

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN DEL *AUTO
SACRAMENTAL DE LA VIÑA* DE JUAN ANTONIO DE
IBARRA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS
(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA

JOSÉ JULIÁN SALDIERNA RANGEL
ASESORA: DRA. EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO

NOVIEMBRE DE 2008



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. LA ESPECTACULARIDAD EN LA REPRESENTACIÓN DE LOS AUTOS SACRAMENTALES: MECANISMOS EXPRESIVOS	8
1. Los carros y la escenografía	10
1.1 Los carros	10
1.2 La escenografía	12
2. La apariencia externa: el vestuario y los accesorios	15
3. La música en los autos sacramentales: melodía y textos cantados	18
3.1 Melodía	18
3.2 Textos cantados	23
4. La actuación: encarnación de la palabra	26
II. EL SENTIDO ALEGÓRICO DE LOS AUTOS SACRAMENTALES: CONTENIDO DOCTRINAL	32
1. Las fuerzas del bien contra las fuerzas del mal	34
2. La historia de la Iglesia	38
3. La historia cristiana de la salvación	42
III. PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN DE <i>EL AUTO SACRAMENTAL DE LA VIÑA</i>	47
1. Signos del espacio	50
1.1 Escenario	50
a) Propuesta	50
b) Análisis de los signos	50
1.2 El mar	53
a) Propuesta	53
b) Análisis de los signos	54
1.3 El navío	55
a) Propuesta	55
b) Análisis de los signos	58
1.4 La viña	61
a) Propuesta	61
b) Análisis de los signos	63
2. Signos de la apariencia externa	69
2.1 Los villanos	69
a) Propuesta	69
b) Análisis de los signos	70
2.2 Judaísmo	70
a) Propuesta	70
b) Análisis de los signos	71
2.3 Envidia	72
a) Propuesta	72
b) Análisis de los signos	73
2.4 Gula	74

a) Propuesta	74
b) Análisis de los signos	74
2.5 Gentilidad	75
a) Propuesta	75
b) Análisis de los signos	75
2.6 El ángel	75
a) Propuesta	75
b) Análisis de los signos	75
2.7 Custodio	76
a) Propuesta	76
b) Análisis de los signos	76
2.8 San Juan	77
a) Propuesta	77
b) Análisis de los signos	77
2.9 Fe	78
a) Propuesta	78
b) Análisis de los signos	78
2.10 Padre	79
a) Propuesta	79
b) Análisis de los signos	80
2.11 Hijo	81
a) Propuesta	81
b) Análisis de los signos	82
3. Signos cinéticos	84
3.1 El viaje a la viña	92
a) Propuesta	92
b) Análisis de los signos	94
3.2 “Lluvias al abril y flores al mayo”	96
a) Propuesta	96
b) Análisis de los signos	98
3.3 “Cizaña entre las mieses”	103
a) Propuesta	103
b) Análisis de los signos	106
3.4 “Que el fruto es mucho...”	107
a) Propuesta	107
b) Análisis de los signos	108
3.5 El Juego del “ave ciega”	113
a) Propuesta	113
b) Análisis de los signos	115
3.6 El heredero y la gloria	119
a) Propuesta	119
b) Análisis de los signos	122
CONCLUSIONES	126
OBRAS CONSULTADAS	129

INTRODUCCIÓN

El texto que propongo analizar se titula *Auto sacramental de la viña* del aún desconocido autor español Juan Antonio de Ibarra. Este auto sacramental del siglo XVII ya fue estudiado en mi tesis de licenciatura, sin embargo a partir de la asistencia al seminario “Retos del análisis semiótico del teatro contemporáneo” impartido por la Dra. Eugenia Revueltas, en el cual se hace un estudio de los textos teatrales y su posibilidad de representación a través de herramientas teóricas como la semiótica teatral, me di cuenta de que a pesar de las cualidades de mi trabajo de licenciatura, existen ciertas carencias, entre las cuales destacan el haberme limitado al análisis textual de una obra que por su naturaleza fue concebida para su puesta en escena.

En el estudio de la licenciatura presento una investigación sobre los orígenes del género, así como su relación con la festividad del Corpus Christi. Asimismo realizo un análisis estilístico de los discursos del texto (diálogos, monólogos) y un estudio de su significado alegórico a partir de la exégesis.

Es por ello que he decidido trabajar con la misma pieza dramática, aunque con un enfoque distinto: una propuesta de representación basada en la semiótica. De esta manera conseguiré hacer un estudio más completo del auto sacramental en el que he de vincular texto y representación. Además las herramientas que ofrece la maestría en letras posibilitan un estudio más profundo del texto a raíz del cual merezca difundirse una pieza dramática prácticamente desconocida, pues sólo se conserva la edición de 1643 que se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

El texto está inspirado en la parábola de los viñadores infieles que se encuentra en los evangelios sinópticos (Mt. 21: 33-42; Mc. 12: 1-12; Lc. 20: 9-19). Inicia con la aparición de Padre e Hijo sobre un navío “a toda vela” y un ángel al timón. La acción empieza con el monólogo de Padre en el que, primero da la orden de detener el barco, luego lo describe y por último, teme por su destrucción, pues se encuentra fuera del lugar donde se construyó. Sin embargo, Hijo lo tranquiliza al recordarle que todo lo creado está a sus órdenes. Hijo, pues, describe asombrado la naturaleza de la viña; aquél al ver que se aproximan unos labradores (Envidia, Gula y Judaísmo) les pregunta si desean arrendarla. Judaísmo, portavoz de aquéllos, acepta. Enseguida sale Custodio a quien el dueño presenta como el vigía de la hacienda, es decir, el encargado de ver que se trabaje y pague a tiempo, sin embargo los labradores deciden quedarse con la herencia; Custodio se da cuenta de ello, por tanto les recuerda que deben pagar la renta.

