voz y la del gesto, y que el mal uso de una o ambas aleja a las personas⁹⁴, concediendo a ambas partes el mismo nivel de importancia que al contenido del sermón. Asimismo, retomando a Tulio, hace diferenciaciones en la modulación de la voz para producir diferentes efectos en el orador y en los asistentes. Vemos cómo nos acercamos a un emplazamiento claramente teatral.

Dice por ejemplo que:

Si quiere reñir, alce la voz, esfuércela, pronuncie más fuertemente y hierra los vocablos con rigor; si quiere amenazar, sostenga más la voz y pondérela; si entristecer, quíebrela y ablándela⁹⁵

Más adelante retoma a San Agustín (Libro IV, capítulos XVII y XVIII y ss.):

...cuando enseñamos, ha de ser en voz baja, como narrando [...], pero cuando se han de reprender vicios rebeldes [...] hay que levantar el tono de la voz y hablar con imperio para rendir los corazones.⁹⁶

⁹² Todo depende del momento en que se llevara a cabo la representación del drama, en relación con la estructura de la misa. Desafortunadamente, ninguna de las fuentes disponibles hace mención del momento preciso en que ésta se efectuaba. Únicamente Eva Castro, en su ponencia “Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval” hace la referencia de que se representaba en el atrio de la iglesia antes de la misa. La historia oficial del teatro, indica, sin embargo, que las representaciones iniciaron en el interior de la iglesia durante la misa, para ser desplazadas después.

⁹³ *Instrucción de predicadores*, pág. 135.

⁹⁴ *Ibidem*, pág. 145.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 147.

⁹⁶ *Ídem*.

Al leer estas líneas parece que leemos un libro sobre actuación donde se pone de manifiesto la importancia que reviste el decir para la transmisión del contenido. Indicaciones como el volumen y el tono, la intensidad y la emoción son referencias comunes en Tulio, que Terrones del Caño retoma en su libro, donde incluso se distingue la entonación de acuerdo al público que la recibe. Francisco de Borja (*apud* Terrones del Caño) decía que los tonos de enojo y cólera son mejores para la gente del pueblo, los tonos amables son para las personas nobles y entendidas, y los tonos humildes para la realeza⁹⁷. Aunque Terrones del Caño no abunda en este aspecto, queda claro que los predicadores tenían un conocimiento claro que partía de una base empírica que les permitía conocer las características del público que los escuchaba. Así, las iglesias, las parroquias, las universidades o las cortes reales y virreinales, cada uno de estos lugares y sus públicos, requerían un modo distinto de expresión.

Igual cuidado se debe tener al dirigirse al auditorio. Los gestos deben ser medidos con cuidado para evitar toda exageración. En el teatro, la distancia es un factor a tomar en cuenta por los actores, ya que hace necesaria cierta amplitud de movimientos para poder abarcar visualmente al auditorio. En el ejercicio del sermón, y pese a la cercanía que permite el púlpito, los predicadores y sacerdotes enfrentan el mismo problema. El capítulo V⁹⁸ del cuarto tratado de Terrones del Caño, trata este aspecto.

El capítulo abunda en consejos e indicaciones, sobre el buen y mal uso de las manos, casi como para armar una coreografía. Por ejemplo, dice que:

Las manos han de estar abiertas, nunca a puño cerrado, si no fuese para indicar algo, como a un hombre duro y avariento. Todas las acciones se han de hacer con el brazo y la mano derecha. Las exclamaciones y admiraciones pueden hacerse con ambos brazos abiertos o ambas manos juntas. El brazo izquierdo nunca ha de hacer acción, sino cuando repudiamos o desechamos alguna cosa; que semejantes razones se suelen decir y señalar con un desvío del brazo izquierdo.⁹⁹

⁹⁷ Terrones de Caño, *Instrucción de predicadores*, págs. 149 y 150.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 152.

⁹⁹ *Ibidem*, pág. 154.

Y continúa de esa manera. En esta cita pudimos ver cómo incluso creencias sociales, como el valor positivo de la mano derecha y el negativo de la mano izquierda, encontraron su camino hacia la mímica de la predicación. Hay, por supuesto, un uso de elementos populares y de códigos que comparte la población en el manejo gestual, que hacen de él un lenguaje por sí mismo, aunque Tulio dice que “La mano no es tan expresiva, acompaña a la voz; pero de suyo no dice nada”¹⁰⁰.

La profusión de citas de San Agustín que retoma el clérigo, nos obliga a revisar lo que dice el santo sobre la prédica, especialmente sobre el modo de dirigirse a las personas de acuerdo a su tratado *Sobre la doctrina cristiana*¹⁰¹. Para el santo, el ejercicio de la prédica es tan fundamental como delicado. El orador debe tener cuidado de conocer detalladamente la materia de su sermón, ya que sin ella, la prédica misma es inútil. Para la transmisión del saber, es necesario, ante todo, que se hable al pueblo de modo que entienda, con palabras sencillas, evitando los términos que resulten desconocidos para la audiencia.

Ante todo se debe preferir la claridad. En el capítulo X¹⁰² declara que “el que enseña debe evitar todas aquellas palabras que no enseñan, y si en lugar de estas palabras puede valerse de otras correctas que se entiendan, éstas debe elegir precisamente; pero si no pudiere hacerlo porque no existen o porque no se le ocurren de momento, use palabras menos puras, siempre que enseñe bien y se aprenda exactamente”¹⁰³. Este principio es fundamental porque, como el mismo santo lo declara, no hay posibilidad de que los feligreses expongan sus dudas en el curso de la misa, por lo que el orador debe continuar su ejercicio, variando el modo de enseñar hasta que esté seguro de que el mensaje ha sido transmitido.

Y sin embargo, advierte contra los discursos amenos pero inútiles. Puesto que el objetivo del sermón es la enseñanza, se debe lograr que los sermones sean ante todo fructíferos. No se debe alabar la palabra vacía aunque elegante, sino procurar encontrar el punto en que un texto útil se transmite de manera clara, pulida y eficaz. Deleitar sí, pero no como actividad lúdica sino como un mecanismo para la

¹⁰⁰ De Orat., III, 59. *Apud* Terrones, pág. 154.

¹⁰¹ De acuerdo a la edición de la BAC, 1959.

¹⁰² *Sobre la doctrina cristiana*, pág. 239.

¹⁰³ *Ídem*. Igual en todas las notas sobre este tratado.

transmisión del contenido (capítulo XIV, págs. 244 – 245). En el capítulo XIX, San Agustín hace un reclamo muy claro sobre esto: “¿Acaso se buscan aquí adornos y no más bien testimonios; acaso aquí hay que mover al oyente para que ejecute algo, y no más bien instruirle para que aprenda?”¹⁰⁴.

San Agustín distingue entre tres públicos, pero principalmente distingue entre tres objetivos: “para instruir usará el estilo llano: para alabar o vituperar, el moderado; al tratar de algo que debe hacerse, si hablamos con los que deben hacerlo y se niegan a ello, entonces las cosas grandes se deben decir con estilo sublime y conveniente para doblegar los ánimos”¹⁰⁵. Para el santo, los aspectos de la oratoria son fundamentales para el desarrollo de la prédica, toda vez que no se caiga en excesos. En su tratado abundan ejemplos de lo que él entiende por los tres estilos, incluso indica que estos se pueden mezclar con tal de hacer más completo el ejercicio de la prédica, siempre en pos de la enseñanza.

Para San Agustín, ambos elementos, la oratoria y la retórica son inseparables en tanto que uno refuerza al otro. Pero estos principios no se aplican más que a la construcción y al ejercicio oral del sermón; creemos que a partir de éste, se busca llevar la prédica al terreno del texto dramático, donde se aplican los mismos objetivos de una forma más accesible. Para acabar esta parte diremos que las necesidades representacionales de la celebración cristiana se dividieron en dos caminos: uno de ellos evoluciona en el sentido escénico que, posteriormente, posibilitó el desarrollo del oficio del actor y ante todo, el entendimiento del público de que el espectáculo que presencia es una ficción, y de que quienes lo representan, no son en realidad quienes dicen ser en la escena, es decir, los personajes. El otro camino evoluciona en el sentido de tratar de lograr un acercamiento más eficaz, tanto en lo racional como en lo emotivo con la audiencia, compuesta por los feligreses en la misa, quienes asisten a una celebración con matices teatrales pero separada de toda consideración de ficción en el marco del ejercicio de la religión.

La misma celebración se acerca o se aleja en diferentes momentos de los elementos que reconocemos como dramáticos, pero nunca cae en el dramatismo

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 254.

¹⁰⁵ *Ídem*.

total, a excepción de los dramas litúrgicos y sus derivaciones textuales y escénicas. Esta característica, que se consolida en una transformación *de facto*, es sin duda alguna el principal motivo por el que esas formas escénicas fueron expulsadas del oficio regular.

a. Estructura interna

La estructura del sermón quedó establecida a partir de la prédica antigua, y posiblemente con base en fuentes clásicas. Dentro de la fuentes que se consideran, algunos autores como Félix Herrero Salgado¹⁰⁶ llevan el origen del sermón a la tradición judaica de la predicación en los templos, que llega al cristianismo a través de los *Evangelios* y otros libros que conforman *La Biblia*. Este autor identifica en los pasajes bíblicos algunos de los elementos que serán comunes a la prédica de la Edad Media y que posiblemente fuesen retomados por los sacerdotes como hacíamos referencia.

La totalidad de los elementos a los que se refiere Herrero Salgado pueden encontrarse detallados en su libro¹⁰⁷. Los más importantes para nuestros fines son la distinción entre doctrina y prédica, siendo la primera lo relativo a enseñar, el *corpus* del mensaje mismo; y la segunda, la intención de los mecanismos de enseñanza. Además de ellos, la distinción del público al que se dirige, lo que determina la forma de enseñar, ya sea mediante el mensaje directo o en parábolas¹⁰⁸. Los recursos elegidos corresponden tanto al público como a la situación y al contexto cultural al que pertenecen los oyentes. Pero todos ellos ya sean paganos, judíos o cristianos, tienen como finalidad la transmisión del conocimiento escuchan la palabra hablada, palabra que debe llegar y permanecer. Para lograr esto, los tratados de retórica que se conocen hacen hincapié en el hecho de que el sermón debe ser transmitido con eficacia, lo que incluye hacerlo entretenido¹⁰⁹.

Entretenido en el sentido de que no aburra. Entretenido en tanto que su forma facilite su función y que ésta se cumpla sin estorbos, hasta donde el oyente sea capaz

¹⁰⁶ *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, pág. 69 y ss.

¹⁰⁷ *Ibidem*, Págs. 70 y 71.

¹⁰⁸ *Ídem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 70.

de percibir su contenido y recibirlo, y para eso, Padres de la Iglesia como San Juan Crisóstomo y San Agustín, han dedicado escritos a la retórica y a la oratoria, estableciendo principios que se deben seguir y respetar, en tanto que sean aplicables a la labor educadora del sermón. Herrero Salgado, a lo largo del preámbulo de la primera parte, del primer volumen de su obra, llamada ‘Visión sucinta de la oratoria sagrada hasta el siglo XVI’¹¹⁰ hace un recuento de estos principios, de los que retomo los siguientes:

1. *El predicador debe partir de la materia conocida al oyente.* Es decir, hacer uso de la *imitatio* como herramienta de trabajo, a fin de transmitir conceptos nuevos bajo una forma familiar y asequible¹¹¹.
2. *Establecer las reglas y el método que sean necesarios para la prédica.* San Agustín establece esta necesidad al referirse en *De Doctrina Cristiana*¹¹² a la *inventio* y a la *elocutio* como la forma de introducir al oyente a las Escrituras. Pero el santo habla también en contra del *ornatus* en el sentido de los sofistas. Es decir la palabra y sus adornos (podríamos también decir la palabra adornada), debe ser el medio y no el fin de la prédica.
3. *La elocuencia viene del conocimiento.* Primero hay que conocer la materia, para luego establecer el método a seguir en la transmisión de ésta.
4. *Siempre es preferible el conocimiento que la elocuencia.* Retomando el inciso dos, vemos cómo hay una oposición al uso vano de la palabra. En tanto que la palabra sirve al fin, es aceptada, en tanto que no conduce a él, debe ser rechazada. El santo dice que “puesto en la disyuntiva de elegir entre un orador sagrado elocuente sin sabiduría o un orador con sabiduría

¹¹⁰ *Ibidem*, Vol. I “La oratoria sagrada del siglo XVI”.

¹¹¹ Esto nos regresa al tema de las alegorías en el auto sacramental, donde este recurso está claramente usado en beneficio de los oyentes y del mensaje.

¹¹² *Apud* Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, pág. 81.

y sin elocuencia, se decanta por el sabio sin elocuencia”¹¹³.

Todo el aspecto retórico del sermón debe ir encaminado a lograr tres fines, “enseñar, deleitar y mover”¹¹⁴, de otra manera pierde su función fundamental y los resultados que de él se esperan.

Pero no hay que confundirse, en el apartado anterior hice referencia a la relación ambigua que priva entre el sermón y la representación, dejando claro que el sermón como forma de representación contiene en él sólo los recursos que son necesarios para que su transmisión sea efectiva¹¹⁵, dejando de lado los recursos de carácter espectacular¹¹⁶.

En el siglo XIII, a partir del Concilio de Letrán, celebrado en 1215, queda establecido un modelo de sermón que sigue un esquema preciso. Este modelo influyó en diferentes esferas, tanto seculares como eclesiásticas. Puede verse, por ejemplo, que Gonzalo de Berceo ya aplica los elementos del sermón a la construcción de su obra *Los milagros de Nuestra Señora*, texto en el cual se pueden seguir dichos elementos, según los menciona Joaquín Rubio Tovar en su estudio *La prosa medieval*¹¹⁷. Este investigador indica que el sermón se dividió en dos formas, llamadas *divisio intra* — la forma culta — y *divisio extra* — la forma popular, derivada de los *exempla*¹¹⁸.

Continuando con Rubio Tovar, el sermón clásico se compone de las siguientes partes¹¹⁹:

- *Thema*. Es la materia de que se va a tratar en el sermón y que consistía en una cita de *La Biblia*.
- *Oratio*. Es una oración, concretamente un Ave María.

¹¹³ *Apud* Félix Herrero Salgado, *Ibidem*, Pág. 83. Este mismo inciso nos trae al asunto de la prohibición de los autos sacramentales por parte de la Iglesia, precisamente por un excesivo uso de la forma sobre el contenido del mensaje pretendido.

¹¹⁴ San Agustín, *apud* Félix Herrero Salgado, *op.cit*, pág. 84.

¹¹⁵ San Agustín dice que el discurso debe ser variado en sus elementos y usar varios de ellos “pues cuando se alarga el discurso en un solo estilo se conserva al auditorio menos atento” *apud* Félix Herrero Salgado, *op.cit*, pág. 85.

¹¹⁶ Establecemos por supuesto que la oratoria y la retórica no son, en este sentido, parte de esos recursos.

¹¹⁷ Joaquín Rubio Tovar, *La prosa medieval*, págs. 69 y 70.

¹¹⁸ *Ídem*.

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 71

- *Thema* (repetición).
- *Thematis introductio*. Es el objetivo del sermón.
- *Thematis divisio*. Son las partes en las que se divide el *Thema*.
- *Amplificatio (Dilatatio)*. Es la parte donde se comentan cada uno de las partes establecidas en el *Thematis divisio*.
- *Unitio*. Es un resumen del contenido general.
- *Oratio*. Una oración con la que termina el ejercicio del sermón.

Por su parte, Félix Herrero Salgado retoma *De Doctrina Christiana* de San Agustín¹²⁰ los siguientes elementos, como constitutivos del sermón¹²¹:

- *Exordium*. Es el llamamiento que el orador hace al público oyente, los feligreses, para escuchar el sermón y actuar como jueces de él¹²². También para prepararlo y disponerlo a escuchar.
- *Narratio*. Es el contenido mismo del sermón, la materia que el orador trata de transmitir al oyente.
- *Argumentatio*. Es el cuerpo de recursos que el orador emplea para elaborar la narración, entre los cuales se encuentran la *Probatio* y la *Confutatio*.
- *Oratio*. Es la oración que se usa como cierre del sermón.

Puesto que el sermón es un mecanismo en desarrollo constante, ambas estructuras pueden ser correctas. San Agustín escribió *De Doctrina Christiana* hacia el año 397 d.C. Puede ser que a ello se deba la ‘sencillez’ de su estructura, más influida por los cánones de la oratoria romana que la versión que presenta Joaquín Rubio Tovar. Otra forma de sermón en uso durante la Edad Media, se compone básicamente de tres partes: el *Thema*, el *Divisio* y el *Amplificatio*. Herrero Salgado establece que una fórmula similar ya era usada por San Agustín en su homilía¹²³.

¹²⁰ Como hemos visto, San Agustín es la mayor autoridad que hay en términos de los componentes del sermón. Varios autores de distintas épocas, se remiten constantemente a su obra.

¹²¹ Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en el siglo XVI y XVII*, 1, pág. 87.

¹²² “En San Agustín el juez será el público que oye la oración...”. *Ídem*.

¹²³ Herrero Salgado, *Op. Cit.* pág. 94.

Aún se desarrollará otra forma de sermón, el sermón temático o universitario que procede de la Baja Edad Media. Este sermón surge, aparentemente, de las universidades medievales. Tomás de Salisbury escribió alrededor de 1215, el mismo año que se estableció la forma oficial del sermón, su libro *Summa de arte praedicandi*, en la que establece que las partes del sermón son: *plegaria, protema, tema, división, desarrollo y conclusión*¹²⁴.

En este caso el tema es la materia del sermón, que debe ser tomado directamente de *La Biblia*. El *protema* es una invocación previa al sermón mismo, en el que se motiva a los fieles a orar por los beneficios del sermón. Después viene la indicación del *tema*, en forma de introducción al tema principal, que consta de tres partes: una fórmula para comenzar, un procedimiento de desarrollo y una fórmula de enlace con las partes del tema. Sigue la *división del tema*, que se debe anunciar con claridad y que frecuentemente se divide en tres temas constitutivos, a fin de guiar al oyente por el camino que el sermón va a seguir y quizás ayudar a hacerlo más claro. Esta división debe seguir uno de estos tres moldes: el orden de las palabras, el orden de las ideas o el orden gramatical¹²⁵. “Nunca un orden arbitrario”¹²⁶.

El *desarrollo* se divide en dos partes, la *declaración* y la *confirmación*. La primera se refiere a la justificación racional del orador y la segunda a la justificación bíblica. En el desarrollo también pueden seguirse otros modelos de elaboración que se reducen a tres conceptos: autoridades, razonamientos y ejemplos¹²⁷. Finalmente se presenta la *conclusión* del sermón.

La estructura se determina con base en la funcionalidad del sermón. Sin juzgar el éxito o no que hayan tenido entre la población, es claro que los esfuerzos de los predicadores por lograr un acercamiento efectivo, son visibles a través de las diferentes estructuras que podemos encontrar. La prédica imitativa dio paso a una elaboración racionalizada en la cual lo más importante era la influencia en el receptor. Procesos sencillos se dividieron y subdividieron de manera constante, llevando al abuso de recursos y por consiguiente a la inutilidad del sermón.

¹²⁴ *Ibidem*, pág. 98.

¹²⁵ *Ibidem*, pág. 102.

¹²⁶ *Ídem*.

¹²⁷ Tomás de Waleys, *De modo componendi sermones cum documentis*. Apud Félix Herrero Salgado, *Op.Cit.*, I, pág. 103.

Entendido lo anterior, cabe preguntarnos ¿qué función cumplen los *exempla* en el sermón y la didáctica medieval? Los *exempla* se transmitían preferentemente de manera oral, su escritura se debió fundamentalmente a razones de carácter práctico, que según Federico Bravo tenían como objetivo fundamental componer colecciones que ayudaran a los predicadores a tener material disponible para su prédica¹²⁸ pero bajo la perspectiva de hablar, de transmitir oralmente el ejemplo durante el sermón.

La función básica de todo *exemplum*, es según Bravo¹²⁹, no sólo “combatir la ignorancia, sino también [sirve] para combatir el tedio, su principal enemigo[...]y es que el *exemplum* no sólo sirve para transmitir un saber, sino para captar un auditorio, para tenerlo en vilo y despertar su interés...”. Este ejercicio se debió en buena parte a que las comunidades cristianas estaba compuestas, como hemos dicho, por gente mal preparada que perdía rápidamente el interés en un discurso largo y profundo. El *exemplum* se vuelve, desde el siglo XIII, el principal recurso de enseñanza, que sale del sermón para insertarse en otras áreas de la literatura y finalmente en el teatro¹³⁰, que lo reviste de una espectacularidad que cubre la función de entretenimiento que se le debe añadir al sermón, de tal suerte que la teatralidad gestual aplicada al sermón se ve extendida por la espectacularidad natural del teatro.

En el mismo afán de educar a la población, el sermón sirvió como base para la literatura religiosa. Desde obras como *Los milagros de Nuestra Señora*, hasta las farsas morales, las églogas, y después en los autos sacramentales, el sermón dejó su huella como la forma didáctica por excelencia.

En el sermón, y principalmente en los autos sacramentales, se puede ver que la alegoría y el *exemplum* se acercan y se alejan. En los ejemplos que tomamos a continuación del libro *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media* de Pedro M. Cátedra¹³¹ podemos ver cómo los símiles entre la forma y el contenido caen en el uso alegórico. Veremos como los *exempla* aplicados al sermón, muchas veces se

¹²⁸ “Arte de enseñar, arte de contar. En torno al *exemplum* medieval”, www.geocities.com/urunuela28/bravo/exemplum.htm.

¹²⁹ *Ídem*.

¹³⁰ Sobre esto veremos, más adelante, la relación del *exemplum* con las similitudines. Ambos son parte del camino hacia el uso de la alegoría como se manejó en los autos sacramentales.

¹³¹ *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media*, págs. 195 – 222.

acercan a las *similitudines*, otro recurso ejemplar del sermón que se asemeja a las alegorías, como veremos a continuación.

Pedro M. Cátedra, hace un recuento de varios *exempla* y *similitudines*, sacados de los sermones de San Vicente de Ferrer¹³². Este santo, estableció un modelo propio de sermón, que se acerca a los que trataremos en el siguiente apartado. Para los objetivos de éste, retomaremos algunos ejemplos de ambas figuras como acercamientos a la alegoría.

Retomamos la numeración establecida por Pedro M. Cátedra.

- *Exemplum* 13¹³³. Un conde decide ir a Tierra Santa y deja a su condesa, que día tras día lo echa de menos. Andando el tiempo, el marido vuelve y es reconocido por sus siervos y hasta por sus perros, pero no por su esposa, que al cabo lo manda matar¹³⁴.
- *Exemplum* 16¹³⁵. Dos compadres hablan sobre qué es mejor: uno es partidario de ir a Roma con motivo del jubileo; el otro decide que son mejores las bulas de Jesucristo que no las del Papa Clemente; las primeras se obtienen perdonando al prójimo¹³⁶.