Aquéllos se niegan e intentan sobornarlo, aunque no acepta; mientras tanto, Hijo regresa vestido de villano para ver cómo trabajan su hacienda. Posteriormente llega la hora de la vendimia. Envidia no quiere trabajar, porque hace mucho calor; ésta descubre sus intenciones a Judaísmo y al ver que sus planes coinciden se unen junto con Gula para conspirar contra el dueño de la viña. Hijo se da cuenta pero decide pasar inadvertido, hasta cumplir la misión encomendada por Padre. Llega Gentilidad y se presenta. Hijo al verla queda cautivado por su presencia. Después aparece Custodio con una guirnalda destinada al ganador de un juego que él mismo propone; éste consiste en que cada uno de los participantes se cubra los ojos y adivine quién le llama con la voz o las palmas. Hijo los vence y recibe la corona de flores, aunque Envidia enfadada se la cambia por una de espinas. Aquél la acepta y Gentilidad decide seguir sus pasos. Ambos se ausentan. Los labradores coléricos planean la muerte del heredero. Gula pregunta a Custodio por la duración de la viña; éste ordena a Envidia que lo haga por haber perdido en el juego; ella obedece y cuando concluye alienta a sus compañeros para que maten al heredero. Padre y San Juan se aproximan a la viña en un navío; aquél ordena a éste cobrar la renta; así lo hace pero los labradores se niegan a pagar y lo asesinan. Sale Hijo junto con Gentilidad y los reprende, a su vez les destituye la hacienda y se la entrega a Gentilidad. Los villanos molestos matan a Hijo. Gula advierte que el cielo está despejado mientras aparece Fe con un cáliz. Por último, sale Padre y da la bienvenida a Gentilidad, nueva heredera de las riquezas de la hacienda; ésta anuncia la conclusión del auto y los músicos cantan el *tantum ergo*.

Por su parte, los autos sacramentales en cuanto textos no deben limitarse a simples documentos que sirven para comprender un pasado histórico, un contexto y una cultura, sino que son espectáculos teatrales en potencia, por tanto una de las formas de comprender su valor artístico es no sólo a través de su lectura, sino sobre todo mediante aquello para lo cual fueron concebidos: su representación.

Es cierto que dicha representación tiene mayor sentido si se ubica dentro del contexto para el cual fue dispuesta, es decir, la festividad del Corpus Christi y el entorno religioso al cual pertenece; sin embargo es evidente que el auto sacramental trasciende dicho contexto y por ello es posible seguir estudiándolo sobre todo bajo la posibilidad de su puesta en escena.

Los dramaturgos no sólo concibieron los autos como medios de transmitir información (evangelización y adoctrinamiento moral), sino que también fueron concebidos como espectáculos, como obras conscientemente elaboradas para el goce

estético y esto es lo que hace al auto sacramental salir de su contexto meramente religioso para trascenderlo al de obra artística. Es en este sentido en el cual el texto importa como objeto de estudio, pues a partir de los elementos que lo componen y del estudio del contexto se puede hacer un análisis del mismo que a su vez funcione como propuesta para la representación, la cual esté fundamentada con un modelo teórico como el de la semiótica teatral.

Así, pues, a partir del estudio del auto sacramental, pensado en la puesta en escena a la luz de la semiótica, procuro valorar el carácter literario, dramático; asimismo, a través de la propuesta de representación pretendo identificar el contenido simbólico de carácter ritual, mágico y festivo de estos dramas cristianos, el cual aún hoy es posible advertir en occidente tanto en las formas de vida tradicionales como en el arte y las religiones.

Además ante el creciente rechazo hacia el mundo de lo mágico y lo sagrado esta propuesta es en cierta medida una contribución por rescatar la inclinación del hombre hacia el pensamiento mítico y simbólico. De todo ello, pues, la importancia y vigencia de su estudio.

Mi interés hacia los autos sacramentales se debe en parte a la espectacularidad que ofrece la posibilidad de su representación. Por otro lado, me llama la atención su relación con el mundo de lo mágico y lo sagrado, vinculados con la literatura (así como el arte en general) y la religión, los cuales fortalecen la sensibilidad y capacidad creativa del ser humano.

El trabajo está dividido en tres partes. En la primera expongo el carácter espectacular de los autos sacramentales. De esta manera es posible relacionar los mecanismos de expresión que posibilitaron la puesta en escena de estas obras con los signos de la semiótica teatral. Además, muchos de los recursos y sus significados se aplican no sólo al teatro popular religioso de la actualidad, sino también en gran número de representaciones teatrales.