Ambos *exempla*, se interpretan en tanto que hacen referencia a Jesús. En el primero se indica cómo los judíos, representados por la condesa, esposa del conde, aman al Señor (que representa a Jesús), pero a su vuelta (la llegada del Mesías, representada por el retorno del conde) no lo reconocen, a pesar de que los demás sirvientes (pecadores, publicanos, gentiles, etc.) sí saben quién es. Pese a las señales, los judíos ejecutan al Mesías esperado.

El segundo se refiere al perdón de los enemigos, y al mismo tiempo, a la gracia mayor que se obtiene de Jesucristo, que está tan cerca como la iglesia más cercana. Es decir, habla también de la innecesaria función de ‘signos materiales’ (la bula que se adquiere en Roma) para lograr el acercamiento con Dios. Podemos ver cómo estos

¹³² En cada caso se mencionará la fuente original, tal y como la registró Pedro M. Cátedra.

¹³³ *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media*, pág. 200.

¹³⁴ RAE294, sermón 7, fols. 53v-54r [ed. Carbonero, 1874,II, 259 – 260], *Apud*, Pedro M. Cátedra, *ídem*.

¹³⁵ *Ibidem*, pág. 201.

¹³⁶ RAE294, sermón 9, fol. 62r.

dos ejemplos se asemejan a la función de una alegoría, en tanto que no transmiten el mensaje de manera directa, igual que en los ejemplos que siguen. Éstos están catalogados por Pedro Cátedra como *similitudines*, aunque menciona en algunas de ellas, que son *exemplum* que cubren la función de *similitudo* en la estructura del sermón.

- *Similitudo* 8. *Semejança* de un hortelano que riega por medio de dos canales, uno de oro con piedras preciosas y otro de madera podrida, pero los dos surten los mismos efectos (=sacerdote bueno y malo, intermediarios de Dios en la consagración, que en los dos casos es válida)¹³⁷ [nº.5, fol. 25r].
- *Similitudo* 9. *Semejança* del espejo, que por mucho que se fragmente siempre conservará la figura entera (=muestra la indivisibilidad de Dios en la Hostia) ¹³⁸ [nº.5, fol. 25v].

En estos dos ejemplos podemos encontrar mayor cercanía con una alegoría. Hay que aclarar la diferencia entre el *exemplum* y la *similitudo*. Pedro M. Cátedra la explica desde el punto de vista de la función, así como la diferencia entre ambos:

En los *similitudines* se plantea una acción o una situación aislable y particular; se trata de una imagen creada por el autor representando una acción, con elementos no históricos sino hipotéticos.¹³⁹
[...]

Se podría establecer una secuencia del símil: 1) Enunciación general de un concepto abstracto o de un mandato religioso; 2) que, para ser entendido, requiere una semejanza, que narra en términos concretos; 3) que, en fin, se proyecta sobre el concepto abstracto iluminándolo punto por punto.¹⁴⁰

Y termina:

¹³⁷ La explicación la aporta el mismo Pedro Cátedra. *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media*, pág. 211.

¹³⁸ La explicación también es de Pedro Cátedra. *Ídem*.

¹³⁹ *Op.Cit.* Pág. 210.

¹⁴⁰ *Ídem*.

...las *similitudines* son núcleos ampliables por una secuencia paralela o yuxtapuesta. En este terreno se puede diferenciar aún mejor *similitudo* de *exemplum*, en tanto que aquella es potencialmente inacabada, mientras que éste se remite al espacio de la narración y su núcleo no es ampliable.¹⁴¹

La función de la alegoría también puede ser explicada como lo hace Tomás de Salisbury¹⁴² (siglo XIII), al hablar de las tres condiciones para la construcción de las *pruebas* en el modelo de sermón que él propone:

La segunda [condición] es que se ha de presentar a veces una alegoría encantadora y a veces una historia (*exemplum*) placentera, de modo que los cultos saboreen la profundidad de la alegoría, en tanto que los ignorantes aprovechen la ligereza de la historieta.

Esta pareciera una consideración similar a lo que habíamos visto en los autos sacramentales, donde una alegoría es explicada durante el curso de la obra misma, según lo declara Wardropper. Sin embargo, el mismo Tomás de Salisbury, aporta una clasificación que es digna de tomarse en cuenta. Citamos a Murphy¹⁴³.

[...]La teología como la filosofía, se vale de ‘significados’ sacados de las palabras; pero, de los cuatro tipos de significados, el sentido literal o histórico corresponde en particular a la filosofía y a la teología, mientras que los otros tres —tropológico, alegórico y anagógico— pertenecen al estudio de las sagradas Escrituras. El sentido literal saca el significado de una *cosa* (*res*), en tanto que los tres restantes la derivan de una *locución* (*vocum*). Las locuciones implican relatos verbales de cosas, en forma de fábulas, argumentos o relaciones verdaderas de sucesos. La analogía y la metáfora sirven para derivar significados por medio de palabras; la analogía pertenece a la gramática y la dialéctica, mientras que la metáfora cae dentro de la retórica.¹⁴⁴

¹⁴¹ *Ídem.*

¹⁴² *De modo praedicandi.* Apud James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pág. 320.

¹⁴³ *La retórica en la Edad Media*, pág. 327.

¹⁴⁴ El subrayado es de James Murphy.

Podemos ver que la alegoría, en tanto que recurso literario, parte de diferentes concepciones que tienen su origen en la Antigüedad tardía, en la que incluimos tanto la retórica romana como las prácticas de la prédica hebrea. Su función ha sido transmitir un concepto en una forma que en principio, es fácil de entender; aunque se acompañó de una explicación sencilla, que permitía al oyente poco avezado entender lo que se le había dicho con aquella figura. Como hemos visto, la alegoría ha evolucionado, desde ser un recurso didáctico, a ser un adorno literario y oral, para después recuperar su sentido original, que luego volverá a perder en la cumbre del barroco.

El modelo del sermón temático, es el que, de acuerdo con James Murphy¹⁴⁵, perdurará hasta el inicio de la Reforma religiosa. El modelo que él presenta, se aleja ligeramente del que mencionamos con base en Rubio Tovar que será el que apliquemos, mediante similitud y contraste en los ejemplos que analizamos en el siguiente apartado.

Para concluir diremos que al lado de otras formas de literatura didáctica, el sermón se volvió el modelo de estructura para la prosa y la lírica religiosa, y, como sostenemos en este estudio, fue también el modelo para la construcción dramática religiosa, que es nuestro principal sujeto de estudio.

2) Sermón y drama litúrgico. Aplicación de la estructura del sermón a *Resurrección de Lázaro*. Obra del siglo XII

En este apartado estudiamos la estructura del drama litúrgico *Resurrección de Lázaro*, atribuida a Hilario¹⁴⁶, autor ubicado entre el final del siglo XI y el principio del siglo XII, fecha en la que se ha fechado esta obra. Recordemos que el sermón temático, base de nuestros estudios, no se va a instituir sino hasta el siguiente siglo, por lo que sería erróneo tratar de encontrar dicha estructura inmersa en este drama.

¹⁴⁵ *Op.Cit.*, pág. 332.

¹⁴⁶ Según la traducción y la edición de Luis Astey, UNAM, 1995, no hay que confundirla con *La resurrección de Lázaro*, que está en el mismo libro. Esta edición no tiene numeración de versos, por lo que indicamos a la numeración de las páginas.

Pero esto no quiere decir que su estructura no pueda corresponder con la de otro modelo de sermón, anterior al temático y al llamado artístico¹⁴⁷. En el apartado anterior, hicimos referencia a los elementos básicos del sermón, según San Agustín, cuyo modelo de cuatro partes, podría encontrarse inmerso en este texto. Nada obliga sin embargo a que Hilario haya aplicado esas o cualesquiera otras de las estructuras conocidas y que no están en este capítulo, debido a la constante repetición de elementos y cambios de nombres que supusimos complicaría demasiado el tratamiento del tema. Se escogieron las estructuras que se consideraron como las más importantes y clarificadoras para entender la estructura y los elementos del sermón a lo largo de la Edad Media, principalmente hacia el siglo XII y los posteriores. Dicho lo anterior, sugerimos un método inverso, que también aplicaremos a otros ejemplos más adelante, para encontrar la estructura del drama que nos proponemos.

El método de análisis partirá desde el texto hacia la estructura del sermón, en lugar de hacerlo del modo tradicional, lo que en este caso podría ser útil en una metodología de análisis por contraste. La pregunta debajo de este planteamiento es si se debe aplicar una estructura a un texto o un texto a una estructura. Tengamos en cuenta que para poder determinar una estructura tenemos que suponer, tanto en las secuencias anteriores, como en ésta y en las posteriores, cuál es el posible contenido doctrinal de las secuencias dramáticas que estamos indicando, para poder encontrar una posible relación estructural entre la obra y los modelos estudiados. Es decir plantear el propósito doctrinal del drama. Puede pensarse que el objetivo es únicamente la reproducción de un pasaje de los Evangelios. Sin embargo, la repetición de ciertas conductas y diálogos, me lleva a pensar que éste podría no ser tan simple, sino que hay una finalidad didáctica y doctrinal más allá de la mera transmisión del texto bíblico.

El drama comienza con los diálogos de las hermanas de Lázaro quien ha enfermado. En una sola secuencia ocurren tres acciones muy importantes: Lázaro enferma, los judíos insisten en la resignación de la muerte y Jesucristo se entera de la enfermedad de su amigo. En este punto es importante señalar que el texto dramático, como es común en la Edad Media, hace modificaciones al texto original que ya

¹⁴⁷ *Vid.*, James J. Murphy.

apuntamos al revisar las versiones de la *Visitatio Sepulchri*. En cinco diálogos, queda establecido el tema de la obra y quizás inherentemente el objetivo del drama. El diálogo de Jesucristo dice así (pág. 43)¹⁴⁸:

Jesús responde:

Esta enfermedad de mi hermano
no ha de ser para muerte suya.
Ocurrió para que, mediante ella,
os dé a conocer a Dios.

No cabe duda de que la introducción está dada por los diálogos anteriores y que el tema se revela en esta parte. La fe de las hermanas, en contraposición con la actitud de los judíos, es un elemento importante en la trama, y sin embargo no constituye el tema por sí mismo, ni parece un tema secundario, inmerso en el tema principal. Pero sí podría constituir parte de ese hipotético objetivo didáctico: enseñar la perseverancia en la fe.

La siguiente secuencia presenta la muerte de Lázaro a través de las lamentaciones de sus hermanas y los judíos. Esta secuencia dramática se da en dos partes, una con María y otra con Marta. La segunda secuencia repite el contenido de la primera, porque en ambas se lamentan de la muerte de su hermano, y en ambas los judíos mueven a la resignación. Estas secuencias desarrollan claramente el tema presentado antes. El elemento de la repetición ya era aconsejado por San Agustín como una necesidad para asegurar la retención del contenido del sermón, aunque este elemento, en el sermón temático y los modelos que le precedieron, se llevaba a cabo en la parte final. Aún así, la división temática del sermón reforzaba a través del uso de ejemplos y autoridades, así como otros recursos, la repetición de conceptos por diferentes vías.

La siguiente secuencia (que inicia en la pág. 47) muestra a Jesús diciendo a los apóstoles que se dirige a Judea para curar a Lázaro. Los apóstoles se oponen y Jesucristo vuelve a contestar (pág. 47):

¹⁴⁸ Todas las traducciones del texto original en latín de este drama son de Luis Astey. *Vid* nota 146.

Y Jesús a ellos:

He aquí que duerme Lázaro, a quien es conveniente que visite;
Iré pues allá para despertarlo de su sueño.

Más adelante dice (pág. 47):

Jesús de nuevo a ellos:

No es como creéis, sino que ha fallecido.
Pero en el nombre del Padre será resucitado por nosotros.

Después comienza la cuarta secuencia dramática (pág. 48). Jesús llega a Judea y es recibido por Marta. Ella lo recibe con la noticia de la muerte de Lázaro y le suplica que pida al Padre, puesto que Él concede lo que Jesús le pide. El texto de Marta a Jesús dice (pág. 49):

Lo que pudiste haber hecho en el vivo,
tengo dolor,
otórgalo al difunto.
Gentil hermano, os he perdido.

Pides al Padre cualquier cosa,
tengo dolor,
el Padre de inmediato la realiza.
Gentil hermano os he perdido.

El texto de María al recibir a Jesús repite lo anterior. El siguiente pasaje dramático sucede en el sepulcro donde Lázaro está enterrado. Cuando llegan ahí, Jesús dice una súplica al Padre que puede ser interpretada de varias formas, suponiendo el objetivo didáctico doctrinal. De todas formas, puede verse que se desarrolla una sección completamente nueva de la estructura del drama. El texto del diálogo de Jesús y su acotación ante el sepulcro dicen (pág. 53):

Entonces Jesús, levantando los ojos hacia el cielo, orará de este modo al Padre:

Padre, pon de manifiesto a tu Verbo
y a Lázaro, te ruego, hazlo vivir.

Haz patente así ante el mundo a tu Hijo,
Padre, en esta hora.

Y no he dicho esto por falta de confianza,
sino a causa de la presencia de la gente.
Para que, seguros de tu poder,
crean sin demora.

Fin de cita. Hecho lo cual procede, tras otros diálogos, la resurrección esperada. La pista más clara al respecto de la estructura del sermón está en el diálogo final, de Lázaro (págs. 53 - 55):

Desligado, Lázaro dirá a los asistentes:

He aquí que habéis visto lo que son
las maravillas de Dios, tanto estas como otras.
Él hizo el cielo y los mares.
A su mandato, la muerte tiembla.

Y vuelto a Jesús, dirá:

Tú maestro, tú rey, tú señor eres,
tú borrarás los delitos del pueblo.
Lo que mandas, eso en seguida se hace.
Y para tu reino no habrá término.

Acabado lo cual, si fuere ejecutado en los maitines, comienza Lázaro el *Te Deum laudamus*. Si, en cambio, en las vísperas, el *Magnificat anima mea Domino*.

Fin de cita. Es evidente que el texto de Lázaro resume el contenido del drama. En este caso, hemos dejado las instrucciones finales porque podría ser que los cantos finales, que siempre son los mencionados en ellas, cumplan la función de la oración final. Ahora veamos la estructura que hemos analizado.

- I. *Thema* – Jesús es avisado de la enfermedad de Lázaro y anuncia que no morirá, sino que él será ejemplo de la verdad divina.
- II. *Amplificatio*. – Dividido en:
 - a. Muerte de Lázaro.
 - i. Texto de Marta.

- ii. Repetición. Texto de María.
 - b. Viaje a Judea.
 - i. Oposición de los apóstoles.
 - ii. Razones de Jesús.
 - c. Súplica.
 - i. Texto de Marta.
 - ii. Repetición. Texto de María.
 - d. Resurrección.
- III. *Unitio*. – Texto de Lázaro, en dos partes, una hacia Jesús y otra hacia el público.
- IV. *Oratio*. – Canto *Te Deum laudamus*.

Durante el análisis, evitamos al máximo usar los términos del sermón. Ahora vemos que al transcribir la estructura, se ven claramente los mecanismos internos de la oratoria sagrada. Aunque no se ajusta completamente a la estructura que propone San Agustín, sí podemos ver un texto compuesto de manera racional y con partes bien definidas que, por supuesto, no conforman una estructura accidental, sino racional.

Sobre el *oratio* me parece pertinente señalar que este canto como tal (el *Te Deum laudamus*), sólo se presenta en los dramas litúrgicos y desaparece en las moralidades y los autos. Por eso parece lógico suponer que este canto *es* la oración que de acuerdo a los modelos incluidos en este trabajo debe estar al final del sermón.

3) Sermón y auto sacramental. Aplicación de la estructura del sermón a *Los encantos de la culpa* de Calderón de la Barca Siglo XVII

Ahora apliquemos la estructura del sermón al auto sacramental¹⁴⁹. En el caso de la obra que nos ocupa, he definido el *thema* como la lucha del hombre contra las tentaciones. Partiendo de este acuerdo, podemos buscar las partes constitutivas del sermón temático en la estructura del auto. El *thema* queda planteado desde los

¹⁴⁹ Como hemos dicho, estamos tratando de establecer la presencia de esta estructura dentro de los textos dramáticos que estudiamos a fin de establecer que ambas formas están relacionadas no sólo en sus objetivos, sino también en su estructura textual a partir del sermón temático.

primeros versos, para repetirse más adelante en la pág. 411¹⁵⁰, donde el Hombre, después de la explicación del Entendimiento, decide ir a recuperar sus sentidos (para evitar confusiones nos abocaremos sólo a los términos del sermón temático). El *thema* está definido como la primera mención, que se repite más adelante, de lo que se va a tratar el sermón¹⁵¹. Éste se presenta, a mi parecer, en tres diálogos. El primero se da al inicio de la obra (citamos sólo los versos más importantes), donde dice (pág. 406):

ENTENDIMIENTO: En la anchurosa plaza
del mar del mundo, hoy Hombre, te amenaza
gran tormenta.

Más adelante, el Hombre dice (págs. 406 - 407):

HOMBRE: En el texto sagrado
cuantas veces las aguas se han nombrado,
tantos doctos varones
las suelen traducir tribulaciones,
con que la humana vida
navega zozobrada y sumergida.

En estos dos ejemplos puede verse cuál es la intención didáctica del texto. Más adelante, en la página 411, se repite el *thema*:

HOMBRE: Docto Entendimiento mío
en gran peligro me veo;
a mis sentidos deseo
rescatar con mi albedrío.
[...]
Y supuesto que perdidos
todos mis cinco sentidos
están en esta aspereza
de la Culpa, entrar intento
a libertarlos, porque
bien de la empresa saldré
si voy con mi Entendimiento.

¹⁵⁰ Aguilar, Madrid, 1932. Esta edición no tiene numeración de versos, por lo que indicamos la numeración de las páginas.

¹⁵¹ Es decir, estas primeras menciones serían el *protéma*, y la referencia directa, sería el *thema*.

De esta forma queda planteado el *thema*. El Hombre tiene que enfrentar las tentaciones de la Culpa para recobrar sus sentidos y con ellos su alma. En esta mecánica, el entendimiento juega un papel fundamental en esta lucha, en la que la razón intentará gobernar los sentidos, aunque sin lograrlo, puesto que ni el Entendimiento ni los Sentidos tienen en sí mismos el poder de decidir. Sólo el Hombre puede hacerlo, y con esta decisión se separa de ellos. En este momento, faltan ya dos elementos de la estructura propuesta, la *Oratio* y el *Thematis introductio*. La lucha que el Hombre desarrolla de aquí en adelante corresponde a la *Amplificatio* de la estructura del sermón temático puesto que desarrolla lo planteado en el *thema*¹⁵².

Veamos ahora cómo se desarrolla. La obra abarca principalmente tres momentos dramáticos. El primero de ellos es la victoria del Hombre sobre la Culpa, con ayuda de las gracias divinas, obtenidas mediante la confesión y la Penitencia; el segundo es la victoria de la Culpa sobre el Hombre cuando éste aleja al Entendimiento y deja caer las gracias dadas por Dios y el tercero es la lucha del Entendimiento y la Penitencia, que buscan la salvación del Hombre. Estos planos dramáticos funcionan de manera alternada, dando lugar a que el público pueda ver la lucha del Hombre, los engaños de Circe y las discusiones doctrinales del Entendimiento y la Penitencia. Aquí vemos que falta otro elemento, el *Thematis divisio*. Debido a esto se puede proponer que la *Amplificatio* se desarrolla en dos partes fundamentales: los engaños y la salvación, donde incluimos la escena de la presentación de la Hostia. Aunque ésta, como dijimos, también podría considerarse como un tema al interior de la obra, separado de los dos anteriores, puesto que los temas principales del drama (no del género) son otros.

La secuencia de acciones, es la siguiente: tras la confesión aparece la Penitencia, que le da a Ulises el ramillete de flores. Esta acción lleva al enfrentamiento del

¹⁵² En el caso del *Oratio*, el diálogo más cercano a él es aquel en el que el Entendimiento da al Hombre los pasos que debe seguir para vencer a la Culpa. Sin embargo, puesto que este diálogo tiene repercusiones posteriores, en tanto que es una parte importante del desarrollo, la consideraremos como parte del *Amplificatio*. Asimismo el tema de la salvación a través de la Penitencia y las flores que ésta le da a Ulises (el Hombre), aparece en tres ocasiones. La primera vez se da inmediatamente después de la confesión y el arrepentimiento de Ulises y a consecuencia de éstos; más adelante, cuando el hombre sucumbe ante la Culpa y por último cuando reaparece con la Hostia, al momento de la salvación del Hombre y sus sentidos. Esta repetición del tema fuerza a que sea considerado dentro del *Amplificatio*.

Hombre con Circe, en el que sale victorioso. Deja de lado al entendimiento y a raíz de esto pierde, pese a las flores de la penitencia, ante un nuevo embate de la Culpa. El Entendimiento y la Penitencia recogen nuevamente las flores y discuten sobre cómo traer al Hombre de regreso. Luego vemos al hombre deleitarse en el palacio de la Culpa, para luego ver la escena de la lucha entre el Entendimiento y la Circe por ganar la decisión del Hombre. Llega la Penitencia triunfante con el ramo de flores y la Hostia para salvar al Hombre.

Los temas de la obra son claros. Una vez que se ha logrado vencer las tentaciones, éstas regresan si se aparta la conciencia. La lucha que lleva a cabo el hombre se libra dentro de él, no por medios externos, ya que ambos elementos (culpa y razón) son parte de él. Sin embargo, la salvación no puede venir de él mismo sino de Dios, a través de la penitencia, en la figura de la Hostia, a la que se accede después de la confesión y el arrepentimiento. Todo este proceso extiende el tema sugerido líneas arriba. Dentro de estas consideraciones, se vuelve secundaria la escena donde se demuestra la validez de la Hostia como verdadera presencia de Dios, y se puede considerar que la escena está presente como parte del género mismo, más que como parte de la estructura que estamos tratando de ver.

Sigue a continuación un embate entre la Penitencia y la Culpa, que trata de vencer a la nave de Ulises. Esta escena resume el enfrentamiento entre el Entendimiento y Circe por la decisión de Ulises, y puesto que resume el auto completo, puede considerarse como el *Unitio* del sermón temático que cubre justamente esta función. El diálogo final a cargo de todos los personajes, no tiene ni la extensión ni la fuerza dramática como para considerarse como la *Oratio* final del sermón.

Vemos que faltan por lo menos cuatro elementos. El *Oratio* inicial que debía ser (en la lógica del sermón) una alusión a la Virgen María si no una oración como tal; el *Thematis introductio*, que anunciaría el *thema* como tal; el *Thematis divisio* que anunciaría los eventos que van a suceder, desprendidos del *thema*; y el *Oratio* final

Después de eliminar los elementos faltantes, el diagrama de la estructura queda de esta forma:

- I. *Thema*. El hombre frente a los peligros del mundo.
- II. *Thema (repetición)*. Los peligros que enfrenta el hombre.
- III. *Amplificatio*. Se desarrolla en tres momentos dramáticos:
 - a. Primera lucha del Hombre con Circe. Victoria sobre la Culpa.
 1. Confesión y Penitencia como armas contra el pecado.
 - b. Segunda lucha del hombre contra Circe. Victoria de la Culpa.
 1. Importancia del entendimiento en la lucha contra el mal
 - c. Lucha de la Culpa contra el Entendimiento y la Penitencia por el Hombre. Victoria de las gracias divinas.
 1. La decisión final queda en las manos del Hombre.
- IV. *Unitio*. Resumen. Lucha entre la Circe y la Penitencia para Hundir la nave de Ulises. Recordatorio de la presencia constante de las tentaciones.