En la segunda parte estudio los contenidos doctrinales de los autos (asunto e historia) y su relación con la alegoría, porque en cierta forma ésta posibilitó el éxito de recepción que tuvieron los autos sacramentales. Así, pues, el estudio de los contenidos tiene mayor valor si se toma en cuenta que la representación adquiere sentido en la medida en que ha sido dispuesta para transmitir un significado ante un público que forma parte de la representación.

Así, en los dos primeros capítulos se ofrece un contexto de representación (mecanismos expresivos y contenidos doctrinales) de los autos sacramentales pertenecientes a la época de Ibarra, principalmente los de Calderón de la Barca, para dar pie en el tercer capítulo (el más extenso) a la propuesta para la puesta en escena del *Auto sacramental de la viña* a partir de la semiótica teatral.

**I. LA ESPECTACULARIDAD EN LA REPRESENTACIÓN DE LOS AUTOS
SACRAMENTALES: MECANISMOS EXPRESIVOS**

Calderón de la Barca (1991: 2) en su prólogo a los *Autos sacramentales alegóricos y historiales* publicados en Madrid, en 1677, hace énfasis en el carácter espectacular de la representación de estos dramas (el subrayado es mío):

Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que *el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas* [...].

El mismo Calderón como nos refiere Fernández Rusete (2003: 678) en una carta dirigida a D. Francisco de Avellaneda “excusando ausencias al estreno de la zarzuela *El templo de Palas* [...] afirma que mandó (el subrayado es mío):”

Suplicar a V.M. me hiciese favor de remitirme el borrador, para restaurar en parte la pérdida del todo: que aunque es verdad que *el papel no puede dar de sí lo vivo de la representación, lo adornado de los trajes, lo sonoro de la música ni lo aparatoso del teatro*, con todo esto, a los que tenemos alguna experiencia de cuánto desmerece de su lugar este –nada dichoso- género de estudios, no es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de la vista y el oído.

Así, pues, si en la época de Calderón la lectura de los autos sacramentales “no puede dar de sí lo vivo de la representación” cuánto más en nuestros tiempos, sobre todo cuando se trata de dramas en los cuales se valora la espectacularidad; ya sea la música, el vestuario, los peinados, el maquillaje, la escenografía, los gestos, la mímica; todo ello, en fin, sirve para seducir al público y transmitir un significado (evangélico y moral).

A continuación se ofrece una relación de los elementos que constituyen la espectacularidad de los autos sacramentales de tal manera que encaminen al objetivo principal de este trabajo que es su propuesta de representación.

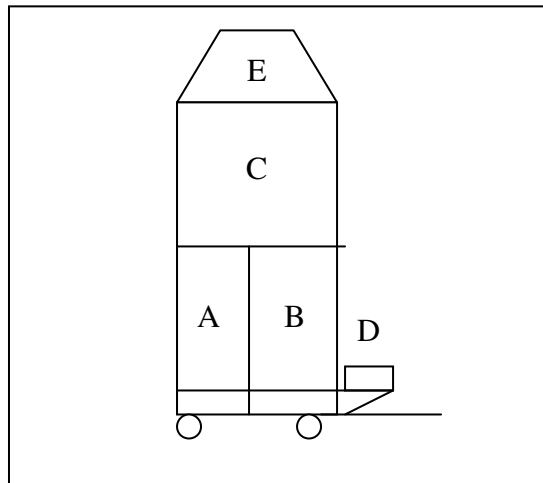
1. Los carros y la escenografía

1.1 Los carros.-

La representación de los autos sacramentales se llevaba a cabo en los carros, los cuales consistían en tablados sobre ruedas que transportaban edificios escenográficos hechos a partir de lonas pintadas de varios colores, montadas en estructuras de madera a las que se añadía una salida en forma de balcón que servía de conducto para el espacio escénico.

Un viajero flamenco, como lo refieren Arellano y Duarte (2003: 72) describe los carros como “una especie de casillas pintadas sobre ruedas, donde se visten los comediantes, donde salen y adonde se retiran, o entran al final de cada escena.” Arellano y Duarte (2003: 73) dicen al respecto:

Los carros de los autos sacramentales presentan dos planos. Uno superior (C) donde se colocaban las apariencias y se representaban las escenas y una parte inferior en la que se encontraban el vestuario (A) y una zona de representación (B). También permitían la salida a la zona de representación (D). La tramoya se escondía debajo del tejado (E) y en el vestuario donde se manejaba.



Carro de auto sacramental (basado en el esquema propuesto por Arellano y Duarte, 2003: 73)

Dichos carros muchas veces eran transportados por animales de carga (bueyes con los cuernos color de oro) durante las festividades del Corpus Christi.

En sus orígenes las representaciones de los autos se llevaban a cabo sobre un solo carro como lo confirma Eduardo González Pedroso (1952: XLII):

[...], debe creerse que el más humilde carro de los autos del Corpus en ciudades y villas tuviera primitivamente dos secciones, entre sí divididas por cortinas y lienzos pintados; sirviendo de foro el trozo oculto a las miradas de los espectadores, y formando el otro una meseta para la representación.

Sin embargo, debido a lo estrecho del espacio se construyeron ya en la primera mitad del siglo XVII dos carros, que recibieron el nombre de medio carro "y entre sus mesetas se erigió un escenario volante, que por estar montado también sobre ruedas, tomó, [...], el nombre de carrillo" (González Pedroso, 1952: XLII). Por tanto, a principios del siglo XVII como lo refiere Melveena Mckendrick (1994: 256) el uso de los dos carros y el carrillo ya era algo común:

Por esta época, normalmente se utilizaban en cada auto dos carros que transportaban el escenario o las estructuras escénicas, junto con un escenario intermedio, desnudo y plurifuncional que proporcionaba bien un tercer carro móvil o bien una plataforma levantada dentro o fuera de la iglesia, o en algún lugar acordado del itinerario de la procesión.

Javier Aparicio (2003: 1122) dice que hasta 1648 la puesta en escena de los autos se realizaba sobre dos carros y después de esta fecha la representación se hizo en cuatro. Arellano y Duarte (2003:73) afirman que la utilización de los cuatro carros se debe en parte a que en junio de 1647, días antes de la celebración del Corpus el rey autorizó la representación de los autos, la cual desde el año anterior había sido prohibida. Así, sólo se hicieron dos representaciones en lugar de cuatro, por tanto éstas dispusieron de mayor espacio (cuatro carros en lugar de dos) y de recursos; entonces (Arellano y Duarte, 2003:73) "a partir de ese año, la forma de representación será con cuatro carros y el área de representación dejará de ser el carrillo para introducir un tablado fijo mucho más grande." En relación con la medida de los tablados John J. Allen (2003: 650) dice:

[...] en 1637 volvieron al sistema anterior con los carros arrimados a los lados y con un tablado más pequeño para la representación que medía 22 pies por 18 (6, 16 por 5, 04 m.) en 1622, 23 pies por 16 (6, 44 por 4, 48 m.) en 1623, y 48 pies por 16 (13, 44 por 4, 48 m.) en 1629 y 1634.

Sin embargo, los carros no eran los únicos lugares en que se representaban los autos sacramentales pues existen documentos en los cuales se registran sus representaciones en el palacio y en los corrales de comedias. En relación con las representaciones en los corrales John J. Allen (2003: 650) dice:

Desde 1619 en Sevilla y 1645 en Madrid empiezan las noticias de la presentación de los autos en los corrales, y para 1647 y 1648 parecen haberse incorporado al repertorio de representaciones en los corrales de comedias. Luego se anotan quejas de los autores de compañías de que las representaciones en las plazas dejan pocas ganancias para las de los teatros, indicando hasta qué punto se habían integrado los autos en la vida plenamente teatral de la época.

La relación entre las comedias y los autos sacramentales se ve no sólo en los textos sino también en los mecanismos de representación. Así, por ejemplo, los carros, la escenografía y la tramoya de los autos debieron servir como modelo para la representación de las comedias y la construcción de los tablados en los corrales y viceversa.

1.2 La escenografía

Los carros eran construidos y decorados de tal manera que la representación pudiera conseguir el efecto propuesto por el dramaturgo. Como es de suponerse la decoración tiene como objetivo cautivar la atención de los espectadores, así como el de reforzar la transmisión de un mensaje. Arellano y Duarte (2003: 72) dicen al respecto:

En los objetivos de provocar la admiración emotiva del espectador –provocadora de una adhesión sin fisuras a la exaltación dogmática-, y en el de fijar pedagógicamente la

doctrina impartida, la escenografía, riquísima, de los autos desempeña una función básica, contribuyendo decisivamente a la visualización simbólica de los motivos tratados.

Así, muchas representaciones estaban dispuestas (como se evidencia en las acotaciones) desde las alturas, ya sea porque existía un cielo, un monte, o porque un barco navegaba (volaba) sobre el escenario. Como dice Merveen Mckendrick (1994: 256):

La decoración de los *carros* incorporaba cortinajes o puertas que se utilizaban para los descubrimientos y, en muchos casos, un nivel alto del escenario para representar, por ejemplo, el cielo; no se tardó mucho en introducir tramoya que permitiera efectos especiales.

El grado de complejidad de las representaciones se incrementó en parte debido al crecimiento del espacio. Así, muchas veces se disponía no sólo de cuatro, sino de ocho secciones debido a la construcción de dos niveles en los carros. Eduardo González Pedroso (1952: XLII) dice que:

en el curso de sus adelantos, estos teatrillos, que tanto ensanche tenían ya, se elevaron por otra parte hasta la altura de dos cuerpos; merced a lo cual, pudieron los poetas conceder mayor libertad a su fecunda inventiva, disponiendo en los cuatro carros, hasta de ocho pisos independientes, donde unos en pos de otros, o todos a un tiempo, aparecieran a vista del público diversos personajes y decoraciones.

En efecto el incremento del espacio y el apoyo en la tramoya influyeron para que los dramaturgos pudieran “conceder mayor libertad a su fecunda inventiva” y de esta manera lograr una espectacularidad que indudablemente repercutió en la favorable aceptación de estas representaciones.