¿Podemos decir que la estructura del sermón temático se usa para construir el auto *Los encantos de la culpa*? Desde mi punto de vista sí, aunque de modo muy general, toda vez que faltan elementos importantes, y los que están presentes no son del todo claros, dando lugar a diferentes posibilidades de interpretación. La relación estructura dramática – estructura de sermón resulta innegable, aunque hay momentos en que no es del todo clara. Esto puede deberse a que el texto dramático ha entrado en un estadio en que el trabajo del dramaturgo ya es una labor especializada; y aunque aún no hay una teoría dramática general, ya hay una conciencia plena de este oficio. Es posible que los autores ya no necesiten depender de modelos anteriores, como el del sermón, puesto que tienen otros objetivos y posibilidades de trabajo. Para aclarar esto, es necesario estudiar con detalle las estructuras de varias obras del periodo, tanto religiosas como profanas, sea que funcionen como medios de enseñanza o divertimento, lo que escapa a los alcances de este trabajo.

4) Drama litúrgico y auto sacramental. Análisis comparativo

Hemos tratado de establecer dos puntos. Uno, el camino que va del drama litúrgico hacia el auto sacramental y que fluye por dos vías posibles: una que va de la poesía dialogada hacia las églogas, y de ahí hacia la lírica religiosa ejemplar, y finalmente hacia el auto sacramental; otra que va de los dramas litúrgicos como fenómeno teatral y dramático hacia el teatro semi profano (o semi religioso según quiera verse) de las moralidades, los misterios y los milagros, hacia los autos. De estas dos posturas nos parece más lógica la segunda, que incluye elementos de la primera, puesto que aquí estudiamos a los autos sacramentales, principalmente, en su dimensión dramática. Por esto optamos por la segunda opción.

El segundo punto, que el sermón medieval, en alguna de sus variantes, es el fundamento de la estructura general de los textos dramáticos religiosos, y que esta influencia es visible, entendido tanto como hecho consciente, como una influencia natural dada en el desarrollo del texto dramático religioso y de carácter similar. Es posible que como dice Eva Castro, estemos reconociendo elementos constitutivos del sermón, que llegaron al texto dramático de manera natural y no como un acto de creación. Sin embargo vemos que esa estructura está presente en los textos que hemos propuesto, lo que sugiere que sí se trata de un acto creativo y como tal de voluntad.

Dentro del camino que hemos elegido vamos a estudiar, con referencia en el sermón temático, y estableciendo las comparaciones que sean necesarias, la moralidad *Dança general de la muerte*. En este apartado estudiamos la versión anónima, fechada en el siglo XV, para después compararla con la versión de Juan de Pedraza, fechada en el siglo XVI. Por ahora limitémonos a la versión anónima.

a. *Dança general de la Muerte*. Anónimo del siglo XV

La obra que nos ocupa está en medio de tres vertientes. Es al mismo tiempo un texto teatral, un texto poético y por lo que el título sugiere, una danza. Esto último puede indicar que se acompañaba de música y cantores, mientras otros hacían la mímica correspondiente.

La definición genérica no impide que en ella se encuentren los elementos estructurales que nos interesan. Si bien este tipo de obras pueden haber surgido en fiestas paganas o profanas, es un hecho conocido que se presentaban al interior de las iglesias en festividades determinadas, como al inicio de la Semana Santa, fiestas de las cuales derivaron los carnavales. Estas obras profanas fueron incorporadas por los sacerdotes, hecho que pudo llevar a las primeras versiones escritas. De aquí que los elementos del sermón puedan haber pasado a la forma escrita.

En opinión de Víctor Infantes¹⁵³ la *Dança general de la muerte* guarda estrecha relación con el teatro, la poesía y el sermón, y extiende la elucubración de la definición genérica ligándola a la literatura árabe y judía, pero limitándola finalmente a la literatura medieval:

Así, en un espacio muy breve (1375 – 1425), nacen las *Danzas macabras* aliadas con el teatro, el sermón, la poesía, la pintura y la ceremonia.¹⁵⁴

Mas adelante:

Otra cuestión sobre el tapete es la que se refiere a su adscripción a un determinado género literario; la obra parece obedecer a una rígida estructura de composición: parejas de personajes en grupos de siete, reiteración de diálogo llamada / respuesta, delimitación degradada de los estamentos, etc. ¿Nos encontramos ante una pieza teatral?, ¿ante un poema dramático? De nuevo la convergencia desdibuja los perfiles. Contiene sin duda, elementos dramáticos (diálogo, personajes, deícticos, etc.), pero dentro de una rigidez escénica, consecuencia quizá del marco de la representación: ¿estamos acaso ante una dramaturgia ritual, ante una ceremonia, ante un sermón en acción? Hacia esa dirección parece apuntar la tradición procesional y aquellos versos del poema:

*<<si non ved al fraire que esta predicando,
mirad lo que dize de su grand sabiençia>>*¹⁵⁵

¹⁵³ Víctor Infantes, *Op.Cit.*, Introd., pág. 12.

¹⁵⁴ *Ibidem*, Pág.10.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pág. 12.

Para Víctor Infantes hay una relación no explorada entre el sermón y esta obra, así como entre ésta y otros géneros. Esta situación es normal en una época en la que no hay una diferenciación absoluta entre géneros y subgéneros literarios, toda vez que éstos apenas comienzan a definirse, proceso que tardará todavía algunos siglos en formalizarse. Ahora veamos la relación con el sermón.

Esta obra es mucho más clara en su relación estructural con el sermón que *Los encantos de la culpa* que recién revisamos. Lo que pareciera una ironía a primera vista, tiene una explicación que trataremos al final de este capítulo, luego de los análisis previos. El *thema* queda claramente presentado, en los términos de sermón temático en las estrofas I a VII. En ellos, la Muerte y el Predicador dan la entrada a la danza (pág. 21 y 22):

Dize la muerte

I

Yo so la muerte çierta a todas las criaturas
que son y serán en el mundo durante.
Demando y digo: o omne, ¿por qué curas
de vida tan breve punto pasante?;
pues non ay tan fuerte nin rezió gigante
que deste mi arco se puede anparar,
conviene que mueras quando lo tirar
con esta mi frecha cruel traspasante.

II

¿Qué locura esta tan magnifiesta
que piensas tú, omne, que el otro morrá
e tú quedarás por ser bien conpuesta
la tu conplisión, e que durará?
Non eres çierto si en punto verná
sobre ti a desorra alguna corrupción
de landre o carbonco, o tal inplisión
por que el tu vil cuerpo se dessatará.

La función de las primeras cinco estrofas es evidente en su mensaje y su función al interior del texto. Queda de manifiesto cómo estas estrofas anuncian el tema fundamental de la mortalidad del hombre y de la inevitabilidad del suceso.

Una vez anunciado el *thema*, la estructura pide una oración¹⁵⁶, que predispone al público y al orador al contenido. El contenido de las estrofas V a VII parece cumplir esta función, si bien puede interpretarse también de acuerdo a la estructura temática que propone Tomás de Salisbury como el *thema* y la selección anterior como el *protema*. Aquí aplicamos la versión de Rubio Tovar¹⁵⁷. En lo que suponemos es la *Oratio*, el texto del predicador dice (pág. 27):

Bueno e sano consejo

VI

Sennores, punad en fazer buenas obras
non vos fiedes en altos estados
que no nos valdrán tesoros nin doblas
a la muerte que tiene sus lazos parados.
Gemid vuestras culpas, decid los pecados
en quanto podades, con satisfacción,
si aver queredes conplido perdón
de Aquel que perdona los yerros pasados.

VII

Fazed lo que digo, non vos detardares
que ya la muerte comiença a hordenar
una dança esquiva e non podedes
por cosa ninguna que sea escapar;
a la cual dize que quiere levar
a todos nosotros, lançando sus redes.
Abrid las orejas, que agora oiredes'
de su charanbela un triste cantar.

Aunque estas estrofas no son oraciones propiamente dichas, están cumpliendo la función de llamamiento que se ha establecido para los sermones. Las oraciones tenían el objetivo de lograr la atención de los feligreses, un elemento que pasará a los

¹⁵⁶ Vid *Supra*, pág. 51.

¹⁵⁷ *Op.Cit.*

autos en la forma de las loas, que fundamentalmente cumplen la misma función. La segunda estrofa también puede entenderse como el *Thematis introductio* de la obra, el momento en que se anuncia el objetivo del sermón, lo que se aprecia en la estrofa VII. Esta característica se ve con mayor claridad en la estrofa VIII, donde la segunda mitad dice (pág. 29):

Pues que ya el fraire vos a pedricado [sic],
que todos vayades a fazer penitencia,
el que non quisiere poner diligencia
[por mí] non puede ser más esperado.

Sigue el *Thematis divisio*, la mención de las partes que se desarrollan en el sermón, pero en la *Dança general de la muerte* no se aprecia esta función en ninguna de las estrofas que le siguen. El resto del texto, desde la estrofa XII hasta la LXXVII, cumple con lo establecido en la *Amplificatio*. Como vimos antes, en el capítulo primero, la *Dança general de la muerte*, reparte su justicia en todos los hombres, desde el Papa hasta el mendigo, cristianos o infieles, desarrollando así lo anunciado en las estrofas anteriores.

La penúltima estrofa, la número LXXVIII, parece cumplir con lo requerido para el *Unitio*, un resumen del contenido del sermón, y cierra perfectamente el texto del predicador que citamos antes. El texto se dirige “a los que la muerte non nombró”¹⁵⁸ (pág. 99):

LXXVIII

A todos los que aquí non he nombrado
de cualquier ley estado e condición,
les mando que vengan muy toste priado
a entrat en mi dança sin escisaçión.
Non rescribiré jamás exebçión
nin otro libelo nin declinatoria;
los que bien fizieron avrán sienpre gloria
los quel contrario avrán danpnaçión.

¹⁵⁸Víctor Infante, *Op. Cit.*

En cuanto la *Oratio* final, ésta tenía la intención de dar cierre al sermón y al mismo tiempo ser una invocación final a Dios y un anuncio del término del acto ceremonial que constituye el sermón mismo, antes de la parte final de la misa. Esta función parece encontrarse en la última estrofa. Ésta es dicha por “los que han de pasar por la muerte”¹⁵⁹ (pag 99):

LXXIX

Pues que así es que a morir avemos
de necesidad, sin otro remedio,
con pura conciencia todos trabajemos
en servir a Dios sin otro comedio.
Ca Él es príncipe, fin e el medio
por do, si le plaze, avremos folgura,
aunque la muerte, con dança muy dura
nos meta en su corro en qualquier comedio.

El hecho de que lo digan otros que no han estado presentes durante la danza, le confiere un elemento espectacular que lo acerca más a la función de la oración final. Similar, por ejemplo, a los cantos de la resurrección en la misa actual, que deben ser cantados por todos los fieles. Imaginemos la escena final. Puede ser que estos otros no sean personajes, sino un coro, que canta (si asumimos que la danza, al son del baile y la música, es cantada) al final del acto, durante la misa, antes de la lectura de las Escrituras o antes del sermón. Todavía no podemos ubicar con precisión el momento en que estas representaciones se llevaban a cabo.

Aún si nos limitamos a la funcionalidad del párrafo por sí mismo, cumple la función del *Oratio* final. Podemos ver cómo los elementos generales que conforman el sermón temático son reconocibles en la estructura de la obra. Si bien es cierto que faltan algunos de esos elementos, también parece cierto que la estructura está guiada por los mismos lineamientos que guían al sermón.

El diagrama de la estructura es el siguiente:

¹⁵⁹ *Ídem.*

- I. Introducción. Estrofas I a III. Equivalen al *Thema* de la estructura del sermón temático.
- II. Cita Bíblica. Estrofa IV. Equivale al *Oratio*. No hay repetición de *Thema* o su equivalente.
- III. Introducción al tema. Estrofas V a VII dichas por el *fratre*. Equivalen al *Thematis introductio*.
 - a. Cita bíblica – Estrofa V.
 - b. Importancia de las buenas obras – Estrofa VI.
 - c. Advertencia – Estrofa VII.
- IV. Anuncio inicial de la danza. Equivale (levemente) al *Thematis divisio*. Se da un adelanto de lo que va a suceder, si bien no se especifica como en la Loa a la *Danza de la muerte* de Juan de Pedraza. Se compone de las estrofas VIII, IX y X¹⁶⁰.
 - a. Ejemplo primero, las doncellas – Estrofa IX.
 - b. Aviso¹⁶¹ – Estrofa X.
- V. Desarrollo. Corresponde a la *Amplificatio*. Se compone de todos los personajes y las estrofas en que se desarrollan. Estrofas XI a LXXVII.
 - a. El Papa (sin subdivisión).
 - b. El Emperador (sin subdivisión).
 - c. El cardenal (sin subdivisión).
 - d. El rey (sin subdivisión).
 - e. Etc. (sin subdivisión).
- VI. Diálogo final de la Muerte. Equivale al *Unitio*. Estrofa LXXVIII.

¹⁶⁰ La estrofa VIII podría ser una extensión de la estrofa VII, lo que la ubicaría en la sección que hemos comparado con el *Thematis introductio*. Incluso la estrofa IX podría ser parte de esa sección. La ambigüedad de los textos no permite precisarlo por completo.

¹⁶¹ A falta de un mejor término, dejamos este. La muerte ‘avisa’ lo que le va a suceder a la carne y las personas con su llegada. La estrofa X es la que más se acerca a la concepción del *Thematis divisio*. Este rubro podría incluso, limitarse esta sola estrofa.

VII. Conclusión. Coro final de la obra, equivale al *Oratio* final.

En este diagrama resulta más fácil ver cómo la estructura del sermón temático, que hemos propuesto como ‘molde’ general, encuentra una correspondencia cercana, aunque no absoluta. Aunque queda lugar para la duda, parece claro que la estructura que suponemos se aplica al cuerpo de la obra, rebasa la ‘sencillez’ de los otros modelos revisados en este capítulo, lo que confirma inicialmente nuestra hipótesis de trabajo para este capítulo. Ahora veamos la versión de Juan de Pedraza.

b. *Danza de la Muerte*, Juan de Pedraza. Siglo XVI

Esta segunda versión es, para fines prácticos, un auto sacramental primitivo. Aunque parte de la tradición profana en la que se inserta la *Dança general de la muerte*, es claro que la intención del autor es muy distinta. La obra comienza de un modo muy similar a la versión anterior, pero se omiten varios de los elementos que conforman a la primera. Una vez establecido el tema de la muerte como hecho inevitable, se plantea el verdadero tema: la adoración de la Hostia. Visto así, la obra bien podría comenzar directamente con el diálogo del Pastor y la Muerte, sin perder ningún elemento significativo. ¿Por qué partir de una versión previa que sólo se usa como base? No podemos saber la razón de esto pero podemos suponer que este hecho muestra la popularidad e influencia que las danzas de la muerte tenían en la población¹⁶². El haber usado esta obra como antecedente de un planteamiento nuevo, puede deberse a que el tema mismo de la adoración de la eucaristía es nuevo para los cristianos.

La estructura natural del sermón temático se rompe desde el primer momento. La acotación, que por supuesto no se lee al público, cumple la función que normalmente cumpliría el *thema*, mientras que la loa está cumpliendo la función del *Thematis divisio*. Podemos también aplicar la estructura de Tomás de Salisbry y suponer que hay un protema, un exordio y más adelante, un tema. ¿Cuál de las estructuras

¹⁶² San Agustín y otros tratadistas del sermón aconsejan partir de temas y elementos que sean conocidos por los oyentes.

debemos de aplicar?, ¿la que se acomoda más a un texto u otro?, ¿la que históricamente se ajusta más a la época en que se escribió un determinado texto?

Para definir cómo se presentan los elementos del sermón en la obra, tratemos de determinar el tema. El tema no es, como en la versión anterior, la muerte en sí. En la versión de Juan de Pedraza, el tema parece ser la ignorancia. En la revisión que hicimos de *Los encantos de la culpa*, dijimos que aunque el tema central de todo auto es la Eucaristía, esto no impide la presencia de otro tema que gire en razón de aquél. En el caso de *La danza de la muerte*, el objetivo de la obra es enseñar el sacramento de la comunión, en contraposición con la versión anónima, cuyo objetivo es recordar la inevitabilidad de la muerte y las consecuencias de una vida alejada de los preceptos cristianos. En la versión anónima, la inclusión de la salvación por medio de la comunión no está considerada, quizá porque este concepto aún no se desarrolla, o porque el objetivo es otro, por lo que el medio de la salvación queda ‘restringido’ a la conducta que cada persona desarrolla durante su vida.

Tenemos entonces dos posibilidades temáticas: una, la general a todos los autos sacramentales; otra, la que parece particular a este auto. Desde el punto de vista de la estructura del sermón temático, los textos de la Dama, el Papa y el Rey, pueden formar parte del *Amplificatio* de la obra, en tanto que desde el punto de vista de la funcionalidad dramática de la obra, presentan un elemento de comparación con el cual presentar al Pastor, que es el personaje principal de la obra. Podemos ver que los diálogos siguen una línea temática natural, en conformidad con el antecedente teatral y literario, para cambiar radicalmente en una sola escena. ¿Por qué detenernos en este punto? Porque la estructura de un texto, frecuentemente deriva tanto del tema como de los objetivos.

Para tratar de desarrollar un procedimiento que no esté sujeto a juicios previos, partamos, como antes, en sentido inverso al que hemos aplicado a otros ejemplos. Esto es, veamos la estructura que presenta el texto por sí mismo. La loa (sólo citamos los versos 37 al 52), como dijimos, cumple su función como *Thematis introductio*:

Por eso estad muy callando
honrada gente y de chapa
verés luego entrar un Papa
en vana gloria jatando;
y luego, muy prestamente
verés la Muerte cruel,
que viene, soncas¹⁶³, por él
de que no será paciente.
Muerto el Papa, lo siguiente
es qu'en muy poca distancia
un Rey, está con jactancia
de esforzado y muy valiente:
el cual ansí de tal suerte
tratando sus valentías,
para dar fin a sus días,
ver'es toma a entrar la Muerte;

Y continúa de esa manera anunciando lo que va a suceder en la representación. Pensando en este planteamiento, la obra parece dividirse en tres tiempos o temas: 1) La muerte es inevitable; 2) La razón debe ser la principal guía del hombre hacia la salvación; 3) La adoración de la Hostia es un deber y una necesidad para salvar el alma. Si lo consideramos de esta manera, la loa no sólo cumple la función introductora, sino también la del *Thematis divisio*. Esta forma de ver la obra le da coherencia a tres acciones dramáticas que parecen estar unidas por la fuerza, sin una verdadera conexión textual o dramática. En términos de estudios teatrales, diríamos que la acción no fluye de una parte a otra, sino que son tres acciones distintas sin relación directa.

¿Qué relación podemos encontrar entre la 'inevitable' muerte del Pastor, que se salva sólo porque llega la Razón? Todo el diálogo entre la Muerte y el Pastor se dedica a discutir esa inevitabilidad, y de cómo la ignorancia e inocencia del Pastor lo salvan de morir. ¿Qué sentido tiene el que la Razón llegue de parte del Señor a salvar al Pastor para que enmiende la vida? ¿Qué relación hay entre la discusión que tienen la Ira y el Entendimiento con la inclusión de la adoración de la Hostia? En apariencia, la relación entre las partes es estrictamente la que plantea el esquema de un sermón. Es decir, que dramáticamente no hay una relación real entre estas tres

¹⁶³ Soncas: ciertamente.

partes, sino que son tres núcleos separados. El elemento unificador es la estructura que engloba al texto.

En el caso específico de esta obra, el tipo de público al que se dirige puede ser un elemento importante en la estructura que el autor decide utilizar. La secuencia de las acciones y la importancia que se le da al personaje más humilde (el Pastor), hace suponer que la obra está dirigida al pueblo llano que se vería identificado con esa figura, más que con las otras que aparecen en escena. Esta suposición puede ser la causa de una estructura tripartita, a la que quizás el público esté más acostumbrado. Veamos la secuencia temática.

Sobre el primer tema, podemos suponer que los textos de los personajes mencionados, hasta la aparición del Pastor, dan ejemplo de conductas pecaminosas con la misma intención que se escribieron en la *Dança general de la muerte*. Es decir, cada uno de los tres personajes es muestra de una conducta indebida, sin que ello manifieste una situación cercana a la alegoría, al igual que como se sugirió en otros casos. Los personajes (exceptuando la Muerte), representan exactamente lo que son. Por eso pensamos que los objetivos de ese primer tema no son distintos a los de la primera versión que estudiamos.

El segundo tema que suponemos, se pone de manifiesto al final del diálogo de la Muerte con el Pastor (versos 309 – 316):

MUERTE: ¡Oh, cómo huelgas hablar necedades,
echando por alto, Pastor mis razones!
No quiero contigo trabar más quisiones,
pues viene quien burle de tus liviandades.
Escucha sus dichos, que son las verdades;
mediante los cuales, si estás muy atento,
muy presto vendrás en conocimiento
de cuánto me deben temor los mortales.

Este diálogo da entrada a la Razón, cuyo primer diálogo reafirma la inevitabilidad de la muerte, de la que se ha salvado el Pastor. La Razón hace mención de una característica que llama la atención, lo llama “ejemplo tan sano a cualquier pecador” (verso 320); en el contexto de la obra, y específicamente en esta segunda parte, la ignorancia del pastor es lo que lo vuelve ejemplo ya que la Razón

se va a encargar de corregir ese problema. Desde este punto de vista, el diálogo entre la Razón y el Pastor tiene como objetivo resaltar la importancia que tiene el uso de la razón en la lucha del hombre contra el pecado. El recurso que emplea Juan de Pedraza, a través de tres alegorías, se parece a lo que vimos antes sobre el *exemplum* y aquella. A la discusión entre la Ira y el Entendimiento, que el Pastor no comprende, sigue la explicación por parte de la Razón, que el Pastor entiende perfectamente (Versos 383 – 388):

PASTOR: [...]
pues vos a los hombres sois tan provechosa,
que os traten mal es desatino.
Mas, por que no salga jamás de camino
acá mientras viva, en cualquier barbecho
con vos, que guiáis camino derecho.
Tener compañía de hoy más determino.

Este es todo el sentido que tiene la segunda parte de la obra. Pero da entrada a la parte más importante, la Eucaristía. Es la misma Razón la que, partiendo del diálogo del Pastor se dispone a enseñarle los misterios (versos 401 – 406):

PASTOR: [...]
Y pues que por suyo, señora, me ha dado,
iré do me quiera, pardiobre, llevar.
RAZÓN: Muy cerca de aquí a ver y adorar
a Dios sempiterno, en pan transformado;
en cuyo servicio, con loor muy crecido,
hoy hace la Iglesia muy grande memoria.

Vemos aquí el verdadero tema de la obra. Todo el proceso anterior lleva a este momento, en que la obra llega a la adoración del Santísimo Sacramento. La estructura del sermón llega al cierre con la enseñanza de la Razón y la oración final que se le pide al Pastor (versos 419 al 451):

PASTOR: [...]
Partamos los dos de aquí en compañía,
a do ver podamos al Rey celestial.

RAZÓN: ¡Sus! Vamos, hermano, sin más dilación,
do tienes respeto, según buen cristiano.
Camina placiente, asido a mi mano,
pues eres venido conmigo en unión.
Sey sosegado, y ten atención;
pon las rodillas en tierra priado;
que Dios sempiterno, en paz transformado,
¿vesle do yace? ¡Sus! Hazle oración.

PASTOR: ¡Oh Pan excelente, divino manjar,
en carne del Hijo de Dios convertido!
¡Oh sacro misterio, por quien soy venido,
aquí do me trujo Razón sin errar,
sólo a te ver, Señor, y adorar;
qu'en pan transformado, según tengo mientes,
yaces, por bien de todas las gentes
que quieren contigo sobir a reinar!
Adorote, Verbo divino, sagrado,
que yaces debajo de aqueste accidente,
y a tu Majestad suplico humildemente,
puesto que indigno, de hinojos postrado,
nos libres y guardes, Señor, del pecado,
dándonos gracia acá, que alcancemos
el reino de gloria, Señor, que atendemos,
por Ti prometido a nos de buen grado.
Y pues he gozado sin más resistencia
ver, cual he visto sin dubda hoy, por san,
manjar saludable de nuestra dolencia;
concluyo, pues quiero con gran diligencia
volver a mi hato, con gozo notorio,
perdón demandando al noble auditorio
de la pesadumbre de nuestra engorrenca.

Ahora bien, ¿Cuál es la estructura de esta obra y cómo se relaciona con los sermones? La estructura plantea una introducción que funge también como *Thematis divisio*, seguida de tres temas principales, dos de ellos con uno o dos temas internos¹⁶⁴, ordenados en secuencia de menor a mayor importancia, para finalizar con una oración.

Al diagramar la estructura de esta obra, obtenemos el siguiente modelo:

¹⁶⁴ No nos parece pertinente el dividir el primer tema en las subestructuras que corresponderían al Papa, al Rey y a la Dama, porque los textos son demasiado cortos, lo que no nos permite determinar con claridad su estructura en términos de la construcción del sermón.

- I. Introducción. – Loa introductoria (funge como *Thematis introductio* y *Thematis diviso*)
- II. Desarrollo.
 - a. Tema A – La inevitabilidad de la muerte.
 - i. Inutilidad de los bienes mundanos (El Papa, el Rey y la Dama).
 - b. Tema B – La utilidad y necesidad de la razón.
 - i. La Razón y el Pastor.
 - ii. Disputa entre la Ira y el Entendimiento.
 - c. Tema C – La necesidad y utilidad de la adoración de la Hostia.
 - i. Importancia de la Fiesta de Corpus Christi.
 - ii. Significado de la Hostia.
 - iii. Modo de adorarla.
- III. Conclusión.

Puede verse que hay una concordancia con el modelo temático de Tomás de Salisbury. Podemos ver que Juan de Pedraza sigue el “orden de las ideas” que Herrero Salgado hace ver¹⁶⁵. Esta breve conclusión se refuerza en otra estructura que no habíamos mencionado antes, por considerarla repetitiva de las que sí presentamos al principio de este capítulo. Esta decisión se debió a que en aquel momento consideramos que sólo complementaba, en tanto que hacía más específica, una de las estructuras que ya habíamos planteado. Nos referimos al modelo que propuso Alejandro de Ashby aproximadamente en el año 1200, a comienzos del siglo XIII. En su libro *De modo praedicandi*, este autor propone un modelo de sermón que Murphy diagrama de esta manera¹⁶⁶:

- I Introducción.
- II División (por ejemplo en tres partes).
 - Parte A. (por ejemplo en dos subdivisiones).

¹⁶⁵ *Op.Cit.*, pág. 102.

¹⁶⁶ *Op.Cit.*, pág. 322.

Subdivisión 1.

Prueba por autoridad, etc.

Prueba por razonamiento, etc.

Subdivisión 2.

Prueba por ejemplo, etc.

Prueba por alegoría, etc.

Parte B. (por ejemplo en tres subdivisiones).

Como arriba, etc.

Parte C. (por ejemplo en tres subdivisiones).

Como arriba, etc.

III Conclusión.

Hemos transcrito la estructura tal como aparece en *La retórica en la Edad Media*. Al respecto de ella, Murphy nos dice que Alejandro de Ashby no especifica en cuántas partes se debe dividir el sermón. A propósito de este diagrama, Murphy dice en la nota no. 61 de su libro: “Aunque Alejandro no lo dice explícitamente así, parece dar por supuesto que las pruebas puedan ser variadas y mixtas, y este esquema establece un método posible para combinarlas”¹⁶⁷. Esto quiere decir que los modelos de sermones en todas sus variantes, pudieron considerarse como guías y no como estructuras rígidas e impositivas.

En la *Danza de la muerte*, y con base en la similitud entre la estructura del sermón de Alejandro de Ashby y la de la obra, podemos suponer razonablemente, que Juan de Pedraza tenía conocimiento de éstas, en tanto que los tratados que se ocuparon de este tema (*De doctrina christiana*, *De arte praedicandi*, *De modo praedicandi* y otros) pudieron estar a su alcance, o bien, pudo haberlo aplicado a partir de la experiencia que le proveería el escuchar sermones. Por supuesto no es posible afirmar que Juan de Pedraza usara concientemente dicha estructura, pero sí que la influencia de la oratoria sagrada trascendió su ámbito regular para llegar al de la literatura y el teatro religioso. También es claro que Juan de Pedraza tiene en mente un público ignorante en la cuestión de la Fiesta del Corpus y que su principal

¹⁶⁷ *Op.Cit.*, pág. 322.

objetivo es educarlo. No olvidemos que San Agustín decía que en el ejercicio de la prédica, había que partir de materia conocida para el oyente, es decir, elementos que el público conozca de antemano. Este elemento encuentra confirmación en la primera parte de la obra, en la que Juan de Pedraza retoma la tradición de las danzas de la muerte para construir su texto. Incluso podemos ver que el título no tiene nada que ver con el objetivo real de la obra. Ya antes mencionamos que este hipotético público, también podría estar acostumbrado a la estructura del sermón de tres partes, lo que justificaría la decisión del autor al retomarla para la construcción de su texto.

Al comparar la estructura de las dos obras anteriores, vemos que no son tan distintas entre sí, sino que conservan elementos en común, aunque la diferencia de por lo menos un siglo, cambia la concepción de la obra, y aunque permanezca, levemente, un objetivo general común, ello no impide que se desarrolle una conciencia distinta de la labor pastoral que subyace en el origen de estos textos. La *Dança general de la muerte* abre un panorama de la literatura profana secularizada para modificar y adecuar su origen a otros objetivos. El texto profano popular está perdido para siempre, la versión fechada en el siglo XV es, como dijimos, una versión modificada. El clérigo anónimo que la transcribió originalmente (y no olvidemos que además se trata de una traducción), aplicó un modelo de construcción textual ajeno a la improvisación popular que poco o nada podía deducir de la teoría de la oratoria sagrada.

Este modelo introdujo un sentido y un mensaje que quizás fue distinto del que las danzas pretendían en su origen. El modelo que parece aplicado a él pudo ser el temático que propusimos, toda vez que aquél fue establecido en el siglo XIII. Por lo tanto, podemos suponer que el transcriptor anónimo estaba influenciado en su prédica por aquellos sermones, puesto que eran de uso común. Más aún si como creemos, fue transcrita por un clérigo.

La segunda versión de la obra presenta elementos distintos, como una mayor conciencia de método y objetivos. Las características del público también jugaron un papel importante, tanto en la primera como en la segunda obra. Sin embargo, puede verse que el autor de la versión anónima no ha desarrollado un sentido concreto del teatro, ni como literatura, ni como medio de enseñanza, lo que nos regresa al

problema de cómo se representaba el teatro: ¿leído, con mímica, cantado o de otro modo? Pese a esto, sí hay una estructura clara que sostiene al texto y que le da coherencia y unidad. En la segunda obra vemos cómo un modelo distinto del sermón temático se aplica a la construcción del texto, en una elección de metodología, puesto que el texto claramente busca instruir. Si bien la obra resulta desafortunada en la complejidad del texto, e incluso en la coherencia textual y dramática, no deja de ser un ejemplo interesante de la aplicación consciente de un esquema previo a una forma textual distinta de la fuente original y del tipo de texto que también le da origen, el sermón.

c. *Égloga de la Natividad*. Fernán López de Yanguas. Siglo XVI

Cuando trabajamos con la *Danza de la muerte* en cualquiera de las dos formas que se estudiaron aquí, partimos del supuesto, de poder demostrar que los autores, anónimo uno y conocido el otro, eran clérigos que las habían escrito ajustándolas al uso y objetivos de la religión. En el caso concreto de López de Yanguas, sabemos de cierto que él era clérigo, al igual que Gonzalo de Berceo, de quien ya hemos referido varias veces *Los milagros de Nuestra Señora*, en el contexto de la aplicación del sermón a una obra no dedicada a la liturgia de la misa.

Por esto consideramos que es provechoso trabajar con esta obra, la *Égloga de la Natividad*, que pensamos nos ayudará a hacer más clara la relación sermón – obra, que sostenemos está presente en los autos sacramentales. La *Égloga de la Natividad* se escribió en el siglo XVI, según la información que provee Fernando González Ollé¹⁶⁸, al que ya habíamos referido antes. Este dato es fundamental, porque la ubica después de la institución del sermón temático en el siglo XIII, por lo que puede esperarse que esta obra cumpla con todas o varias de las características de ese modelo.

La obra comienza con la llegada de los cuatro pastores que se llaman mutuamente, para comunicarse la nueva del nacimiento del niño Dios. Con base a lo que hemos estudiado, podemos ver que en estos versos se declara el *thema* de la obra. Cada uno de ellos da señales de eventos maravillosos que suceden por su

¹⁶⁸ Fernán López de Yanguas. *Obras dramáticas*, Págs. 1 – 30.

nacimiento. Este es el primer atisbo de la estructura del sermón temático, en que se puede ver el *introito*. Abarca los primeros 64 versos (sólo citamos los primeros 32, págs. 3-5).

(y) Llega Mingo Sabido, tañendo una gaita y dize:

M. ¡Las gaitas, guitarras, rabés repiquemos
y las churumbelas muy huerte tangamos!
¡Cordojos, renzillas de nos despidamos
y brincos, corcovos y saltos echemos!
¡Los hatos y migas y burras dejemos,
quitemos las tristes capillas de nos!
¡Que nuevas hay, nuevas, que es nacido Dios!
¡Gil Pata, Gil Pata, ven, ven y bailemos!

Entra Gil Pata tañendo una guitarra y dize:

G. De mucho gasajo que traigo conmigo,
no puedo tenerme que no dé corcovos;
no temo leones ni grifos ni lobos,
seguro está el hato del mal enemigo.
Acá estás tú, Mingo, bien vengas, amigo,
que, voto a sant Pabros y a diez verdadero,
que diz que es nascido tan claro luzero
que viene a las gentes poner en abrigo.

Replica Mingo:

M. Pues esso, Gil Pata, yo ya lo he hallado:
que, estando mirando encima una cumbre,
vi que salía tan clara una lumbre,
que en vella del todo me hizo espantado:
jíllossana del cielo tan pintiparado!
Y assí relumbraron las Siete Cabrillas
que bien demostraron haber maravillas
del sancto mocuelo que es Dios encarnado.

Aquí llega Benito tañendo un arrabé y llamando:

B. ¡Hao! ¿Quién está acá? ¡Oh, Dios acreciente
también aquí [los] regloto[s] de [la] mesta!
Apuesto que saben acá de esta fiesta,
que muy de repasto se huelga esta gente.
¡Ah, Mingo Sabido, Gil Pata, Cremente!
¿No está acá alguno de los de mi hato?

¡Ah, Urrasco Ropero! ¡Ah, Gil Garabato!
¡Quizá habrá Dios parte, si alguno no siente!

El cambio de tema interno es casi total. Apenas se reúnen los cuatro pastores, con la noticia del nacimiento del Señor, se da por establecido el tema sin que el autor le dé mayor elaboración. A partir del verso 65, cambia el *thema*. Pasamos del nacimiento a los prodigios que suceden debido al niño y las señales de su nacimiento, manifestadas principalmente en la aparición de los ángeles y los efectos inmediatos de estos acontecimientos. Hasta aquí podemos contar una introducción y un primer tema.

La siguiente secuencia se da a partir del verso 113, contiene la renuncia al diablo por parte de los cuatro pastores. Sin embargo no equivale al *oratio*, toda vez que no se dirige a Dios o a la Virgen. En el verso 145 vuelve a cambiar el tema, ahora hacia su identidad como ser preexistente y divino. Este tema, por afinidad, puede unirse con los diálogos alusivos al árbol genealógico de Jesucristo que es uno de los más largos de la obra. Abarca hasta el verso 271 en donde vuelve a cambiar el *thema* (versos 145 – 152, págs. 11 –12):

M. Venido es aquel que, carillos, mandó
al sol que en el medio del cielo parasse,
hasta que su capitán se vengasse
de los cinco grandes, que al sol sojuzgó.
Éste es aquel que la hambre domó
de aquellos leones do estaba Daniel;
Éste dio libres a los de Israel,
cuando a pie seco la mar los paasó.

[...]

G. Al son de la cuenta que aquí nos has dado
de aqueste bendito, lucido mocuelo,
holgando me he estado en medio [de] este suelo,
la boca de un palmo, del todo pasmado.

P. ¡Oh, Dios poderoso, célenste, sagrado!
Mas, ¿qué le movió tomar carne humana?

M. Dizen, Pidruelo, que [es] una manzana
que Adán se trag[ara] del fruto vedado. (versos 272 – 279, pág. 18)

Es interesante señalar la variedad de temas que abarca la obra, lo que nos da una pista sobre el público al que estaba dirigida. Antes hemos establecido que este elemento puede ser un factor importante en la definición de la estructura que gobierna la obra. Volveremos a esto al final del análisis.

El nuevo cambio, que comienza en el verso 272 se refiere a la encarnación del niño Dios. Este tema que abarca apenas unos cuantos versos, es el inicio del tema principal y por lo tanto, podemos ligar el siguiente tema en importancia, la adoración del niño. Éste abarca desde el verso 304 hasta el verso 339. Vuelve a cambiar el tema hacia la identidad de la Virgen. Me parece que en el contexto de la obra, este tema puede entenderse como parte del tema de la encarnación y no como un tema separado, toda vez que desde el principio se estableció el tema del nacimiento de Dios como el tema principal, y que resulta natural considerar la identidad de la madre de Jesucristo dentro del tema de Su encarnación. Abarca hasta el verso número 391.

Siguiente tema, la llegada de los pastores al pesebre. Puesto que los cuatro diálogos se refieren básicamente a la figura de la Virgen, podríamos entenderlos como el equivalente al *oratio*, lo que dejaría al villancico como el *unitio*. La réplica de la Virgen que sigue inmediatamente a los ofrecimientos de los pastores, puede ser también parte del *oratio* (versos 392 – 407, pág. 24).

*Aquí llegan a donde ella está y pide albricias
Pero Panya porque la vee primero:*

- P. ¡ Albricias, albricias, de nuestro desseo,
huy ha, juro a diez, carillos, hermanos!
¡ Dame acá tosté priado essas manos,
que yo me la..., yo me la..., yo me la veo!
- B. Mira qué dizes, que no te lo creo.
¡Que es ella, que es ella, la madre del rey!
¡Mírala, hétela, cáatala, vey!
¿Y no la conoces en ver su meneo?
- G. Cansados, ¡oh, Virgen, señora!, llegamos;
los hatos dejamos y burras y aperos,
venimos, graciosa doncella, por veros;
de hinojos en suelo, aquí te adoramos.

Mas ya que tamaña merced alcanzamos
en verte parida de Dios infinito,
para que puedas criar tu mocito,
recibe, señora, lo poco que damos.

[...]

La Virgen a los pastores:

- IV. El Niño divino promete la gloria,
pastores, en pago de vuestros presentes.
Llevad buenas nuevas a todas las gentes,
que habéis visto clara la mesma vitoria.
Tened en el Niño, que es Dios, la memoria,
y no receléis los trancos del lobo;
y vuestras ovejas no teman el robo,
según lo verá por cosa notoria. (versos 440 – 447, pág. 26).

Entendido de esta manera, el esquema adquiere esta forma:

- I. *Introito*. La nueva del nacimiento del niño Dios.
- II. *Argumentatio*. Que se divide en:
 - a. Tema A – Los prodigios.
 - i. Renuncia al diablo.
 - b. Tema B – La preexistencia y divinidad del niño Dios.
 - i. La genealogía de Jesucristo.
 - c. Tema C – La encarnación del niño Dios.
 - i. La virtud de la Virgen María.
 - ii. La adoración del niño.
- III. *Oratio*. Réplica de la Virgen.
- IV. *Unitio*. Villancico. Reúne la adoración y la vuelta de los pastores al campo.

¿Cómo demostramos que nuestras suposiciones son correctas? La mayor duda que surge posiblemente sea en las consideraciones al respecto del *oratio* y el *unitio*. Veamos.

No me cabe la menor duda de que en las primeras partes de la obra, de hecho hasta el Tema C – La encarnación del niño Dios y sus dos subdivisiones, hay una correspondencia directa con la estructura propuesta, que refleja la estructura del sermón temático, puesto que la función que funge en el texto dramático, corresponde con su equivalente en el sermón. La duda y la posible comprobación están en las dos últimas partes. ¿Por qué suponer que los diálogos de la Virgen con los Pastores cumplen la función del *oratio*? El *oratio* tenía la función de concentrar a los asistentes a la misa en un acto reflexivo del contenido del sermón, así como un acto de adoración que sacralizara el texto y lo insertara con mayor propiedad dentro del acto ritual de la misa. No veremos aquí el por qué se toma la figura de la Virgen María para este propósito. Lo importante es la función sagrada que reviste esta parte del texto.

En el caso de la *Égloga de la Natividad*, toda la construcción textual tiene como objetivo esta escena, dedicada al niño Dios, y por extensión a la Virgen. La importancia factual y simbólica de este personaje, es, dramáticamente, el *leit motif* visible ante los ojos del espectador. Si bien es cierto que la figura del niño y de la Virgen son inseparables, conceptual y figurativamente, también es cierto que la importancia de la madre pudo disminuirse ingresando otros elementos, como por ejemplo San José, que está ausente del cuadro. El hecho de que la atención dramática recaiga con tanta fuerza en la madre, hace que la escena pueda equivaler al *oratio*.

En el caso del villancico como *unitio*, esto es relativamente más fácil de ver. El canto no revisa la obra desde las primeras señales hasta la adoración. Comienza con ella y termina con la vuelta de los pastores a su tierra. Teniendo en cuenta que esta obra ya no cumple con objetivos doctrinales, es comprensible que no retome todo el proceso que ha seguido la obra hasta este momento, así como el hecho de que el villancico ponga más atención en el festejo de los pastores (que incluso desplaza dramáticamente a la Virgen) que en el contenido religioso de la obra. Es una forma de final feliz, que se correspondería con una obra que está dentro del proceso de secularización del teatro.

Esto puede tener su explicación en el público al que le fue presentada la obra, o por lo menos para el que fue pensada. Este público pudo ser fundamentalmente

culto, adoctrinado. La ocasión para la que se escribe es sin duda alguna, las fiestas de Diciembre, en donde el motivo principal de la reunión es la fiesta en sí y no necesariamente el festejo religioso. Uno condiciona, en todo caso, el otro. La obra pudo no haberse presentado dentro de una iglesia, sino en una corte o quizás en un palacio, ante personas que pudieran obviar el contenido e incluso recibir los diálogos en toda su complejidad y extensión. Asimismo pudo no haber sido representada, originalmente, frente al público llano sino frente al público universitario. Estas características externas a la obra refuerzan, hasta cierto punto, las suposiciones acerca de los equivalencias al *oratio* y el *unitio*, en tanto que no fuera necesario el rigor absoluto en el manejo de los elementos estructurales.

d. *Farsa sacramental de 1521*. Anónimo. Siglo XVI

Como lo dice la entrada de la obra y lo anticipa el primer diálogo, esta obra es un auto sacramental. Quizá lo podamos considerar como un ‘proto auto’, similar a la *Danza de la muerte* de Juan de Pedraza que acabamos de analizar. Es de notar que ambas obras comparten cierto primitivismo dramático, si las comparamos con *Los encantos de la culpa*. Fuerza es que en el transcurso del análisis hagamos una comparación entre esta obra y la anterior.

Al iniciar la lectura, llama inmediatamente la atención la similitud estructural y dramática entre la *Farsa sacramental de 1521* y la *Égloga de la Natividad*. En ambas, los sujetos de la acción son pastores que se maravillan ante los acontecimientos de naturaleza divina que ocurren a su alrededor, unos por el nacimiento del Niño Dios, y otros por la transformación de Jesucristo en la Hostia consagrada. Otras semejanzas las encontramos en las secuencias y el orden que tienen. Ambos grupos de pastores desarrollan temas fijos en momentos concretos, aunque en ésta, hay una serie de temas intermedios que aparentemente tratan de fungir como puentes entre temas de mayor importancia. Esos ‘temas intermedios’ no se desarrollan igual que los otros, que claramente son temas principales. Así, podemos ver cómo incluso algunos tópicos se repiten como si fueran componentes obligados de un género cuya definición también es un asunto a tratar. Debemos recordar que la definición de los géneros todavía es un asunto por venir. Y que

incluso después del *Arte nuevo de hacer comedias*, no habrá una caracterización universal de géneros. El mismo término de égloga, no tiene su origen en el teatro. Otras similitudes importantes además de las referencias milagrosas, son las dudas y el desconocimiento de los pastores, el sentido de fiesta, aunque en la *Farsa Sacramental de 1521*, el foco de la acción y los diálogos es mucho mayor en la Hostia y la Fiesta de Corpus que en los festejos de los pastores (al contrario de como vimos que sucede en la *Égloga de la Natividad*, donde los diálogos rodean el hecho mismo de la fiesta).

Además de las similitudes, esta obra presenta diferencias que la acercan a otra obra, con la cual tiene similitudes importantes, la *Danza de la muerte* de Juan de Pedraza.

Aunque parezca una contradicción, las similitudes son fáciles de ver. En ambas obras el tema referido es el misterio de Corpus Christi. En ambas, los pastores se muestran ignorantes de lo que sucede a su alrededor, y, aunque el Pastor de Juan de Pedraza manifiesta un nivel mayor de desconocimiento, en ambas obras se requiere de la ayuda divina para que los pastores salgan de la ignorancia.