Incluso, como lo refieren Arellano y Duarte (2003:74) “durante los años 1653 a 1656 la fabricación de los carros estuvo bajo la dirección del ingeniero italiano Baccio del Bianco, encargado de poner en escena las representaciones teatrales hechas en el

Buen Retiro y en otros palacios reales.” Así, González Pedroso (1952: XLII) al hablarnos de la tecnología y espectacularidad de los carros nos dice que en éstos:

[...] establecieronse suelos movibles, que puestos oportunamente en rotación, proporcionaron la ventaja de presentar subdividido cada piso en cuatro compartimentos; [...]. Trampas, escaleras y máquinas de ingenioso juego mantenían en correspondencia el cuerpo superior con el inferior de aquellos portátiles escenarios, y por último, [...] representóse a veces sobre la cima del piso alto, levantándose por los aires los personajes, en tramoyas que rebasaban también, y se movían por derecha e izquierda para establecer comunicación entre unos carros y otros.

Para lograr todos estos efectos los dramaturgos podían presentar una “memoria de las apariencias” en la que con detalle se explicaba el mecanismo de composición y decorados de los espacios teatrales, como lo conforman los textos sacramentales de Calderón de la Barca.¹

A veces los actores solían salir de los pisos que hacían la función de vestuario también y eran los lugares a través de los cuales se construía la espectacularidad mediante efectos especiales y música, como lo confirma Melvena Mckendrick (1994: 262):

Los carros eran cajas de sorpresas muy espectaculares: impresionantes tanto en altura como en forma y decoración, no sólo albergaban a los actores y los músicos, sino también a los aparatos para los efectos sonoros y los mecanismos, consistentes sobre todo en una especie de montacargas y poleas para crear una variedad de efectos pictóricos.

¹ Así, por ejemplo, Arellano y Duarte (2003: 74, 75) citan las memorias de las apariencias de los autos *El sacro Parnaso* y *El divino Orfeo* en el que se muestra la utilización de los cuatro carros y a hasta ocho secciones (segundos niveles) mediante los globos. Asimismo, Rafael Zafra (2003: 427-438) realiza un estudio sobre la memoria de las apariencias del auto citado *El sacro Parnaso* en una ponencia titulada “El carro de auto sacramental: un espacio para la maravilla.”

Así, pues, los carros y su escenografía fueron elementos muy importantes para el apoyo y construcción de un significado evangélico, moral y doctrinal. Conocer estos recursos dispuestos para la creación de espacios dramáticos sirve para comprender los textos sacramentales y la posibilidad de su representación, como es el caso del *Auto sacramental de la viña* en el cual tanto sus didascalias implícitas como explícitas sugieren la construcción de una escenografía muy compleja y por tanto espectacular como veremos más adelante.

2. La apariencia externa: el vestuario y los accesorios

Tanto el maquillaje, la vestimenta, el peinado, las máscaras y los objetos (del decorado o de uso personal y con valor simbólico como la balanza o la guadaña) importaban mucho para la construcción del significado en los autos sacramentales, como dice Eduardo González Pedroso (1952: XLIII):

No sólo a recrear los ojos, sino a explicar la acción de los poemas, contribuía el atavío de nuevos recitantes [...]. Interviniendo en los autos personajes simbólicos, dejábase conocer, por ejemplo, luego que salían a la escena, la Vida empuñando su antorcha, la Muerte blandiendo su guadaña, en traje de loco el Pensamiento, como ciego el Apetito, armada y con alas la Ira, la Culpa de salteadora, y la Iglesia con ropas imperiales, tiara en la cabeza, en la una mano el báculo de tres cruces y en la otra una llave dorada [...], y ya entonces se usaban vestiduras simbólicas hasta por sus colores, saliendo la Justicia de celeste, la Verdad de blanco, de verde el Deseo, y la Misericordia de morado, en memoria de la encarnación.

Muchas veces los objetos que portan los personajes poseen un valor simbólico, el cual está relacionado con la alegoría que representan; tanto su apariencia externa como su significado tienen como modelo a la pintura, escultura y emblemática de la época.

En *El gran teatro del mundo* de Calderón (1988: 55-58), el Mundo al repartir los papeles que van a representar los actores le otorga a cada uno un objeto que se relaciona con su identidad u oficio.

Rey: Púrpura y laurel te pido
Mundo: ¿Por qué púrpura y laurel?
Rey: Porque hago este papel
*(Enséñale el papel, y toma la púrpura y corona
y vase)*
(vv. 493-495)

La relación entre el objeto y vestuario con la identidad de cada comediante está expresada a través de la pregunta que Mundo hace a cada uno. A Hermosura le entrega un ramillete; a Rico, joyas; a Discreción, alegoría de la Iglesia, un “cilicio y disciplina”; a Labrador, un azadón, y por último a Pobre, lo despoja de sus vestidos.

En cuanto al vestuario, como dice Díez Borque citado por Arellano y Duarte (2003: 89) “en el Siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje.”

Los vestuarios, como elementos de la representación funcionan al igual que el texto (su argumento) en al menos dos niveles de significación, uno literal o mimético y otro que es el alegórico.

El mimético consiste en la imitación de la apariencia externa de los personajes mediante el vestido, el cual corresponde a la convención de la época, tal como afirman Arellano y Duarte (2003: 80): “serían, por ejemplo, atributos vestimentarios de Dios, o de los santos, de los ángeles, la Fe, la Ira, la Envidia, a menudo orientados por lo emblemático o las normas de la pintura hagiográfica codificadas en tratados como el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco.”