El papel que asume la Razón en la *Danza de la muerte*, es desarrollado por la Fe en la *Farsa sacramental de 1521*. Ella es la que, sin presencia de otras alegorías, lleva el conocimiento a los pastores, que están conscientes de que se celebra la fiesta de la Hostia, pero que no entienden de qué se trata. La Fe funge como guía y maestra, y a través de ella, los pastores entienden plenamente el misterio. Vemos que esta obra está parada entre dos vertientes. Contemporánea a la obra de Juan de Pedraza, tiene el mismo objetivo fundamental, la instrucción. Pero al contrario que aquella, la extensión y dificultad de los textos, así como el estatismo dramático que se percibe al comparar las dos lecturas, hace suponer que al contrario de la otra, ésta se dirigía a un público más refinado, capaz de aguantar, como dijimos de la *Égloga de la Natividad*, diálogos largos llenos de conceptos, que en este caso, caen en la distracción y el estatismo escénico¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Es decir, un desarrollo escénico poco fluido, estático. Hay que considerar el lenguaje de los pastores que parece demasiado vulgar.

Por lo que se refiere a la estructura, es muy similar a la *Égloga de la Natividad*. Esta estructura tripartita está presente, como ya vimos, en la *Danza de la muerte* y las demás obras que hemos analizado. Aunque la estructura básica es la misma, la profusión de temas la complica innecesariamente, incluyendo temas que como dijimos, aparentemente no se desarrollan con suficiencia. A continuación proponemos una división temática que suponemos se ajusta a la lógica de la obra misma.

La obra comienza con el diálogo del pastor Pelayo, que pone de manifiesto el ambiente festivo que rige la escena. En la mecánica de análisis que hemos seguido, vemos cómo esta escena, no sólo este diálogo, funge como el *Thematis introductio* de la obra. Los diálogos de los pastores repiten varias veces la situación festiva que los rodea y las razones de esto, así como los eventos milagrosos que suceden a su alrededor (versos 1 al 45, págs. 16 y 17):

Entra PELAYO y dize:

¿Qué fiesta es aquesta, Dios praze sagrado,
que tal prazentorio se haze en la villa?;
de fiesta la gente está a maravilla,
y tal regozijo que yo estoy asmado;
a fe que venía yo bien descuydado,
y avn que si la fiesta yo barruntara
tan huerte y chapado yo me chapara
qual otro en el corro no ay tan chapado.

Si alguno mal vestido acá veen sallir
luego se paran en villa a mofar;
pues ¡par Dios! que yo pudiera sacar,
sabiendo la fiesta, rebién de vestir;
pudiera con sayo y muça venir,
jubón de branqueta, collar collarado,
ciento con 'borlas, cayado llabrado;
que en ello no uviera a fe que pedir.

¿Quién es el que asoma? ¡Ha! digo, Pascual.

PASCUAL

Ya vengo.

PELAYO

Bien vengas, garcón repolido;
di, di, ¿cómo Vienes de Pascua vestido?;
¿ay algo de nuevo?, di, dilo, zagal.

PASCUAL

Dios te guarde, Pelayo, y libre de mal;
ay tanto que juro que no sé que ses;
millagros he visto que te espantariés,
que nunca pastor quero que vio tal.

Declara qué vio

He vido montones venir rebolando
de ángeles tantos que es vn espanto,
la música y bozes y acuerdo de canto
que era vna gloria de estar escuchando
tantum Sacramentum muy huerte cantando
acá en el lugar, que ovieras prazer,
y mil latinorrios que no sé entender;
y vengo acá a vello, qual ves, muy trotando.

Prosigue

Mas no puede ser, según que yo siento,
so qual que grañd fiesta se haze en el suelo,
pues que los ángeles baxan del cielo
y acá con canticios festejan sin cuento,
y si percatamos acá con buen tiento
no ay ombre que muestre que no esté gozoso,
ni cosa verás que en su grand reposo
no muestre que el mundo está asaz contento.

PELAYO

¡O!, válasme Dios, Pascual, ¿qué será?,
que anotas que yo que nol tomo tino.

PASCUAL

Agora, Pelayo, vendrá acá Justino
y si él lo supiere lo percontará,
que a más más correr viene para acá.

Al preguntarse la razón de estos milagros, entra la Fe a explicarlos. Aquí comienza la división de temas. El primer tema es pues la explicación del misterio, que se hace con varios ejemplos, dichos por la Fe. (versos 145 al 160, pág. 20,21)

FE

Huelgo yo, hermanos, que estéis preuenidos,
y que conozcáis la grand fiesta que es,
porque aquí todos dezir no cesséis
los grandes loores de Dios tan crescidos.
¡O! cuánto deuemos de oy más los nascidos
gastar en loores del Verbo encarnado,
pues quiso por modo ansí sublimado
dexarnos a todos -tan fauorescidos.

PELAYO

Mas antes, señora, acá no alcançamos
par diez, so saber que es fiesta solén,
porque por merced decidnos el bien
qual es y quan grande del qual oy gozamos
para que oy todos aquí como estamos
con grand devoción a Dios alabemos,
y pues que sin cuento tantol deuemos
en algo de mucho loalle podamos.

Derivado de esta explicación, continúa la enseñanza de cómo adorarlo. En el esquema que proponemos más adelante, lo incluimos como un subtema por parecernos una relación más lógica, que considerarle como un tema por sí mismo. Siguiendo esa lógica, proponemos como tema principal la explicación de los atributos sacerdotales dados por Dios para repetir el sacramento hecho por Jesucristo, y como un subtema de él, el origen de la Hostia. Sigue la explicación de los efectos de comulgar, a lo que sigue naturalmente las condiciones para recibir la Hostia, por lo que consideramos esto como un subtema natural al anterior. Aquí parece desarrollarse un segundo tema que proponemos como nuevo subtema. Sin embargo esta consideración abre la interrogante de si todos los temas debieran de tener forzosamente dos subtemas. La lógica de la estructura de un sermón dice que sí, pero la lógica temática que podemos ver en la construcción de la obra no lo

manifiesta de esa manera, al menos en apariencia. Sigue el villancico que junto con los diálogos de los pastores que lo anteceden, cubre la función del *unitio*, y finalmente una oración, que, como diálogo final de la obra, no hace alusión al público ni presenta los acostumbrados agradecimientos y disculpas. Es claramente una oración de cierre (versos 585 al 650, pág. 32 y 33).

PASCUAL *al Sacramento*

¡O vida perpetua que por mí moriste!
¡o fortaleza por mi enflaquecida!
¡O sana salud que por darme vida
puesta en la cruz por mí padeciste!
adorote y ruego por lo que sufriste,
que diño me hagas de te recibir,
porque yo contigo yo pueda viuir,
pues que por esto tu sangre vertiste.

PELAYO

¡O pan celestial del cielo venido,
el qual quien gustare hambre no avrá!
a mi saluación. Señor, te me da,
porque por siempre no vaya perdido
a mí que en pecados esto envezexido;
dellos me saca y da de tus dones
tú que confortas a los coraçones
y tú que por mí fueste vendido.

JUSTINO

¡O Verbo ab eterno del Padre engendrado,
a mí en este mundo, pues soy peregrino,
tú da deste pan celestial y diuino
hasta que a Oreb yo aya llegado;
a mí que ya esto tan desconsolado
dame el manjar que pone el consuelo,
y lleva contigo después allá al çielo
a mí con aquestos que aquí se an llegado.

PELAYO

Amén, amén, y sus, aballemos,
que a fe quemos hecho grand dilación.

PASCUAL

Digamos primero qualche canción.

JUSTINO

Muy bien as dicho; pues sus, comencemos.

FE

David si cantaba según que sabemos
delante del arca con mucho placer,
con más razón ora se deue hazer
delante de Dios que todos cantemos,

Villancico

¿Ha, Pelayo, qué?, Justino
qué excelencia,
darse Dios por su clemencia
so espeçies de pan y vino.
¡O qué pan tan excelente!
¡qué liquor tan sublimado!
en tiempo oportuno dado
por remedio de la gente;
 Qué manjar celeste y dino
de excellençia,
por quitar nuestra dolencia
nos dexó el Verbo diuino.
 ¡O qué gana de quitar
nuestras penas y affliçiones
tovo Dios, pues, con sus dones,
aansí quiso remediar,
 y por nos dar muy mejor tino
su presençia
ocultó con su potencia
so especies de pan y vino.
¿Ha, Pelayo; qué?, Justino
qué excelencia,
darse Dios por su clemencia
so espeçias de pan vino.

DEO GRACIAS

Debaxo de las cortinas
deste consagrado pan
las maravillas divinas
están tan altas y dignas
como en el çielo do están.

Aquí Christo soberano
aquí diuino y humano,
¡O gran Fe que tal nos muestra!
tiénelo el Padre a la diestra
y el sacerdote en la mano.

El diagrama de la estructura queda de la siguiente manera:

- I. *Thematis Introductio*. Escena inicial, versos 1 al 144. El *thema* queda declarado en el verso número 63.
- II. *Thematis Divisio*. En nuestra propuesta se desarrollan por lo menos tres temas principales, que comienzan en el verso 145 y se extienden hasta el verso 610.
 - a. Explicación de la Fiesta. Comienza en el verso 145.
 - i. Adoración de la Hostia. Comienza en el verso 281.
 - b. Atributos sacerdotales. Comienza en el verso 321.
 - i. Origen de la Hostia. Comienza en el verso 345.
 - c. Efectos de la comunión. Comienza en el verso 457.
 - i. Condiciones de la comunión. Comienza en el verso 489.
 - ii. Recompensa dada a través de la comunión. Comienza en el verso 553.
- III. *Unitio*. Villancico. Este cántico, junto con los diálogos que lo anteceden, parece cumplir con la función de resumir el contenido de la obra. Los diálogos comienzan en el verso 585, el villancico, en el verso 617.
- IV. *Oratio*. La obra incluye una pequeña oración final. Comienza en el verso 642.

En esta propuesta ya podemos ver cómo hay alteraciones a la estructura básica que contemplamos. Pese a eso, se puede ver la estructura del sermón temático. Los cambios, que son fáciles de apreciar, no tienen una explicación clara. El primitivismo dramático y estructural de la *Danza de la muerte* fue explicado entendiéndola como una de las primeras obras dedicadas a la Fiesta de Corpus, disculpando así los errores que presentaba. Sin embargo, la perfección estructural de la *Égloga de la Natividad*, llamó mucho la atención. Era claro que López de Yanguas tenía una formación literaria y seguramente clerical, mucho mayor que Juan de Pedraza, lo que puede demostrarse en la claridad y limpieza de sus diálogos, frente a la ‘falta de limpieza’ de esos elementos en el trabajo de Pedraza. Al enfrentar esta obra anónima, tenemos que considerar que posiblemente el autor no tiene plena conciencia de lo que significa la construcción de un texto dramático. Nuestros argumentos son estos:

1. El texto maneja una enorme cantidad de temas, que en varias ocasiones no se desarrollan, quedando como puntos oscuros en el plano general de la estructura.
2. Si nuestra propuesta estructural es correcta, sólo se puede considerar que el autor no tiene un manejo pleno de la estructura del sermón, lo que lo llevaría a intuir la construcción de su texto.
3. Teniendo en cuenta que en *Los encantos de la culpa*, la estructura de la obra no refleja claramente la del sermón, podría considerarse que la *Farsa sacramental de 1521* es una obra de transición. Sin embargo las inconsistencias estructurales, que resultaron de revisar el texto por sí mismo, no le dan muchas bases a esta posibilidad.

Para concluir. La *Farsa sacramental de 1521* es un texto que presenta diferencias muy importantes con obras dramáticas del mismo periodo y otras que se relacionan con el tema de la Eucaristía. En esta época todavía se puede hablar de un teatro en formación. Es la época de Juan del Encina, de Lope de Rueda, de Valdivieso, de los nuevos padres del teatro, que parten de una tradición dramática literaria incipiente que apenas comienza a consolidar acuerdos y estándares. Todavía pasarán cien años

antes de que el teatro esté plenamente integrado en su forma y objetivos, antes de que los dramaturgos lo sean de oficio, antes de que podamos decir plenamente que hay teatro y dramaturgia.

A lo largo de estos análisis abrimos interrogantes que trataré de responder a la luz de los resultados planteados. Una de estas preguntas era si los dramas litúrgicos fueron motivados en parte por los preceptos de la construcción del sermón. Los elementos trabajados no apuntaron en este sentido. Desde el siglo V, San Agustín reconoce que el sermón tiene una función social y cristiana fundamental. Por extensión podemos ver que los dramas litúrgicos siguen exactamente ese camino. Intentamos demostrar que el drama litúrgico comparte con el sermón temático varios elementos estructurales, que hacen suponer que éste fue la base para la construcción de aquellos textos dramáticos.

Otra de las preguntas planteadas era si se debía aplicar una estructura al texto o lo contrario. De acuerdo a los resultados obtenidos, la aplicación del texto a una estructura, mostró mayores méritos puesto que partimos de la materia directa de estudio hacia la referencia teórica del sermón, lo que mostró la presencia de los elementos sin que se forzara esta situación.

Pudimos reconocer varios elementos presentes en los textos analizados, y pudimos ver que la relación a la que aludimos está presente. Sin embargo, el proceso de acercamiento histórico entre las estructuras revisadas y los materiales estudiados no fue fructífera, principalmente por la escasez de textos. Las obras que se conservan proceden en su mayoría del siglo XI en adelante, siendo que el estudio del sermón procede de mucho antes.

CAPÍTULO 3. DEL PERSONAJE FIGURATIVO AL PERSONAJE ALEGORIZADO

1) Elementos que caracterizan un personaje

Hemos referido en varias ocasiones la diferencia entre lo figurativo y lo alegórico¹⁷⁰, entre la transmisión directa o indirecta de un contenido, en relación a la configuración del personaje, con base en su función. También propusimos una terminología¹⁷¹ en la que separamos presentación, representación e interpretación, como pasos en la evolución del teatro. Comencemos ahora por decidir qué conforma al personaje, que es sin lugar a dudas el principal elemento del juego escénico. El teatro es un fenómeno social y literario que se compone de muchos elementos y que toca varias esferas del conocimiento y del entorno general (sociedad, arte, religión, etc.). Pero en este capítulo nos limitaremos a trabajar, en el marco de los objetivos que perseguimos, la transformación dramática que sufren los personajes.

La multitud de posibilidades que tiene a su disposición un autor dramático, nos obliga a seleccionar aquellos aspectos de los personajes que sean más claros para demostrar cómo se configuró este elemento, desde los dramas litúrgicos hasta los autos sacramentales.

Nos ocuparemos sólo de tres aspectos: primero el diálogo, porque en él se configura por primera vez el concepto del personaje dramático y es a través de él que se desarrolla el carácter, la importancia y la transmisión del personaje así como el mensaje de la obra. En segundo lugar el vestuario, en tanto que su inclusión como tal demuestra un cambio importante en la concepción de la escena y las acciones que se suceden en ella. Este proceso le dará un valor específico como recurso y posteriormente un contenido claro como parte de un lenguaje visual que el público puede y debe codificar. Por último, derivado de los procesos anteriores, veremos la función del personaje en relación con el tipo de obra a la que pertenece y los objetivos de la misma, que ya hemos abordado.

¹⁷⁰ Vid Nota 87, pág. 37; y más adelante, pág. 125.

¹⁷¹ Vid *Supra*, pág. 17.

En el capítulo anterior, cuando analizamos las versiones del *Visitatio Sepulchri*, pudimos ver, en un primer acercamiento, cómo un simple tropo evoluciona hasta ser una presentación textual, *imitativa* de las escrituras cristianas. Ambos elementos se encontraron en un acto que pretendió al mismo tiempo, ser ejemplo y acción para una población cuya formación todavía no es precisa en cuanto a los conceptos que forman su religión. En los ejemplos que consultamos, podemos ver que el diálogo evolucionó de la formación e inclusión del *Quem Quaerites* hasta la construcción de textos complejos que partían de él, y que se alejaron progresivamente de la lectura evangélica desarrollando características propias, y con ello un dramatismo que se enfoca en los objetivos doctrinales, necesario para el desarrollo del juego escénico y del propio texto dramático, que en última instancia se había convertido en el principal medio para la transmisión del mensaje y sus objetivos.

La naturaleza musical del *Quem Quaerites* derivó en dramas cantados, que posteriormente evolucionaron en una alternancia de diálogos hablados y cantados. En este estadio se encuentra *Resurrección de Lázaro*, donde claramente podemos leer las indicaciones ‘dirá’ y ‘cantará’¹⁷²:

[...]

Muerto entretanto ya Lázaro cuando ellos hayan regresado, dos de ellos llevarán a María ante él. A quien ella cantará. (Pág. 43)

[...]

Después de esto, llegará Marta con los otros judíos y cantará. (Pág. 45)

[...]

Los judíos, para consuelo de ella, dirán. (Pág. 47)

[...]

Después de esto, Marta dirá a Jesús. (Pág. 49)

En el caso de este drama litúrgico, vemos que el texto transmite directamente su contenido, los textos significan exactamente lo que dicen. En este sentido, no hay un significado oculto que se decodifique a través de figuras retóricas como la metáfora o los símiles. El drama está compuesto en su mayor parte por textos que son cortos y

¹⁷² Recordemos que la edición de Luis Astey no tiene numeración de versos.

repetitivos. Esta característica puede ser un recurso mnemotécnico, hecho para tratar de lograr que la audiencia que pusiera atención, retuviera con mayor facilidad algunos elementos que resultaran de mayor importancia para los objetivos del texto y de la representación. Este es el mismo recurso que hicimos notar antes, cuando dijimos que el texto de Marta, una de las hermanas de Lázaro, repetía la esencia del texto de María, la otra hermana. Igual sucede con los diálogos de los Judíos y de Jesucristo, que repiten la misma información, aunque con palabras diferentes. La concepción de los personajes se limita enteramente a la textualidad y a las condiciones que plantea el texto evangélico. En ese sentido, no hay un diseño dramático de los personajes, no hay la distinción entre los diálogos de los caracteres que nos permitan darle a cada uno, una personalidad individualizada de los demás, y por extensión no son reconocibles lingüísticamente unos de otros. Sin embargo, este elemento se limita sólo al texto que analizamos. Recordemos que en algunas de las versiones del *Visitatio Sepulchri* hay diferencias y avances dramáticos importantes que no apreciamos totalmente en esta obra. Los intentos por lograr darle dimensión psicológica a los personajes, son más que patentes en las versiones que analizamos en el capítulo segundo. Sin llegar a darles un sentido individual, el alejamiento de las escrituras abrió la posibilidad, aunque remota, de intentar plasmar los elementos que permitirían, en un estado más avanzado del hecho teatral, llegar a la individualización e interpretación de cada uno de los personajes. Comparemos las siguientes versiones¹⁷³:

La versión de Aquileia, fechada en el siglo XII (pág. 177), apenas presenta ante los feligreses una materialización del Evangelio, sin ninguna complicación escénica que se indique en el texto. Las mujeres están consideradas como un solo personaje, lo que elimina cualquier posibilidad de individualización:

[...]

Los presbíteros, auténticamente en el lugar de las mujeres, digan este versículo:
¿Quién nos remueve de la entrada la piedra que según pensamos cierra el sepulcro sacro?

¹⁷³ Todas las citas del *Visitatio Sepulchri* son de acuerdo a Luis Astey, *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, *Op.Cit.* Esta edición tampoco tiene los versos numerados, por lo que también recurrimos a la numeración de las páginas.

Los ángeles responden:

¿A quién buscáis, oh trémulas mujeres, llorando en este túmulo?

Las mujeres :

A Jesús de Nazaret buscamos, que fue crucificado.

Los ángeles:

No está aquí el que buscáis, sino id de prisa y anunciad a sus
Discípulos y a Pedro que Jesús ha resucitado.

[...]

La extensión del drama apenas llega a una cuartilla de texto, lo que muestra la escasa consideración del autor por el desarrollo del texto en una representación completa. La extensión de los dramas se alarga conforme transcurre el tiempo lo que muestra, si nuestra consideración es correcta, que la conciencia del hecho escénico en relación con el mensaje que se desea transmitir aumenta, lo que posibilita un mayor uso de recursos textuales y escénicos.

La versión de la Catedral de Palermo fechada entre los años 1130 a 1139, esto es, durante el siglo XII (pág. 157), nos muestra un texto más desarrollado en el aspecto dialéctico. Aunque los personajes apenas se alejan del texto original, podemos ver que las mujeres, en tanto que recurso dramático, pueden ser diferenciadas unas de otras, si bien el desarrollo y la extensión del drama no permite el pleno desarrollo de los personajes¹⁷⁴:

VERSOS DE LAS MUJERES EN EL DIA DE LA RESURRECCIÓN

La primera:

¡Ay, míseras! ¿Por qué aconteció
que viésemos la muerte del Salvador?

La segunda:

¡Ay ¡ La redención de Israel,
¿para qué quiso obrar de tal manera?

La tercera:

¡Ay! Nuestra consolación,
¿para qué soportó la muerte?

¹⁷⁴ Desde el punto de vista de la construcción del texto.

En la versión de Dublín, fechada en el siglo XIV (págs. 193 - 197), se puede ver un desarrollo mucho mayor en los personajes. También puede verse en ellos una intención emotiva clara, que trasciende la indicación del llanto de la versión de Aquileia. La complejidad es mayor en la construcción de los diálogos y parece claro que hay una mayor conciencia del personaje como medio de transmisión de contenidos específicos. Estos contenidos también encuentran en la representación del drama otro medio de expresión:

Terminado el tercer responsorio con su versículo y *Gloria Patri*, en **sobrepellices** y capas de seda, con las cabezas veladas y llevando en las manos cada una una [sic] **píxide** a modo de aromas, tres personas vienen como si fuesen las tres Marías que buscan a Jesús. La primera de las cuales, a la entrada del coro, preceda a las otras hacia el sepulcro. Como lamentándose, diga de por sí:

¡Ay! Ha sido muerto el pastor piadoso,
a quien no contaminó culpa ninguna.
¡Oh muerte execrable!

Y hecha una pequeña pausa, de parecida manera, la segunda María entre y diga:

¡Ay! Malvada raza judía,
a la que enloqueció cruel frenesí.
¡Execrable nación!

En seguida la tercera María diga de modo semejante:

¡Ay! Murió el doctor verdadero,
que a los difuntos dio vida.
¡Oh cosa para gemir!

Aún avanzando un poco más, diga la primera María de este modo:

¡Ay, míseras! ¿Por qué aconteció
que viésemos la muerte del Salvador?

En seguida diga la segunda María:

¡Ay! Nuestra consolación,
¿para qué soportó la muerte?

En seguida la tercera María:

¡Ay! Nuestra redención,
¿por qué quiso obrar de esta manera?

Entonces reúnanse y avancen hacia la escalinata del coro, frente al altar diciendo conjuntamente:

Ya, ya, he aquí, apresurémonos ya hacia el túmulo
para ungir el cuerpo santísimo del amado.

En seguida juntas avancen hasta llegar cerca del sepulcro, y la primera María diga de por sí

Con aderezos de aromas
unjamos el santísimo cuerpo
a fin de que la preciosa —

Entonces la segunda María diga de por sí:

Mixtura de nardo impida
Que se corrompa en el túmulo
la carne bienaventurada.

En seguida la tercera María diga de por sí:

Pero esto no podemos realizarlo sin ayuda
¿Quién nos removerá esta roca de la entrada del monumento?

En estos ejemplos podemos ver con toda claridad la evolución del diálogo, no sólo hacia un alejamiento *de ipso* del texto evangélico sino como un acercamiento claro hacia la escena representable, en tanto que espectáculo teatral.

También puede verse cómo los autores de las diferentes versiones vieron, o sintieron, la necesidad de trascender el texto evangélico, a medida que los textos llegaban a los altares para su representación. Al compararlas, da la impresión de que las versiones cantadas desde el coro o el altar de las iglesias, son las menos elaboradas dramáticamente, más dependientes del texto; en tanto que las más elaboradas, son aquellas que ya comenzaban a mostrar una escena concreta frente a los feligreses. Aunque parece una suposición, dicho avance, en tanto que el texto se hace más complejo en su dimensión dramática, es visible en los ejemplos del segundo capítulo que hemos extendido aquí. En ellos hemos intentado establecer la evolución de un texto simple hacia un emplazamiento más y más cercano a la

representación dramática espectacular. En todo caso, los ejemplos que citamos pueden extenderse con las muchas versiones que aporta Luis Astey, para ver cómo las distintas versiones del tropo evolucionan en un sentido asombrosamente similar, pese a desarrollarse en países, periodos y por autores completamente diferentes.

Desde los ejemplos del *Quem Quærities* hasta *Resurrección de Lázaro*, hay una distancia enorme en la conformación del texto dramático, a pesar de que la datación de las obras, nos lleva a ver que son, en algunos casos, contemporáneas. La distancia conceptual es aún mayor cuando la enfrentamos con la *Danza de la muerte* de Juan de Pedraza (siglo XVI). Vemos que en esta segunda obra los personajes están bien diferenciados en el aspecto dialéctico. La forma de hablar de la Muerte no es igual que la del Rey, aunque ésta es similar a la del Papa y la Dama. Pero el contraste más fuerte está en el Pastor. La caracterización dialéctica que hace el autor de este personaje lo aleja diametralmente de los otros, incluyendo a la Muerte, cuyos textos son, en comparación, mas cercanos a los del Rey en estilo. En este estado de la escenificación ya se puede hablar de una interpretación del personaje, en el sentido que lo expusimos en el capítulo uno. El autor le ha dado características que lo diferencian de los otros personajes que se ven en escena, como el uso de un vocabulario propio, expresiones de sorpresa y otras que reflejan su conducta frente a otros personajes, y que lo alejan de sus contrapartes. Estas características son aún más evidentes en los diálogos entre el Pastor y la Razón, donde el habla casi ceremoniosa de ella, se contrapone al habla descuidada del Pastor, marcando claramente una diferencia dialéctica que se vuelve parte de la caracterización misma. Asimismo, ayuda visualizar la conducta del personaje, lo que no es claro en el drama litúrgico. (Versos 304 al 324)

[...]

PASTOR: No tengo de ella yo tal confianza,
que deje por otro mi gala y apero.
¿Sabes cuál paro a Juan Mesenguero,
porque llegó a hacelle cosquillas?

[...]

RAZON: Dios te de gracia y vida Pastor,
tal que me ames de muy buena mente.

Mucho me alegro de verte presente,
ejemplo tan sano a cualquier pecador.
Contempla qu'el Papa, el Rey, el señor
no menos los otros estados menores
hasta los míseros pobres Pastores,
que aquella los lleva, sin más defensor.

En este momento vale la pena recordar las características del público como un factor determinante en la caracterización de los personajes. El drama litúrgico se dirige a un público muy amplio, que abarca integrantes de varios estratos de la sociedad. Al no pretender una identificación directa con los personajes, es fácil ver por qué los diálogos de los personajes son neutros dramáticamente, es decir, que no se desarrollan como personajes tridimensionales, con una psicología propia que los distinga. La caracterización que vemos en otras obras, no sólo es el resultado del avance natural del teatro, sino del entendimiento de que el personaje es el espejo donde se mira el espectador, entendimiento que no se da en los dramas litúrgicos. En cambio en la *Danza de la muerte*, el autor tiene una percepción distinta del público que asiste a la representación de la obra y de los objetivos que pretende lograr con él (que son de adoctrinamiento; en este caso particular, la enseñanza de la Hostia).

En ese caso también está la *Égloga de la Natividad*. En ella los pastores están caracterizados lingüísticamente como pastores y también textualmente, pero sus expresiones no son en ninguna forma vulgares, sino más bien cuidadosas y podemos decir elegantes. Los cuatro pastores hablan de modo similar unos con otros. Entre ellos no se distinguen diferencias tajantes que los caractericen. Es de entender que los cuatro personajes, funcionan dramáticamente como uno solo, esta podría ser la razón de esa falta de individualización. Para el autor son simplemente pastores, y todos ellos hablan sayagués que los caracteriza en conjunto, ante público. Sin embargo la diferencia entre éstos y la Virgen María sí es perceptible. Retomemos otro ejemplo del capítulo dos. En este caso se trata de la *Égloga de la natividad* (versos 392 – 407, pág. 24).

*Aquí llegan a donde ella está y pide albricias
Pero Panya porque la vee primero:*

- P. ¡ Albricias, albricias, de nuestro desseo,
huy ha, juro a diez, carillos, hermanos!
¡ Dame acá tosté priado esas manos,
que yo me la..., yo me la..., yo me la veo!
- B. Mira qué dizes, que no te lo creo.
¡Que es ella, que es ella, la madre del rey!
¡Mírala, hétela, cáatala, vey!
¿Y no la conoces en ver su meneo?
- G. Cansados, ¡oh, Virgen, señora!, llegamos;
los hatos dejamos y burras y aperos,
venimos, graciosa doncella, por veros;
de hinojos en suelo, aquí te adoramos.
Mas ya que tamaña merced alcanzamos
en verte parida de Dios infinito,
para que puedas criar tu mocito,
recibe, señora, lo poco que damos.

[...]

La Virgen a los pastores:

- V. El Niño divino promete la gloria,
pastores, en pago de vuestros presentes.
Llevad buenas nuevas a todas las gentes,
que habéis visto clara la misma vitoria.
Tened en el Niño, que es Dios, la memoria,
y no receléis los trancos del lobo;
y vuestras ovejas no teman el robo,
según lo verá por cosa notoria. (versos 440 – 447, p.26).

De manera similar a las diferencias entre La razón y el Pastor de la *Danza de la muerte*, el habla de la Virgen parece más pausada y más refinada, dejando de lado expresiones y usos lingüísticos que se perciben en los pastores. Un texto de diez versos es el que le corresponde a este personaje, pero lo diferencia auditivamente y dramáticamente de los pastores.

En la *Farsa sacramental del 1521*, vemos nuevamente cómo la forma de hablar de los personajes, los identifica como gente del pueblo llano. Las expresiones no son cultas si las comparamos con los diálogos de la *Égloga de la Natividad*, e incluso

puede verse que usan formas que en comparación son anticuadas o por lo menos incorrectas. Los personajes se diferencian más por el ritmo que el verso impone en la lectura, que por un uso particular del vocabulario o el modo de expresarse de cada uno, situación que comparte con la obra anterior. Muy al contrario que en la *Danza de la muerte*, donde la caracterización dialógica de los personajes es clara y marcada, lo que no se percibe en esta obra.

Entre los factores que pueden evitar esa diferenciación, es importante considerar que los cuatro pastores de la *Farsa Sacramental de 1521*, pertenecen al mismo estrato social y por lo tanto no son necesarias, o por lo menos visibles, las diferencias de vocabulario que sí existen en la obra de Juan de Pedraza. Suponiendo que las obras son contemporáneas, llama la atención que en uno de los textos, el autor haya tenido tanto acierto al configurar a sus personajes y en los otros dos, los autores no hayan tenido el mismo entendimiento del juego teatral. Aún así, los personajes quedarían bien identificados ante el público de la época. Hoy en día sin embargo, al encontrar personajes que pertenecen al mismo estrato, donde no hay un contraste visible, nos faltan elementos para diferenciarlos claramente. Puede ser que estos elementos se den en la caracterización escénica del personaje, que hacen tanto el intérprete como el dramaturgo. También podemos considerar que tanto los presupuestos sociales de la época como las consideraciones del autor, e incluso las características del género pueden plantear situaciones en las que se asume que los personajes serán entendidos por el público. A esto hay que agregar el bagaje cultural popular que forma parte de la sociedad. Este elemento se vuelve importante al hablar de *Los encantos de la culpa*, donde los personajes se configuran a partir de presupuestos culturales (Ulises el héroe clásico y la Circe, hechicera de la Antigüedad), para después, configurarse textualmente ante el público.

La caracterización de los personajes en *Los encantos de la culpa*, no distingue con claridad una caracterización individualizada en el mismo sentido que lo vimos en *La danza de la muerte*. Los personajes del auto no se distinguen por el uso de términos concretos o elementos de carácter regionalista, o por una forma de pronunciación determinada que indique el estrato social al que pertenecen.

En este sentido, los personajes hablan de manera estandarizada, si se puede usar el término. Incluso en este caso, no se aprecian diferencias de métrica entre los sentidos y Ulises, que ayudaran a diferenciarlos en la ejecución del verso.

La caracterización dialógica y escénica se da en versos concretos donde revelan su identidad, y en otros donde se hace referencia a ellos. Así, cada uno de ellos declara abiertamente al público su posición y función en el escenario. El verso vuelve a ser una condicionante a la que se debe agregar la función concreta del vestuario, como complemento indispensable a la identificación del personaje ante el público.

Por lo que toca a este elemento, la caracterización visual es casi nula en los dramas litúrgicos. El público asiste a una presentación del texto, que forma parte de la propia misa (o al inicio de ella según Eva Castro¹⁷⁵), por lo que los sacerdotes usan sus trajes habituales, de acuerdo a la festividad o naturaleza del día en el calendario litúrgico (lo que determina si un sacerdote viste de verde, blanco, rojo o púrpura, así como sus aditamentos y ornamentos). Por lo que quedan pocos elementos distinguir a los personajes. Por ejemplo, en *Resurrección de Lázaro* no hay indicaciones que digan qué hábitos distinguen a Jesucristo, aunque en las lecturas modernas este papel siempre está asignado al principal sacerdote oficiante. Sin embargo, en todas las versiones del *Visitatio Sepulchri*, se encuentra una indicación que distingue al ángel sentado en el sepulcro como ‘vestido de blanco’ y con una palma en la mano.

Dunbar H. Ogden, hace un retrato de cómo eran aquellos trajes sacerdotales. Aunque su estudio no se limita sólo al *Visitatio Sepulchri*, podemos usar esta información para visualizar esta obra. Al respecto del vestuario, este autor es nuestra única referencia. En su libro *The staging of drama in the medieval church*¹⁷⁶, dedica varios capítulos a los elementos de la representación de los dramas litúrgicos, abarcando el texto, la entonación, la interpretación y otros. De acuerdo a su investigación, las vestimentas ceremoniales de los sacerdotes cristianos, no evolucionaron de los trajes judíos sino de las ropas de uso diario del imperio

¹⁷⁵ “Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval”, *Actas del II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx*, pág. 79.

¹⁷⁶ University of Delaware Press, Newark, 2002.

romano, modificadas. Aún más importante es que, de acuerdo con Ogden, sólo los papeles principales eran representados con los ropajes eclesiásticos¹⁷⁷, los demás caracteres eran representados con ropas comunes de la época medieval¹⁷⁸. Él indica que hay dos periodos básicos para el establecimiento de los trajes sacerdotales, el primero que termina en el siglo nueve y el segundo que termina en el siglo trece. El hecho de que la mayoría de los dramas litúrgicos que sobreviven procedan de fechas posteriores a este siglo, permite tener una certeza aceptable de la apariencia de los trajes en las celebraciones y las representaciones¹⁷⁹.

El traje que más se señala en los dramas litúrgicos es el alba como distintivo de los ángeles, y que casi siempre es blanco. El alba es una túnica larga, que llega casi hasta los tobillos en unos casos y aproximadamente a la rodilla en otros y tiene mangas anchas. En la forma larga funciona como traje de diario para los sacerdotes¹⁸⁰. El segundo traje en uso es la dalmática, una vestimenta de mangas largas y anchas que funciona como un traje exterior que se pone sobre el alba, y que también se le menciona para distinguir a los ángeles. En otros casos se menciona que usan capas¹⁸¹, aunque más adelante el mismo Ogden, refiere que las capas eran principalmente representativas de las tres Marías y de Jesucristo Resucitado¹⁸². La variedad de trajes posibles para señalar a los ángeles, hace suponer que el vestuario evolucionó junto con el texto, en el sentido de que al secularizarse el texto¹⁸³, el vestuario se transforma constantemente abriendo múltiples posibilidades, y que no había un uso estandarizado del mismo, sino que el uso y las consideraciones de cada autor o comunidad determinaban el aspecto final de los personajes. Ogden deja claro que no hay un código establecido y que a medida que avanza la transformación del texto, avanza la transformación de la escena. El único elemento en común que él puede establecer es el color blanco, quizás por su asociación con la pureza o porque

¹⁷⁷ *The staging of drama in the medieval church*, pág. 123.

¹⁷⁸ *Ídem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pág. 124.

¹⁸⁰ Hoy en día el alba es la primera túnica que los sacerdotes se ponen después de sus ropas civiles, cuando no usan la sotana, que también se pone sobre las ropas comunes.

¹⁸¹ *Ídem*.

¹⁸² *Ibidem*, pág. 126.

¹⁸³ Hasta donde esto fue posible.

los evangelistas tienden a describir a los ángeles con ese color¹⁸⁴. En general las tres Marías están descritas con capas, que por lo regular son blancas, en combinación con las albas y los amitos¹⁸⁵. En casi todas las versiones llevan incensarios¹⁸⁶ aunque en otros casos llevan vasos vacíos de oro o plata, y en otro caso ambos elementos¹⁸⁷. En el caso de Pedro y Juan, la versión de la Iglesia de San Juan en Dublín¹⁸⁸ dice que “ellos entran con los pies descalzos y están vestidos con albas y túnicas sin adornos: Juan en blanco con una palma en la mano y Pedro en rojo con unas llaves en la mano”. En los casos revisado por el autor, los apóstoles siempre están descalzos¹⁸⁹.

Por otro lado, la aparición de Jesús a Magdalena fue representada en la versión de Rouen¹⁹⁰, vistiéndolo “con un alba y una estola y llevando una cruz”¹⁹¹. En la versión de Sn. Gall aparece del lado derecho del altar vestido en una casulla roja, y en la versión de Brixen “aparece todo de rojo, con un alba con una franja roja y una faja, un amito, una estola y una capa”¹⁹². Por lo que deja ver Ogden, sin que lo diga por completo, estos trajes y combinaciones sólo son válidas para el *Visitatio Sepulchri* en sus tres versiones.

Por la diferencia de tema, puede esperarse que para los *Ludus Paschalis*, los *Peregrinus* y otras formas de drama litúrgico, se usen otras formas de vestuario. Sin embargo es claro, por la revisión que acabamos de hacer, que en todos los casos se trata de variaciones a la norma que rige los trajes de los sacerdotes oficiantes y los otros miembros del clero. Entre estas modificaciones estaban los adornos y la utilería (las palmas, las copas, etc.) que, hasta donde lo permitía la caracterización figurativa del traje sacerdotal, le daban realismo a la escenificación¹⁹³. En este apartado nos

¹⁸⁴ Se pueden revisar los textos de las diferentes versiones del *Visitatio Sepulchri* que estudiamos aquí, así como los textos evangélicos en los que están basados. Ogden menciona específicamente Mateo:28:3; Revelaciones (Apocalipsis) 6:11 y 7:9. *Op.cit.*, pág.127.

¹⁸⁵ Amito (l. *Amictus*, de *amicre*, cubrir).m. Lienzo fino, cuadrado y con una cruz en medio, que el preste, el diácono y el subdiácono se ponen en la espalda y en los hombros para celebrar algunos oficios divinos. DRAE 2001.

¹⁸⁶ En el texto en inglés *thuribles*: turíbulos, incensarios.

¹⁸⁷ Ogden, *Op.Cit.*, pág. 128

¹⁸⁸ *Apud* Ogden, *Ídem*. Todas las traducciones del texto en inglés son del tesista.

¹⁸⁹ *Ídem*.

¹⁹⁰ *Apud* Ogden, *Ídem*. Igual en las demás citas y referencias a obras y versiones del *Visitatio Sepulchri* de este apartado exclusivamente.

¹⁹¹ *Ídem*.

¹⁹² *Ídem*.

¹⁹³ Ogden, *Op.cit.*, pág. 139.

hemos limitado a lo que Ogden dice sobre las versiones del *Visitatio Sepulchri*, que abarca los textos que nos interesan. Pero estas consideraciones parecen no ser universales.

Por ejemplo, en *Resurrección de Lázaro* no hay ninguna indicación precisa que distinga, a nivel de texto, a unos personajes de otros. No hay anotaciones de símbolos ni de otros elementos espectaculares que nos ayuden a saber cómo se presentaban frente a los feligreses, además de lo que ya hemos indicado, aunque podemos suponer que el sacerdote oficiante principal, llevaría un báculo o cruz. La concepción simbólica de la religión cristiana, los objetivos del drama en la misa y el carácter figurativo y primitivo del texto y la representación, hacen que esas indicaciones, tan necesarias para nosotros, hayan sido tan irrelevantes para ellos. Es claro que *Resurrección de Lázaro*, no está en un estadio suficientemente evolucionado en su relación texto-espacio-representación como para considerar necesaria la mención de estos elementos.

En la *Égloga de la Natividad*, sucede algo similar, el texto no ofrece suficiente información para saber cómo están ataviados los pastores. Las indicaciones son muy vagas, como en el verso 39, donde dice “tus agujetas”, sin que esto nos diga demasiado. Los pastores no se refieren a ellos mismos más que al principio de la obra, para después centrar la atención en el nacimiento de Jesucristo y su figura. Podemos notar que los pastores llevan instrumentos musicales, que son, al inicio de la obra, lo único que ayuda a diferenciarlos visualmente, de acuerdo a lo que se menciona a nivel textual. Mingo Sabido usa una gaita, Gil Pata una guitarra, Benito entra con un arrabé¹⁹⁴ y Pero Pança, con un tamboril. A esto agregamos los significados de los nombres de los pastores como marca de caracterización.

No es sino hasta que llegan con la Virgen María que encontramos otros elementos que los diferencian: Benito ofrece una cuchara, una colodra, un salero y dos borregos (aunque en ninguna indicación se menciona si entra con ellos a escena desde el inicio — aunque es lo más seguro — o bien si los levanta después. Tampoco se indica que lleve un morral u otro elemento que sirva para lo mismo. Nuevamente, suponemos que las convenciones sociales de la época sustituyen

¹⁹⁴ También conocido como ginebra. Véase el *Diccionario de Autoridades*.

indicaciones y aclaraciones). Gil Pata ofrece otros animales, y una rueca, bajo las mismas condiciones que indicamos para Benito; Pero Pança no lleva consigo nada, sólo indica que le va a mandar unos animales (verso 427). Por último Mingo Sabido, quien no lleva nada, ofrece lo que lleva encima: su hato, caldero, cayado y çurrón. Es hasta este momento cuando podemos hacer un retrato parcial del personaje, aunque estas didascalias dan a entender que el personaje entra con estos elementos desde el inicio.

En la *Danza de la muerte*, hay elementos que indirectamente nos ayudan a suponer cómo visten los personajes. Las primeras indicaciones son “Cámara en un palacio del Papa” , “aposento regio” , “una camarín” , pero no hay ninguna indicación de la vestimenta del Papa, el Rey o la Dama, por lo que sólo podemos suponer que los trajes fueran representados con base en la imitación o las suposiciones de la población (es decir, por ‘lugar común’). El Papa vestiría de blanco con una tiara, el rey con ropas elegantes y una corona, etc. Pero el texto no da ninguna referencia. El Pastor, entra con un zurrón. No hay una acotación externa que lo indique, pero el texto sí lo hace: “Sin duda ninguna, de entrar hora en cuenta / con voz, mi zurrón, yo traigo acordado.” (versos 197 y 198). La indicación que hace visible este elemento, llega unos cuantos versos después. Aparte de ésta, no hay indicaciones internas o externas para diferenciar a la Muerte, la Razón, el Entendimiento o la Ira. En el caso de la primera la forma de presentarla estaría dada por la iconografía medieval, pero en el caso de los otros personajes, no tenemos un referente iconográfico preciso, por lo que se representarían de acuerdo al imaginario popular o simplemente de acuerdo a convenciones escénicas, si las hubiera.

La *Farsa sacramental de 1521*, es un poco más clara que las obras anteriores. El primer personaje que aparece en escena deja ver que no está vestido de manera apropiada para la Fiesta de Corpus, que se celebra en ese momento. Esto lo sabemos por su propio diálogo en el que dice: “pues ¡par Dios! Que yo pudiera sacar, / sabiendo la fiesta, rebién de vestir; / pudiera con sayo y muça venir, jubón de branqueta, collar collorado,” (versos 12 al 14, pág. 16). Asimismo, aunque los textos no se refieren directamente a sí mismos, vemos que el segundo personaje en entrar a escena, Pascual, sí viene ataviado acorde a la ocasión, como se indica en el diálogo

de Pelayo: “bien vienes, garçón repolido; / di, di, ¿cómo vienes de Pascua vestido?;” (versos 18 y 19, pág. 16). Igual sucede con Justino, cuando entra, Pelayo dice: “¡Qual vienes, Justino, de Pontifical!” (verso 52, pág. 17), y es en su respuesta, cuando nos damos cuenta (a nivel de texto) que Pelayo está vestido de *cutio*, es decir del diario, de manera ordinaria. Más adelante, la entrada de la Fe, da otra indicación de vestuario. Dice Pascual: “Pues hétela viene muy rica vestida / çercada de flores, muy fresca y galana.” (versos 130 – 131, pág. 20). Y ésta es la última indicación de este recurso en la obra.

En estos ejemplos vemos que la configuración física del vestuario a nivel de texto, es de aparición tardía en el esquema del desarrollo escénico. La configuración del personaje comenzó por los elementos obvios, los dialécticos, y no es sino hasta que se desarrolla el uso del escenario como tal, que entran en el juego los elementos ‘ornamentales’, la escenografía primero, y el vestuario después. La referencia visual pudo haberse dado por sobrentendida, toda vez que los autores presentaban personas de su tiempo, incurriendo en ‘vicios’ como el de no describir a los personajes, u omitir didascalias que preparasen su aparición en escena. El fenómeno se repite hoy en día y por razones similares. No necesitamos que nos expliquen cómo viste un policía o un profesor de preparatoria, ni tampoco un burócrata o un empresario, porque culturalmente ya están contruidos en nuestra mente y la de los autores, que conscientemente o no, apelan a esa imagen preconcebida que tenemos de los personajes.