Al segundo corresponde el significado en función del contenido ideológico del argumento. Como dicen Arellano y Duarte (2003: 80):

El segundo se fundamenta en mecanismos expresivos alegóricos, por los cuales el velo que lleva Cupido en *Psiquis* y *Cupido* va más allá de la venda atribuida al ciego Amor (esta sería el uso mimético y responde a la iconografía habitual de Cupido), para representar, a través de una lectura estribada en metáforas patrísticas y exégesis escriturarias, al Sacramento de la Eucaristía, del cual el personaje de Cupido en este auto es metonimia, contrafigura dramática de Cristo, perpetuado entre los hombres en su forma eucarística.

Así, por ejemplo, en el *Auto sacramental de la viña* leemos en las acotaciones que el Padre debe salir con “diadema de rayos” pues como se ve en pinturas de la época éste era un uso común para representar la figura de Dios Padre (uso mimético), cuyo significado (uso alegórico) es el de representar el poder real asociado al sol, la luz.

Muchas veces el vestuario indica el espacio, por ejemplo en *El Rufián dichoso*, de Cervantes, como nos lo refiere Agustín de la Granja (1989: 102, 103), cuando una actriz salía con manto, significaba que estaba en la calle y con ello no era necesario el uso de la escenografía:

Cuando Cervantes dispone, en *El rufián dichoso*, que otra actriz aparezca también «con su manto», sabe que el público reconoce instantáneamente –por la vestimenta- que la mujer ha salido a la calle.

Asimismo, el vestuario, además del espacio, puede expresar el tiempo que vinculado a la alegoría puede ser el de la salvación, el triunfo del bien, y/o el surgimiento de la Iglesia católica. Funciona, por ejemplo, para expresar el misterio de la encarnación de Cristo, es decir, para significar que Dios se ha humanizado en la presencia de su hijo.

Así, en *La amistad en Peligro* de José de Valdivieso (Arias, 1977: 275-300) Placer le cuenta a Inocencia que vio a Cristo encarnado mediante las siguientes palabras: “[...] vi un Príncipe tan bizarro,/ que es justo que al cielo asombre,/ caer por culpa de un hombre/ y que se cubrió de barro” (vv. 21-24).

El barro, materia con la cual fue creada el hombre según refiere la Biblia (Gn. 2: 7), sirve para que en palabras de Placer, se exprese la humanización de Dios; pero, además, esto se confirma con el vestuario, pues Cristo, en alegoría de Príncipe, sale con un “gabán, encarnado”, es decir, de color rojo (color asociado al barro).

Este color significa la encarnación como lo demuestra el auto de *La Siega* de Lope de Vega (Arias, 1977:180) cuando “sale el Señor del campo [alegoría de Cristo] con una capa embozado, con el Celo y el Deseo, [de] labradores.” Advertimos el color de la capa y su significado cuando Cuidado explica a Ignorancia la razón del encubrimiento del dueño (el subrayado es mío): “no te admires de esa capa,/ que si es *encarnada* ahora,/ después le verá con *blanca* en su cabaña, su Esposa” (vv. 110-115).

Dicho significado es confirmado por Ricardo Arias (1977: 196) en una nota explicativa, pues al definir “encarnada” dice que “juega con un doble significado; roja, hecha carne: Dios hecho hombre en Cristo.” Además en muchas pinturas del XVII español Cristo aparece con este color (como por ejemplo “El Salvador” de José de Ribera, y “El juicio de un alma” de Mateo Cerezo).

Al inicio del auto sacramental *La vida es sueño* de Calderón, cuando la historia se encuentra en un espacio y tiempo previos a la creación sale Cristo (Sabiduría) vestido de galán, como lo indican las acotaciones; sin embargo más adelante cuando Dios (Poder) se da cuenta de que el hombre ha errado, envía a su hijo (Sabiduría), para redimirlo; éste sale vestido ya no como galán, sino como peregrino (ac. v. 1616). De esta manera Cristo se humaniza, se hace carne en la alegoría del peregrino representado mediante el vestuario.

Por su parte, en el *Auto sacramental de la viña* el Hijo sale por segunda ocasión a las tablas vestido “de villano”, para significar el misterio de la encarnación representado en dicho traje, pues en el plano alegórico los villanos simbolizan a los seres humanos.

En suma, tanto los objetos con valor simbólico, como el vestuario, son elementos de la representación que contribuyen, además de la espectacularidad, a la transmisión del significado que ha sido dispuesto por el dramaturgo para un público determinado.

3. La música en los autos sacramentales: melodía y textos cantados

3.1 Melodía

Los autos sacramentales son espectáculos festivos, alegres, que sin embargo también están cargados de solemnidad por tratarse de la valoración del sacramento de la Eucaristía. Uno de sus objetivos era adoctrinar, conducir al receptor a creer, pues en esta época el sentido que menos engaña es el oído (Arellano y Duarte, 2003: 84): “el oído, sentido de la fe, el único que no engaña (la vista, por ejemplo, es el gran engañador de los sentidos) es un receptor privilegiado en el espectáculo sacramental.”