En los autos sacramentales, el vestuario adquiere una dimensión adicional a la estrictamente funcional, ya que todos los elementos (o al menos la mayoría de ellos) entran en una mecánica de comunicación en la que son parte de un mensaje concreto codificado y, al mismo tiempo, son transmisores de él. En el caso de *Los encantos de la culpa*, el mensaje, al que ya aludimos antes, plantea la lucha del hombre con sus sentidos y las tentaciones. En esta obra hay muy pocas indicaciones de vestuario. Una de las más completas se refiere a la transformación de los sentidos en bestias, cada una relacionada en la lógica renacentista con una cualidad que lo liga al sentido que le da origen. De esta manera, el gusto se transforma en cochino, la vista en tigre, el tacto en oso y así sucesivamente (pág.411).

¿Cómo vestir a Ulises y a sus sentidos? Antes dijimos que los personajes usaban trajes con algún símbolo que representase su carácter, si bien son pocos los ejemplos en este sentido. También hicimos mención a las pocas referencias que hace Calderón. Por ejemplo, al entrar la Penitencia, la primera mención de ella es: “¿Y la ninfa celestial, / quién es?” (pág. 412). Estos versos no nos permiten construir una imagen precisa de cómo podría estar vestida. Para muchos de nosotros, la imagen de una ninfa está más cerca del trabajo gráfico y pictórico de Alfonse Muchá, de mediados y finales del siglo XIX, que de la imagen que tendría Calderón. Para fines prácticos hemos considerado el vestuario y la utilería de mano como un mismo elemento. Esto nos ayuda a establecer la identidad de la Circe quien entra, según didascalia explícita “...detrás de todos; trae una salvilla, un vaso de plata...”¹⁹⁵ símbolo universal de su oficio, lugar común en la época clásica y en el Siglo de Oro. Al entrar a escena acompañada de otras mujeres, era necesario distinguirla visualmente antes de que se declarara de quién se trataba.

Podemos ver cómo la configuración del personaje se da fundamentalmente en el nivel textual. Sus diálogos le dicen al lector quién es y qué fines persigue, pero el problema de la puesta en escena es por ahora insalvable. No hay suficientes indicaciones que nos permitan vestirlos y suponer al mismo tiempo que no caemos en especulaciones sin fundamentos. Lo que podemos imaginar no nos da ninguna base para decir claramente cómo están configurados los personajes en cuanto a su aspecto físico. Sólo su forma de hablar nos arroja datos concretos, cuando el autor los ha caracterizado de esa manera.

Ahora pasemos a nuestro último criterio de caracterización, la función que cubre un personaje en la construcción del texto. En términos generales, un personaje es el medio a través del cual el autor dramático lleva su mensaje al público. Al interior de un texto, cada uno de los personajes es parte de una estructura diseñada para la transmisión de una idea materializada en un escenario.

Pero este proceso no es igual en el drama litúrgico que en el auto sacramental. En el auto hay una concepción de la forma sobre el contenido que está oculto (aunque sugerido) por ella. En el drama litúrgico, el personaje cumple una función mucho

¹⁹⁵ Pedro Calderón de la Barca, *Op.Cit.* pág. 413.

menos compleja, aunque no menos valiosa. Para poder definir la funcionalidad de un personaje en un texto, hay que definir el objetivo del texto y entender el concepto de teatro y texto dramático que influye a los autores.

El drama litúrgico maneja un concepto muy básico del quehacer teatral. Su objetivo no es intentar entretener a su audiencia, sino transmitirles conceptos de manera directa. Se coloca lejos de un emplazamiento eminentemente estético, y en una postura que busca ante todo la claridad del contenido, privilegiar el texto sobre la forma. Los personajes por lo tanto, están llevados a su mínima expresión. Su planeación está limitada a la materialización de las tres lecturas evangélicas que hemos estado analizando. Aunque la lectura de las diferentes versiones del *Visitatio Sepulchri* a las que hemos aludido, demuestra que el concepto de la escenificación evolucionó de manera rápida y constante, puede decirse que en general, el drama litúrgico se mantuvo firme en una serie de mecánicas de presentación del texto, que apenas sobrepasa el nivel de la lectura, donde la función que cubren los personajes es simplemente la materialización de la escena evangélica ante la audiencia.

Por lo que se refiere al personaje alegorizado, sus funciones dramáticas son mucho más elaboradas. Ya desde *La danza de la muerte* de Juan de Pedraza, podemos ver un concepto más completo de teatro, despegado de la ritualidad de la misa y de la religión. Desde la Edad Media, la alegoría se usó para poder materializar ideas y conceptos con el fin de hacerlos más fáciles de entender. Así surge la muerte, materializada en un esqueleto que esconde su figura bajo un traje ‘de monje’ y ostentando una guadaña. De la misma forma surgen los cuatro jinetes del Apocalipsis como reflejo de los males que caen sobre los hombres. A partir de este uso, la alegoría se extiende hacia el terreno de lo escénico. En la *Dança general de la muerte* (la versión anónima), ésta aparece materializada para *mostrar* la inevitabilidad de su llegada. El otorgarle características humanas a un concepto u objeto permite una relación más íntima entre éste y el personaje humano.

El personaje alegorizado se muestra como un ser visible y real, que interactúa con el otro en términos de igualdad, ya sea como guía (el Entendimiento en *La danza de la muerte* o en *Los encantos de la culpa*) o como su opuesto (la Muerte o la Circe). En todos los casos, el personaje alegorizado adquiere una dimensión mayor a

la que se muestra desde el punto de vista estrictamente visual. Adquiere un significado que le aporta una dimensión mayor al conjunto de la obra y al mensaje que se desea transmitir.

Su función escénica primordial es, por un lado, el embellecimiento visual y conceptual de la obra, y por otro, llevar un mensaje concreto aunque oculto, que se une a la premisa mayor de la obra. Él mismo es un mensaje. Él mismo desarrolla un significado completo, que se hace claro al entender la alegoría.

2) Dimensión textual contra dimensión espectacular

Al hablar de texto dramático, debemos considerar que está presente una pluralidad de posibilidades que lo constituyen como un todo. Entre ellas el espacio escénico, el texto y el personaje — considerado desde la dimensión textual y la escénica. Todo personaje se construye con base a dos de esas posibilidades: la dimensión textual y la dimensión espectacular. En la primera queda configurado a través del diálogo y las didascalias — explícitas o implícitas — que le dan una corporeidad que se puede construir en la imaginación del lector, para que pueda corporeizarse en la realidad escénica. En la segunda, queda configurado a través de esa corporeidad mencionada. Como vimos en el apartado anterior, uno de los principales problemas es que dicha configuración, se extiende a lo largo de todo el texto, incluso, dejando datos importantes para ser mencionados al final de la obra, como en el caso, ya mencionado, de los regalos que los pastores hacen a la Virgen María en la *Égloga de la Natividad*; otro problema es la poca o incluso nula información que se da sobre los personajes de manera directa.

La configuración dramática del personaje es, por lo tanto, incompleta para nosotros. La razón de esto puede estar en la propia concepción del teatro en el momento, que no busca la reproducción histórica sino reflejar los valores de su tiempo, es decir que no parte, en el caso de los autos sacramentales, de un enfoque mimético. Visto así, podemos entender por qué los personajes pueden estar delineados de manera tan sucinta. La imaginación colectiva de la época y los referentes generales del público, llenan ese vacío. Al entrar en el terreno de la dimensión dramática, entramos en el terreno de la ficción, acuerdo que permite que

la acción se sitúe en lugares desconocidos, que se configuren personajes fantásticos y/o simbólicos, sin que se rompa la apariencia de realidad.

Pero este acuerdo no está dado en los dramas litúrgicos. La configuración figurativa de los personajes, reducidos visualmente a un elemento que de manera *temporal* le da al sacerdote o potestad eclesiástica una cualidad diferente de su naturaleza común, no alcanza a recrear la ilusión de realidad que es parte intrínseca del teatro. Únicamente sus textos lo configuran de manera parcial frente a su auditorio, que a través de ellos puede recrear, *a nivel personal y no general*, la imagen de una realidad distinta de la suya. Veamos, por ejemplo, los textos del drama *Resurrección de Lázaro*, que hemos tomado como cuerpo de trabajo.

En este drama se configuran cuatro espacios, que según creemos, no se recrean físicamente en el altar (o fuera de la iglesia según Eva Castro), sino que se construyen en los textos cantados o dichos de los personajes. El texto da a entender, en las acotaciones implícitas y explícitas, que debe haber cierto movimiento escénico por parte de los sacerdotes oficiantes de la misa y ejecutantes del drama, lo que nos habla de una representación más coherente, en términos escénicos, que la que sucedería si sólo se cantan frente a los feligreses o desde el coro de la iglesia. De esa manera, pasan de la dimensión textual a la dimensión espectacular, reconstruyendo, aunque de manera incipiente, la escena. Esos espacios son: La casa de Lázaro; otro lugar, no especificado, donde están Jesucristo y los apóstoles; el lecho mortuario de Lázaro y finalmente, su tumba. Estos cuatro espacios están contruidos como sigue.

La acotación inicial indica:

Al principio, estando Lázaro enfermo, las dos hermanas, María y Marta, con los cuatro judíos, llegarán, sumamente afligidas, y, colocándose junto al lecho de él, cantarán estos versos: (pág.41).

[...]

Más adelante, a través de las hermanas y los judíos, queda establecido en el texto que hay otros espacios, necesarios para la misma obra:

[...]

A quienes ellas dirán:

Id, hermanos, al médico supremo,
de prisa id al único rey,
relatadle que nuestro hermano está enfermo
para que venga y lo vuelva sano.

Ellos, a su vez, cuando hallan llegado a Jesús, dirán:
Porque el que tú amas enfermó gravemente,
se nos mandó venir a ti con rapidez.
Tú que eres el médico supremo, visita al enfermo
para que restituida la salud, te sirva.

[...]

Muerto entretanto ya Lázaro cuando ellos hayan regresado, dos de ellos llevarán a María ante él. A quien ella cantará: (págs. 41-43).

Finalmente, en los textos de Jesucristo, y de éste con María, después, queda claro que se plantean lugares distintos entre sí. Dos de estos lugares se establecen cuando anuncia que:

Jesús dirá a sus discípulos:
A Judea nuevamente es necesario que vayamos,
Por donde he decidido caminar un poco. (Pág. 47).

[...]

Y Jesús a ella:
Quiero hermana, mucho quiero
ser conducido hacia el sepultado,
para que sea vuelto a llamar a la vida
el que se haya retenido por la muerte.

Y ella, habiendo conducido a Jesús al sepulcro dirá:
Aquí pusimos — he aquí el lugar, Señor —
al que en el nombre del Padre te pedimos que sea resucitado.
(Págs. 51-53).

En el texto general del drama (diálogos y acotaciones) se sugiere que las didascalias no son leídas al público, sino que son ejecutadas por los actantes del drama. En estos ejemplos vimos cómo es que los espacios se construyen textualmente. En cuanto a la representación de éstos, asumimos que este drama

pertenece al estadio del drama litúrgico en que aún no entran de lleno los elementos escenográficos, por lo que los elementos espectaculares son casi inexistentes¹⁹⁶.

En el caso de *Los encantos de la culpa*, se requiere de la construcción de varios espacios: el barco, el bosque y el palacio de Circe principalmente. El texto es rico en la construcción verbal de la escenografía, cuya materialización queda a los recursos materiales de que disponga la compañía y a las características del espacio en que se represente. La primera didascalia dice: “Suena un clarín y descúbrese una nave y el ella el HOMBRE [*sic*], el ENTENDIMIENTO, el GUSTO, el OLFATO, la VISTA, el OÍDO y dicen todos dentro de ella:” (pág. 406). La instrucción es clara al referir la construcción física de una nave de grandes proporciones, si la representación se lleva a cabo en Palacio o en una plaza; si ésta se lleva acabo en un corral, la escenografía se construye sólo de manera verbal. Al bajar de la nave (según didascalia explícita, pág. 407) se configura un nuevo espacio, en el diálogo del hombre:

HOMBRE:[...]

Compañeros de mi vida,
dejad el mar, no porque
nuestra peregrinación
en la Tierra que ahora véis [...]

Pero esta ‘Tierra’ no adquiere en ese momento toda su dimensión escénica. Este nuevo espacio, como sucede con el vestuario, se configura poco a poco, a lo largo de muchas didascalias, externas e internas. En una de ellas claramente se indica que Ulises se recuesta bajo un ciprés, símbolo que remarca la ausencia de conciencia del personaje (pág. 409). Unos versos más adelante, el Entendimiento configura *verbalmente* el palacio de Circe, que *después* será mostrado al público de manera física, mediante escenografía (véase el largo texto del entendimiento, pág. 409 – 411). Sobre ese palacio, la didascalia externa indica: “descúbrase un palacio muy vistoso” (pág. 416) a donde, físicamente, deben entrar los personajes.

¹⁹⁶ Es difícil asegurarlo, ya que no hay indicaciones de escenografía que indiquen lo contrario, sin embargo, en uno de los versos, Jesucristo pide que se retire la piedra que tapa el sepulcro (pág. 53). En una acotación, se indica que María es llevada ante su hermano muerto (pág. 43), lo que hace suponer que está recostado. Suponemos que el oficiante que representa a Lázaro no está en el suelo y que la piedra del sepulcro no está físicamente presente.

El interior del palacio no se describe directamente, aunque las didascalias internas hacen ver que Ulises está acostado. La única didascalia explícita sobre el interior del palacio es externa, y especifica la entrada a escena de una mesa en donde Ulises y Circe comen (pág. 418), para después, salir y dar paso a la nave que se vio en el principio, para finalizar la obra.

En el caso de *Los encantos de la culpa*, vemos que la relación entre el nivel dramático y el nivel espectacular es mucho más estrecha que en *Resurrección de Lázaro*. En el auto sacramental, como género y como espectáculo, los autores saben que su imaginación encontrará eco en la representación, en tanto que en el drama litúrgico, la materialización de los espacios no se consideraba necesaria, al menos en un principio. La inclusión de elementos de vestuario y escenografía, así como la división material del espacio, llevaron a la construcción de las *mansiones* para representar el cielo, el infierno y el purgatorio, hecho que inició el camino hacia la solidificación de la escena.

3) Personaje figurativo, personaje alegorizado

El último paso de esta investigación, consiste en desentramar el cambio de concepciones en la figura del personaje. Antes dijimos que los personajes de los dramas litúrgicos son puramente figurativos, ahora veamos en detalle por qué. El inicio de nuestro discurso se basa en la ponencia de Eva Castro “Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval”, presentada en el II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx¹⁹⁷ y publicada en las Actas correspondientes¹⁹⁸. En varios aspectos reafirma lo que ya habíamos mencionado. Los sacerdotes no personifican a los caracteres dramáticos, sino que los presentan de manera simbólica ante los feligreses. Los personajes son identificados por los asistentes a través de símbolos que los diferencian unos de otros. Por ejemplo, un cayado floreado identifica a San José, una palma identifica a los ángeles, etc. Igual que como sucede con los cuatro evangelistas, cada uno con un símbolo: un toro, un ángel, etc. Por otro lado, vemos en los altares barrocos, que

¹⁹⁷ Valencia, Octubre – Noviembre, 1992.

¹⁹⁸ Conselleria de Cultura – Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”, Elche, 1994.

cada uno de los santos, beatos y dignidades, también tiene asignado un símbolo propio y único. Esta asignación de símbolos está dada por diferentes factores ya sean históricos, hagiográficos, legendarios o de otro tipo. En el caso de las representaciones de la *Visitatio Sepulchri*, ejemplo que retoma Eva Castro, unas vasijas identifican a las mujeres, que según el evangelio de San Marcos, llegan al sepulcro con perfumes; una palma y un hábito blanco identifican a los ángeles, y así sucesivamente.

Este elemento identificador tiene su origen en la realidad visible para los feligreses y la relación que se intenta lograr con la realidad inmaterial que forma al cristianismo. La religión cristiana está estructurada a base de símbolos que abarcan, entre otros elementos, el ropaje de los sacerdotes cuyos adornos, colores y formas están dictados por un canon que les da un significado y un uso concreto, de acuerdo al tipo e importancia de la celebración. Éstos y otros elementos se constituyen en un lenguaje que el asistente a la misa debería conocer y poder leer.

Partiendo de este punto, podemos suponer que los feligreses medievales estarían habituados a este sistema, aunque no podemos asegurar que conocieran del todo los signos de la misa. Este sistema pudo, por extensión, ser la base de la representación simbólica de los personajes. El personaje, por lo tanto, no existe en su dimensión mimética sino sólo en su dimensión signica, puesto que los sacerdotes no llevan a cabo una representación estética, por lo que únicamente los elementos simbólicos empleados diferencian a los caracteres.

Pero esta forma de presentar los personajes pudo no ser suficiente. De acuerdo con Eva Castro, la representación simbólica de los personajes y la situación en la que están, abrió paso a la inclusión de elementos escenográficos que facilitaron la materialización de las acciones y la comprensión de los símbolos por parte de los feligreses¹⁹⁹. Pudimos ver este mismo fenómeno, desde el punto de vista textual, en el capítulo segundo al comparar algunas formas del *Visitatio Sepulchri*, en donde se hace notar un aumento del dramatismo en la expresión de los personajes, alejándose del texto evangélico (*vid* capítulo dos).

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 79.

Textualmente el personaje está planteado a partir de una acción concreta que realiza (ir a Judea o pararse frente a una tumba) y de sus diálogos que son el elemento de mayor importancia que recibe el público. El mensaje de la obra, si se le puede llamar así, se transmite únicamente a través del diálogo. Éste es el primer, si no el único medio, que se considera para su transmisión.

El personaje alegorizado por otro lado, presenta en sí mismo, una cuádruple posibilidad de decodificación. Tanto su apariencia como su texto tienen, cada uno, una doble posibilidad de aproximación. La primera, más superficial, que retrata al héroe como una persona más, sometida a varios infortunios y peripecias de los que sale adelante tras una lucha intensa, gracias a la ayuda de Dios. Otra, la significación de su figura, su persona, sus motivaciones y tribulaciones, todo él en suma, como un reflejo metamorfoseado de una realidad interna, ya sea psíquica o espiritual. Estas dimensiones no pueden existir en un concepto de personaje que sólo considera una sola dimensión de existencia. No pueden existir en una concepción de teatro que sólo abarca lo estrictamente funcional, en un plano material pero no escénico, en el que los personajes no existen como unidades de acción dramática, sino sólo en el plano simbólico de la liturgia de la misa. Paradójicamente, estas posturas se unen en ese punto. Ambos aspectos constituyen la representación de un contenido, pero expresados desde puntos de vista opuestos.

El personaje figurativo es presentación simbólica de una figura históricamente conocida. Para los feligreses de la Edad Media no había duda sobre la verdad de los Evangelios, ni sobre los sucesos que se presentan en ellos. Incluso en el caso de personajes grupales como 'los judíos', no se rompe el sentido de verdad histórica en la mentalidad medieval. No tiene un segundo plano que esconder de otros, que les requiera un esfuerzo interpretativo. En ese sentido, se manifiesta de manera directa (y a la vez no, puesto que al fin se presentan mediante un símbolo). Aunque los feligreses vean al sacerdote como tal, el símbolo usado para representar al personaje²⁰⁰ puede ayudar a hacer la traslación persona - personaje. Los caracteres figurativos parten, en el caso que nos ocupa, de la literalidad evangélica, aunque luego se alejen de ella. En los dramas litúrgicos, la única materia que se toma en

²⁰⁰ Que en el caso de Jesucristo seguramente era un crucifijo o un báculo con esa terminación.

cuenta son los Evangelios, entendidos en su dimensión histórica y doctrinal. No se consideró otra posibilidad, por lo menos en los ejemplos que se tienen por los más importantes — las diferentes versiones del *Visitatio Sepulchri*. Es verdad que hay otros dramas como el *Drama acerca de una imagen de San Nicolás*, *De San Nicolás y de cierto judío*, *Historia de Daniel para ser representada* y el *Danielis Ludus*, que reúne y edita Luis Astey²⁰¹, que no parten del material evangélico; pero no hay registros — al menos disponibles para este estudio — de que se hayan representado alguna vez o en qué contexto. En todos los casos el personaje figurativo constituye por sí mismo la representación de una persona. Por otro lado, el personaje alegórico es la presentación material de un concepto conocido. Para el público del Siglo de Oro, ya no era materia de preocupación la historicidad o no de las escrituras, que seguramente no se cuestionaba. El juego dramático parte, en el auto sacramental, de la doble naturaleza del símbolo fundamental que le da origen, y que se refleja en la dualidad que es característica intrínseca de los personajes. Es decir, la naturaleza del personaje alegorizado es ser algo distinto de lo que se ve. Puede tomar supuestos culturales para darse a entender antes de que se delate a sí mismo en el texto²⁰². En el caso de *Los encantos de la culpa*, Calderón parte del personaje mítico de Ulises y sus características para reflejar la naturaleza humana. Ulises es el cauto, pero también el aventurero, es hijo de dioses, pero sus errores son humanos, es fuerte pero también padece debilidades. Debilidades que al fin lo acercan al público. El personaje alegórico se divide en sus personajes secundarios, que son parte de él. Aunque se les represente como entidades separadas, todas ellas se originan en él y son dependientes de él²⁰³.

Todos ellos, al fin, son parte de la misma alegoría, dividida en sus partes para extender las posibilidades dramáticas y quizás para transmitir mejor el mensaje, que en el caso de *Los encantos de la culpa*, plantea la relación del hombre y sus sentidos como vía de salvación (el reconocimiento de la Hostia), como de perdición (la transformación de los sentidos en bestias).

²⁰¹ *Los tres dramas de Hilario y otros tres dramas temáticamente afines*, UNAM, 1995.

²⁰² Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, pág. 32.

²⁰³ *Ibidem*, pág. 35.

Conclusión

Durante la Edad Media, la principal preocupación de la Iglesia era la enseñanza de sus preceptos, tanto a la población como a los propios sacerdotes. Lo que hoy llamamos la Iglesia, era una institución que no adquirió su forma final sino hasta el siglo XI cuando inició la reforma de Cluny, con el objetivo de unificar criterios y jerarquizar a la cristiandad. Para lograr esto debieron de combatir tanto los resabios del paganismo, como la ignorancia y los movimientos heréticos.

La Iglesia se valió de varios métodos: el uso de lenguas romances, la música, el sermón y el teatro, entre otros, todos ellos con el fin de que tanto los sacerdotes como los fieles pudieran comprender el significado del mensaje de Jesucristo, los ritos, su forma y su significado. También se preocupó por embellecer la misa, quizás para hacerla más atractiva para el común de la población y reforzar su asistencia.