La música posee un valor importante en el desarrollo intelectual y emocional del ser humano. Desde la antigüedad, por ejemplo, tenía un carácter de purificación de los “malos espíritus” como lo confirma la *Biblia*. Recordemos que el rey Saúl fue poseído por un mal espíritu, por lo cual sus siervos lo persuadieron de contratar a un músico para su curación (1 Samuel 16: 14 –16):

El espíritu de Yahvé se había apartado de Saúl y un espíritu malo que venía de Yahvé le infundía espanto. Dijéronle, pues, los servidores de Saúl: «Mira, un espíritu malo de Dios te infunde espanto; permítenos, señor, que tus siervos que están en tu presencia te busquen un hombre que sepa tocar la cítara, y cuando te asalte el espíritu malo de Dios tocará y te haré bien».

Entonces mandan llamar a David quien al tocar la cítara cura al rey Saúl y logra dar paz a su espíritu (1 Samuel 16: 23): “Cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, tomaba David la cítara, la tocaba, Saúl encontraba calma y bienestar y el espíritu malo se apartaba de él.”

En Nápoles, Italia, se creía que el piquete de la tarántula provocaba la muerte y para evitar este final trágico los músicos producían una melodía, la *tarantela* de tal manera que los afectados debían bailar hasta el agotamiento. Como dice Charbonneau-Lassay (1997: 914):

La antigua farmacopea italiana curaba de manera bien extraña a los enfermos picados por la tarántula: unos músicos especializados en la ejecución de melodías con un ritmo muy vivo, les repetían sin parar las mismas piezas, a cuyo *son* los hacían danzar hasta que quedaban rendidos; es lo que llamaban la *tarantela*.²

Asimismo, la música se vincula con el orden de lo creado, pues de acuerdo con el sistema ptolemaico (que aún seguía vigente en el siglo XVII) las esferas celestes eran el mecanismo que hacía girar armónicamente al universo.³ Para Sor Juana, por ejemplo,

² La Tarantela es descrita por Alonso Arreola (2007: 13) de la siguiente manera: “Construida por melodías rítmicas en compás de 6/8 o 4/4, casi siempre lideradas por una mandolina que salta de tonalidades menores a mayores, la tarantela se baila en círculos que cambian de dirección de acuerdo con las variaciones de velocidad. Así, más divertida que eficiente en su meta saludable, la danza pasó rápidamente a las provincias de Nápoles y Sicilia para nunca salir del repertorio popular.”

³ “Durante todo el siglo XVII, e incluso el XVIII, muchos poetas, teólogos y filósofos seguían aludiendo a las esferas celestes y a su música, sin importar que existieran o no. ¿A qué se debe esto? La razón es muy sencilla: la tranquilidad mental de creer que el hombre vivía en un universo ordenado, la sensación de control que transmitía la regularidad geométrica del sistema ptolemaico, su belleza hipnótica y fascinante (sin importar el hecho de que estuvo vigente

la música se relaciona con la belleza porque aquélla posee un valor de armonía, orden y equilibrio (Sánchez Quezada, 2003: 104): “Así, la Beldad no está/ sólo en que las partes/ sean excesivamente hermosas,/ sino en que unas a otras tengan/ relativa proporción./ Luego nada representa/ a la Belleza mejor/ que la música.” De hecho la música como armonía se presenta como la conjunción de los extremos discordantes, que Cicerón relata en su *República* (como lo registra González Treviño, 2003: 82) cuando dice que Escipión, conquistador de Cartago, tuvo un sueño en el que pudo ver el universo mediante un vuelo ascendente, durante el cual le pregunta a su guía:

¿Qué sonido es ése...que tan poderoso y suave llega hasta mí?
–Esa armonía –me contestó-, formada por intervalos desiguales, pero proporcionados con extraordinaria perfección, resulta del impulso y movimiento de las esferas, que confundiendo los sonidos graves y agudos en acorde común, hace de esos tonos variados melodioso concierto; esos grandes movimientos no pueden realizarse en silencio, y la naturaleza ha querido que en un extremo de la escala armónica resuenen los sonidos graves y en el otro los agudos.

La posibilidad armónica a partir de la unión de los extremos opuestos (sonidos graves y agudos) tiene implicaciones en el plano del comportamiento moral de las personas, pues el ser humano es presentado como un ser escindido (entre el bien y el mal), el cual sin embargo puede adquirir el equilibrio mediante la templanza, virtud muy destacada en la representación de los autos sacramentales para hacer frente a la concupiscencia y clave para entender que mediante la música se buscaba producir esta reacción en los espectadores.

Por ejemplo, en *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca (1991:226), Envidia se encuentra en el abismo en un momento previo a la creación y así le dice a Mundo: “Informe globo, aun la materia prima/ se está como se estaba; nada anima,/ nada vive ni alienta.” (vv. 408-410)”. Después de esta descripción se escucha en la representación “*dentro un instrumento*” que alude a la voz de Dios y su palabra creadora en el

durante quince siglos por lo menos), resultaron muy prácticas para representar no sólo la supuesta forma del universo, sino que fungieron también como una *retórica* utilísima para describir toda clase de hechos naturales, morales, religiosos y artísticos.” González Treviño, 2003: 82).

momento de la separación (luz) del caos (oscuridad): “*Dijo* Dios: «Haya luz» y hubo luz” (Gn. 1: 3). Envidia al escuchar dicho instrumento dice “Sólo escucho una voz” (v. 411), la cual “suena muy lejos” (v. 412), entonces Príncipe de las tinieblas le informa que: “Para nuestro oído/ no hay distancia que impida su sonido,/ y voz que ahora dulcemente grave/ quiera unir lo imperioso y lo suave,/ no dudo que voz sea,/ que atraiga a sí cuanto atraer desea” (vv. 412-417).