Dentro de su estructura, el sermón ocupa un lugar privilegiado junto con la lectura de las Escrituras, teniendo a su cargo la enseñanza y las explicaciones fundamentales de la religión. El sermón fue al mismo tiempo un mecanismo de transmisión y un evento espectacular, en el que el sacerdote oficiante debía de hacer uso de recursos de la oratoria para asegurar en lo posible la transmisión del contenido. El modo de hablar, el modo de usar los brazos, la gestualidad y la expresión general se convirtieron en partes esenciales del ejercicio de la prédica. Desde los inicios del sermón, San Agustín estableció la necesidad de que el orador cumpliera con varios requisitos, uno de los cuales era la facilidad de palabra y el manejo de los principios de la oratoria, sin ponerla por encima del conocimiento mismo que debe transmitirse, sentando así las bases de toda la prédica cristiana posterior.

Junto al sermón y para su uso, se construyeron colecciones de historias, fueran ficticias o no, que ejemplificaban los principios morales, sacramentales y conductuales que se intentaba transmitir. Estas colecciones de ejemplos llegaron a tener tal importancia que incluso se catalogaban de acuerdo a su uso, contenido o tema, demostrando así que eran verdaderas piedras angulares de la predicación y la enseñanza medieval, sin ser el único recurso del sermón ni necesariamente el más

importante, puesto que el sermón podía incluir razonamientos, citas históricas, citas bíblicas, anécdotas y en general, cualquier otro recurso que el sacerdote pudiera necesitar en el momento, si bien San Agustín aconsejaba planear los sermones antes de ejecutarlos.

Dentro de esta mecánica, el teatro entró en la misa (en forma aún imprecisa, toda vez que no hay acuerdo entre los críticos sobre el momento específico en que se llevaban a cabo las presentaciones teatrales) como un recurso que apoyara la transmisión de los contenidos y resaltara las lecturas más importantes del calendario litúrgico: la Natividad, la Adoración y la Resurrección, amén de otros. Cuando la Iglesia da la entrada al teatro, parte de una tradición histórica poco precisa, a partir de textos sobrevivientes de los tiempos romanos. Los nuevos textos dramáticos están inspirados en los de Plauto y Terencio (o unos supuestos Plauto y Terencio), tratando de imitar la construcción del texto para después dejar de lado esta postura y hacer uso de la estructura del sermón, mucho más conocida para ellos, para la construcción de sus textos.

Encontramos entonces dos posibilidades para establecer el origen de los dramas litúrgicos. Por un lado la precaria tradición teatral que pudo haber sobrevivido, por otro, el camino más aceptado, que dice que los textos dramáticos medievales evolucionaron naturalmente de los tropos, que a su vez evolucionaron en los cantos de la misa. Esta es hasta ahora la línea oficial de investigación y no encontramos elementos para desmentirla, aunque quizás se pueda hablar de una mixtura entre estas dos posturas.

Siguiendo con la línea oficial, los elementos básicos del texto dramático están presentes en dichos cantos: personajes, situación, diálogo y texto. La complejidad de los textos alcanzó niveles cada vez mayores a lo largo de la evolución del canto original, el *Quem Quaeritis*. En los sucesivos estadios, los textos que se derivan de él, inventan y transforman los diálogos originales e incluso los textos bíblicos, agregando escenas con el fin, aparentemente, de hacer más claro el principio que se desea enseñar. Quizás derivados de estos dramas, y otros más elaborados que les siguieron, encontramos ciertos dramas más completos como texto dramático y como

espectáculo, cuya complejidad llama la atención al ubicarlos temporalmente junto a los otros que estudiamos durante este trabajo. Si bien la datación de estos textos y los otros no es precisa, sí es posible, en una lectura comparativa, ver cómo incluso la concepción del teatro mismo es dispar entre éstos, aunque asombrosamente, los objetivos son similares, hablamos del *Juego de Adán* y del *Auto de los Reyes Magos*. Aunque la temática de estas dos obras las acerca a nuestro campo, estos dos dramas no están considerados como dramas litúrgicos. Los dramas litúrgicos parten indefectiblemente de la materia histórica que provee la *Biblia* que en el marco de la Edad Media y el cristianismo no tiene duda ni discusión posible. Para el *Visitatio Sepulchri*, por ejemplo, se tomaron como base argumental los pasajes de Lucas:24, Mateo:28, Marcos:6 y Juan:10, aunque como hemos dicho, los textos evangélicos sólo se respetan en las primeras versiones y se transforman significativamente en las últimas.

La representación de los textos también plantea problemas importantes. Sabemos que los sacerdotes oficiantes y auxiliares no usaban vestuario, que éste estaba restringido a las representaciones semi religiosas una vez que el teatro salió de las iglesias; sabemos también, por las acotaciones, que los dramas litúrgicos fueron incluyendo en su texto y representación, elementos escenográficos y de utilería sencillos, llegando incluso a dividir el espacio²⁰⁴ para su uso escénico, y sin embargo, hay una contradicción importante entre los estudiosos al respecto de cómo, concretamente, se representaban las obras. Desde lecturas con mimo hasta obras cantadas, o con interlocución de cantos y diálogos; con música monocorde o a *capella*, reina el desacuerdo. Y es que las didascalias explícitas son asimismo confusas.

Hay que recordar las transformaciones en los textos. Los cambios son a veces tan notorios (comparándolos con la fuente evangélica) que abren un signo de interrogación — por lo menos — en la mente de cualquiera que los lea con cuidado. La inclusión de diálogos e indicaciones que ponen de manifiesto claramente las actitudes y entonaciones que reflejan estados de ánimo, así como la mímica que

²⁰⁴Vid Luis Astey, *Dramas Litúrgicos del Occidente Medieval*, págs. 171, 233 y 235.

piden algunos de los textos, abren otra vía de investigación que trataría de resolver la cuestión principal en este rubro, ¿cómo se representaban los dramas litúrgicos?

Paralelos a esta cuestión y persiguiendo los mismos objetivos están los autos sacramentales. Si los dramas litúrgicos intentan enseñar los preceptos fundamentales, los autos sacramentales intentan enseñar un nuevo sacramento: la Eucaristía. Éste había sido instituido por Jesucristo desde su prédica, pero la Iglesia le da finalmente un lugar preponderante en la cultura religiosa general hasta finales del siglo XV. Con la institución oficial de este sacramento, llegan una serie de oficios, documentos y fiestas que derivarían en el teatro, otra vez. Es imposible saber cuál es el primer auto sacramental, nuestro referente más lejano, que llena los requisitos básicos²⁰⁵ es la *Danza de la muerte* de Juan de Pedraza, fechada en el siglo XVI.

Esta es la primera obra que conocemos que se aboca directamente a la enseñanza de los conceptos de la transubstanciación de Cristo en la figura del Pan. Junto con esta obra la *Farsa sacramental de 1521* con la que comparte objetivos pero no elementos formales, a excepción de la alegorización de algunos personajes. Ambos son autos sacramentales, uno casi incipiente y el otro más completo. En estos dos casos también se hace presente el problema de una datación precisa. Pese a sus importantes aciertos, ninguna de ellas se acerca al principal auto de estudio, *Los encantos de la culpa* de Calderón de la Barca. El juego alegórico alcanza en éste niveles mayores a los de sus antecedentes, y la enseñanza está presente desde el inicio hasta el fin pero dada de tal forma que se vuelve indirecta. Es decir, que la principal preocupación del autor parece estar inclinada a la representación de la obra más que a la transmisión del contenido. Para haber llegado a esta apreciación, puede haber influido en este estudio el nivel de complejidad del texto y sus características, el lenguaje y la construcción de la escena entre ellos, más sencilla en los primeros, más compleja en el segundo.

Esta situación llevó al estudio de la alegoría como elemento del teatro y como elemento de enseñanza religiosa. La alegoría no es un elemento originario del teatro. Como recurso de enseñanza, ya estaba presente en las catedrales e iglesias donde se

²⁰⁵Vid Wardropper, *Op.Cit.*, pág. 20

pueden ver materializados conceptos como la muerte. Los mismos *exempla* se construyen sobre esta base, igual que las *similitudines*, por lo que podemos suponer que el teatro se apropió de este recurso para lograr la transmisión del mensaje, toda vez que ya era conocido por el público. Wardropper incluso dice que la alegoría es natural al auto, por ser el mismo símbolo de esas características.²⁰⁶

Una vez establecido el tema central y sus características, entra de lleno el estudio del sermón. Podemos ver cómo la misa evoluciona a partir de la obligación cristiana de adorar a Dios y difundir Su palabra, en donde se unen la adoración y la doctrina, enfoque que se vuelve uno de los núcleos fundamentales del sacerdocio. El sermón fue la mejor arma en la batalla por adoctrinar a la población y los sacerdotes necesitados de instrucción o ayuda. Éste parte de los recursos de la retórica clásica para intentar ‘dominar’ el corazón de los feligreses en aras de su salvación.

Aunque la práctica del ejercicio del sermón requirió de actitudes representacionales, nunca llegó a constituirse como una forma de representación teatral en sí, sino que por el contrario se separa muy pronto de las formas de ‘proto teatro’ para establecer su propio camino. La retórica y la oratoria fueron los mejores complementos disponibles para los sacerdotes. Los principios que las conforman se adaptaron a los nuevos contenidos sin perder, su calidad o fuerza — recordemos la función que ambos elementos tuvieron para la enseñanza desde los griegos y después los romanos. Los consejos de Tulio y de San Agustín se exploraron en el marco de la presentación del sermón, comparándolo con un acto de representación casi teatral, sin llegar a serlo.

La prédica del sermón se acerca al teatro en la necesidad de capturar la atención de los fieles, como si de un público se tratase, y a ese esfuerzo se dedicaron los tratados de San Agustín, de manera específica, y de Tulio. San Agustín sin embargo alertaba contra las exageraciones, porque van contra la naturaleza didáctica del sermón. La oratoria y la retórica deben ser entendidas y manejadas como adornos para hacer más agradable la palabra, no para sustituirla.

²⁰⁶ *Op.Cit.* pág. 91.

La estructura interna del sermón, evolucionó constantemente desde los tratados de San Agustín hasta los últimos tratadistas medievales. Esta estructura contempla, en general, una introducción, un anuncio del tema, la división del tema en partes claras, el desarrollo de esas partes, un resumen y finalmente una oración de agradecimiento. Esta es la forma del sermón temático, que prevaleció durante el final de la Edad Media y el inicio del Renacimiento. Esta es la estructura que aplicamos a las obras estudiadas obteniendo resultados favorables, específicos, casi exactos en unos casos y en otros menos acertados. Suponemos que esto último se debe a la evolución natural del texto dramático, que al alejarse de los objetivos de la misa, buscó nuevas formas de construirse para lograr nuevos objetivos, no necesariamente doctrinales. Queda pendiente, por quedar fuera de los límites precisos de este trabajo, una revisión de la estructura de las obras del Siglo de Oro que no comparten el tema o los objetivos del auto sacramental.

A lo largo de los análisis realizados, pudimos ver como *Resurrección de Lázaro* se acerca mucho a la estructura del sermón, al igual que la *Dança general de la muerte*, pero fue la *Égloga de la Natividad* la que cubrió perfectamente el modelo del sermón temático casi hasta el último detalle. Lo mismo sucedió con la *Danza de la muerte* y con la *Farsa Sacramental de 1521*, especialmente con esta última. En el caso de *Los encantos de la culpa*, pudimos ver que los elementos de la estructura del sermón están presentes en la estructura de la obra pero de manera muy general en comparación con las obras anteriores.

El descubrimiento de la presencia de la estructura del sermón es importante, porque muestra una postura clara en la concepción del teatro religioso. Podemos decir que la inclusión de este elemento fue una característica importante, lo que se demuestra con el hecho de que se encuentra presente en más de una obra, en un periodo que cubre más de cien años; hecho que es, por supuesto, un acto intencional. Hasta donde fue posible investigarlo, no hay estudios en este campo, por lo que lo consideramos una aportación del trabajo.

De todos los elementos que se pueden estudiar, en el sentido que nos interesa, en un texto dramático, escogimos el personaje por considerarlo el principal y más

importante. Sin personaje no hay teatro, él es la imagen visible de las ideas del dramaturgo. Para estudiarlo partimos de tres componentes básicos a él: el diálogo, que es el principal depositario de las ideas del autor; el vestuario, porque en él se configura el aspecto visual del personaje, que no sólo lo identifica ante el público, sino que más adelante constituyó un auténtico lenguaje por sí mismo, además, la inclusión del vestuario muestra un claro avance en la concreción del teatro; y por último, la función misma del personaje en los distintos tipos de texto dramático, por supuesto en base a sus objetivos.

Los cambios en los diálogos muestran una evolución progresiva hacia la secularización del texto y la individualización del personaje. En las distintas versiones del *Visitatio Sepulchri* que se estudiaron (entre otras, la de Aquileia, del siglo XII y la de Dublín, del siglo XIV) puede verse un fenómeno similar a la aparición del *corifeo*. Los personajes comienzan sin individualidad, tres personajes (las tres Marías, seguidoras de Cristo) son entendidas como uno solo, para después en la versión de Dublín distinguirse levemente unas de otras. El texto mismo evoluciona de una muestra simple sin contenido emotivo, a formas más complejas donde la emotividad puede verse claramente.

En el caso de las obras posteriores, queda claro que los personajes, aún cuando se les considere en conjunto, ya tienen características que los distinguen de sus acompañantes. En el caso de la *Égloga de la Natividad*, la caracterización de los pastores a nivel dialogal es poco visible, posiblemente por ser todos del mismo estrato social, lo que los configura con los mismos modos lingüísticos. Lo que los distingue frente al público es el nombre de los personajes. En las obras anteriores, el nombre había sido un elemento ausente (en el caso de los dramas litúrgicos), pero en esta obra y en la *Danza de la muerte*, el nombre adquiere una dimensión importante en su caracterización e individualización. También es importante resaltar los cambios lingüísticos visibles en las obras.

Tanto en la *Égloga de la Natividad* como en la *Danza de la muerte*, los personajes están claramente diferenciados. Las diferencias entre los Pastores y la Virgen y entre el Pastor y La Razón, no dejan lugar a dudas de que la concepción

dramática cambió favoreciendo al personaje, dándole una identidad cada vez más propia. Esto trae como consecuencia que el vestuario se haya transformado; de los hábitos sacerdotales que no permiten la identidad individual, a la plena caracterización visual a partir de una conjunción de elementos, que incluyen la utilería. Este elemento se consideró como parte del vestuario, toda vez que en las dos obras que hemos mencionado aquí, se vuelven definitorios de los personajes. Un zurrón, un rabelito, una gaita, le dan individualidad visual a personajes que se visten de manera muy similar entre sí. La inclusión de alegorías también se vuelve un factor importante por el contraste que significan, lo que plantea el problema del vestuario. ¿Cómo vestir una alegoría? Si retomamos el ejemplo de *La Numancia*, los personajes alegorizados llevan algún elemento distintivo de su naturaleza invisible, cuando ésta existe como en *Los encantos de la culpa*; en otros estadios de la alegoría como personaje, esta naturaleza invisible no existe, como en la *Danza de la muerte* o su antecedente directo, donde la Muerte y la Razón se muestran de manera directa, materializando un concepto en un personaje, en vez de darle a un personaje varios niveles de complejidad, como en el caso de Ulises.

Por lo que hace a la función de los personajes, puede verse que éstos evolucionan de ser la simple materialización de diálogos, que a su vez materializan la elaboración ficticia de una escena bíblica, hasta ser auténticos transmisores de conocimientos complejos y mensajes concretos, tanto en el plano escénico como en el conceptual. Esta evolución es fácilmente visible si comparamos los siguientes textos: *Resurrección de Lázaro*, *Égloga de la Natividad* y *Los encantos de la culpa*. Entre cada una de ellas, hay una separación de cien a doscientos años, lo que ayuda a contrastar sus características. Podemos ver que en la *Égloga de la Natividad*, la verosimilitud queda limitada por los objetivos de la obra. Los diálogos de los pastores son claramente un vehículo para transmitir al público la ascendencia de Jesucristo y los conceptos relativos a su figura, autoridad, naturaleza, etc. En tanto que en *Los encantos de la culpa*, la verosimilitud escénica es un elemento necesario para la condición multiconceptual de los personajes, especialmente Circe y Ulises. La función didáctica esencial y directa de los pastores es transformada en un componente plenamente integral de la puesta en escena del auto.

Este análisis llevó a considerar la relación entre la dimensión dramática (texto) y la dimensión espectacular (representación). La pluralidad de posibilidades que conforman ambos planos lleva a consideraciones que se ubican en una generalidad. El paso de una representación figurativa, donde no hay una especificidad material en la representación de los personajes debido a su valor principalmente simbólico en los dramas litúrgicos, hacia una representación mimética de los personajes, supone un avance en la complejidad conceptual del teatro como hecho escénico, avance que llegará a su punto más alto en los autos sacramentales donde la representación de los personajes está más cercana a los valores y concepciones sociales, que a la realidad material.

En síntesis podemos decir:

1. Los dramas litúrgicos y los autos sacramentales mantienen una relación doctrinal en sus objetivos fundamentales, aunque encaminados a objetivos específicos distintos. Los primeros se abocan a lograr el conocimiento y la difusión de las escrituras evangélicas y posteriormente bíblicas, en tanto que los segundos se abocan exclusivamente a la enseñanza y difusión de los conceptos relacionados con la Eucaristía. Los textos intermedios entre ambas posturas, reflejan claramente el camino de la evolución del teatro como medio de adoctrinamiento, así como su importancia en el esquema de la difusión de los conceptos religiosos.
2. El papel del sermón como base de la construcción de los textos dramáticos religiosos no está suficientemente valorado. Éste es sin lugar a dudas uno de los principales motores en la evolución del arte dramático. Su inclusión es claramente un acto consciente, alejado de cualquier experimento o accidente, por lo que es necesario dar tiempo a una investigación dedicada específicamente a esta relación. Una investigación que abarque un mayor número de autoridades y elementos críticos, así como una mayor número de obras para analizar. Incluso debieran analizarse obras que no pertenezcan al entorno religioso para evaluar con mayor certeza y concreción, el impacto real del sermón en la evolución del teatro medieval, renacentista y áureo.

3. Los personajes lograron una identidad propia como recurso escénico a través de la evolución del texto dramático, desde su resurgimiento a partir de fuentes clásicas imprecisas, hasta su utilización como un recurso discursivo, ya no sólo doctrinal, sino también como un auténtico vehículo de transmisión de ideas y contenidos, encontrando su punto más alto en la alegorización del Siglo de Oro.

Bibliografía.

- Agustín, San, *Obras*, edición del P. Balbino Martín, La Editorial Católica, Madrid, 1959. (Biblioteca de Autores Cristianos; XV).
- Arias, Ricardo, *Autos Sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)* Porrúa, México, 1977. (“Sepan cuantos...” Núm. 327).
- Astey, Luis, *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, El Colegio de México-CONACYT-ITAM, México, 1992.
- Los tres dramas de Hilario y otros tres dramas temáticamente afines*, edición de Luis Astey, UNAM, México, 1995.
- Bardy, Gustave, *La conversión al cristianismo durante los primeros siglos*, Madrid, Encuentro, 1990.
- Bravo, Federico, “Arte de enseñar, arte de contar”, Nájera, 1999, IER, Logroño, 2000. www.geocities.com/urunuela28/bravo/exemplum.htm
- Bühler, Johannes, *Vida y cultura en la Edad Media*, 2ª ed., México, FCE, 1957.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obra completa*, edición de Luis Astrana Marín 3v., Aguilar, Madrid, 1932.
- Castro, Eva, *Teatro Medieval 1. El drama litúrgico*, Crítica, Barcelona, 1997.
- Castro, Eva; “Rito, signo y símbolo: El contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval”, *Actas del II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros Conselleria de Cultura – Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”, Elche, 1994.
- Cátedra, Pedro M., *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente de Ferrer en Castilla (1411 –1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
- Chambers, E.K., *The medieval stage*, 2 vols., Dover, New York, 1996.
- Cháncere, León.; *Panorama del teatro, desde sus orígenes a nuestros días*, tr. de Marcela Sola y Alberto Rody, Fabril, Buenos Aires, 1963.
- Cortchis, Estrella, *Teatro medieval*, Oasis, México, 1961.
- Dança general de la muerte*, edición de Víctor Infante, Visor, Madrid, 1982.
- Deyermond, Alan D.; *Historia de la literatura española*, Ariel, Barcelona, 1979.
- Donovan, *El teatro medieval*, Taurus, Madrid, 1992.
- Enciclopedia de la Religión católica*, 7 vols., Dalmau y Jover, Barcelona, 1950-1956.
- Fothergill – Payne, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Tamesis, London, 1977.
- Giordano, Oronzo, *Religiosidad popular en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1983.
- López de Yanguas, *Obras dramáticas*, edición de Fernando González Ollé, Espasa – Calpe, Madrid, 1967.
- Guglielmi, Nilda, *El teatro medieval*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1980.
- Guignebert, Charles Alfred Honove, *El cristianismo medieval y moderno*; tr. de Nélida Orfila Reynal, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Herrero Salgado, Félix, *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, 3 vols., Fundación Universitaria Española, Madrid, 1996.
- Hernández, José Antonio y María del Carmen García, *Historia breve de la retórica*, Síntesis, Madrid, 1994.

- Hoppin, Richard H., *La música medieval*, Akal, Madrid, 1991.
- La Biblia*, edición de Ramón Ricci y Bernardo Hurault, Paulinas – Verbo Divino, Madrid, 1972.
- Lázaro Carreter, Fernando, “El drama litúrgico, los “juegos de escarnio” y el Auto de los Reyes Magos”, *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, dirigida por Fernando Rico, Tomo I, Edad Media, 1980.
- López Estrada, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, Quinta edición, Gredos, Madrid, 1983.
- Mitre Fernández, Emilio, *Iglesia y vida religiosa en la Edad Media*, Madrid, Ediciones Istmo, 1991, (Col. La historia en sus textos)
- Murphy, James J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Oliva, César; *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1980.
- Ogden, Dunbar, H., *The Staging of Drama in the Medieval Church*, University of Delaware Press, Newark, 2002.
- Parker, Jack H., *Breve historia del teatro español*, Ediciones de Andrea, México, 1957.
- Pavis, Patrice; *Diccionario de Teatro*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Pedraza, Juan de, *Danza de la muerte*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2000. Edición digital a partir de *Autos sacramentales desde su origen hasta el siglo XVII colección escogida... por Eduardo González Pedroso*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1865 (Biblioteca de Autores Españoles; 58).
- Rubio Tovar, Joaquín, *La prosa medieval*, 2ª, Playor, Madrid, 1990.
- Terrones del Caño, Francisco, *Arte o instrucción de predicadores*, edición de Félix G. Olmedo, Espasa – Calpe, Madrid, 1946.
- Valbuena Prat, Ángel, *Literatura dramática española*, Labor, Barcelona, 1930.
- Wardropper, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (La evolución del auto sacramental: 1590 – 1648)*, Revista de Occidente, Madrid, 1953.