Con estas palabras dichas por Príncipe de las tinieblas se enfatiza el valor de la música; primero, se confirma la relación música (“instrumento”) y voz (divina); segundo, el tono de la misma que en el contexto divino debe ser “dulcemente grave”; por último el carácter ordenador (armonía) “unir lo imperioso y lo suave” y divino de la música “no dudo que voz sea,/ que atraiga a sí cuanto atraer desea.”

Finalmente se ve en la representación la salida de Orfeo (Dios) en un segundo carro “que será un globo celeste pintado de astros, signos y planetas” quien va crear al mundo. Calderón en la acotación hace énfasis en el valor del canto durante la representación: “Adviértase que cuando represente ha de ser *cantado* en estilo recitativo, a cuya primera copla se abrirá el carro tercero en otras dos mitades [...]” Es decir, tanto melodía como canto tienen una carga significativa en la representación que es el del equilibrio armónico de la creación; es como si Dios al hablar produjera música y entonces ésta es la voz de Dios.

La música tiene, pues, un carácter armónico, es decir equilibra las pasiones al producir en los espectadores una catarsis mediante la melodía, la cual como nos lo refiere Sánchez Quezada (2002:107) posee cuatro tonalidades griegas: doria, frigia, lidia y mixolodia. Para Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos, la más apta de las anteriores es la doria (Sánchez Quezada, 2002: 103): “Si del mundo el frigio modo/ la cólera de Dios altera/ blandamente con el dorio/ las divinas iras templá.”

Para Sor Juana, la melodía musical tenía una finalidad en los receptores, la de inducir un comportamiento, es por ello que el modo frigio “la cólera de Dios altera”, pues la combinación de sus notas induce al ser humano a un comportamiento pasional; en cambio el dorio ofrece una purificación de estas pasiones, es decir, la combinación de sus notas posibilita la armonía del espíritu humano. Sánchez Quezada (2002: 103) nos habla de un “*ethos*” musical en Sor Juana y la sociedad barroca:

Para la jerónima el *ethos* musical señala el carácter y las distintas formas de la música, cuyos elementos constitutivos, las

escalas musicales, se contraponían para lograr los efectos negativos o positivos producidos por diversas melodías en el ánimo de los hombres. El modo frigio tenía un carácter terrenal y desproporcionado que alteraba la estabilidad del alma, en cambio, el modo dorio, simétrico y proporcionado, funcionaba catárticamente, pues equilibraba las pasiones y los afectos anímicos; en otros términos, los armonizaba.

Y es que como dice Sánchez Quezada (2003: 107, 109), el modo dorio era el que más se acoplaba a la concepción geocéntrica del universo:

Entre las cuatro tonalidades griegas –doria, frigia, lidia y mixolidia-, la doria era la que más se ajustaba proporcional y simétricamente al modelo ptolemaico del universo. La música de las esferas asignaba una nota musical, o número armónico, a cada astro celeste. [...] El modo dorio, tenía su centro tonal en la nota *la*, que simbolizaba al astro rey como núcleo celestial y emblema de Cristo, y a partir de este centro, gracias a la razón de los intervalos musicales, el espacio cósmico adquiriría un orden simétrico y proporcional de tono, semitono, tono, ya fuese del sol a la luna, o del sol a saturno.

Así, pues, existen melodías aptas para la armonización de las pasiones del hombre y que indudablemente debieron usarse en las representaciones de los autos sacramentales en momentos como la redención, es decir, cuando aparecía Cristo resucitado en la figura del pan y el vino como se puede ver al final de muchos de estos dramas. Arellano y Duarte al hablar de la música en los autos de Calderón dicen que “las chirimías culminan siempre la apoteosis eucarística del final. Así sucede en prácticamente todos los autos de Calderón, cuya acotación final constante es «Tocan chirimías y se da fin al auto».”

En el auto de *El Polifemo* de Montalbán (1946: 836), por ejemplo, Pastor (Cristo) le dice a su esposa Galatea (el alma) que abandone a Apetito para que pueda formar parte del banquete y que no llore al ver su muerte, pues sólo a través de ésta va a poder permanecer con ella. Polifemo pregunta cómo va a ser esto posible y Pastor contesta “Polifemo, el modo es éste” e inmediatamente aparece en la representación las

chirimías junto con Cristo crucificado y Galatea arrodillada, como dicen las acotaciones:

Al son de las chirimías vase volviendo poco a poco el carro alrededor, y estando hincada Galatea de rodillas delante del Pastor crucificado, vuélvase la cruz y por la otra parte estará un cáliz y hostia [...].

Y es que la finalidad tanto de la redención cristiana como de la música es la unión entre Dios y los hombres, la armonía entre el mundo espiritual y el terreno. González Treviño (2003: 93) al comentar un poema de Milton dice al respecto: “así como el arco iris fue la señal de alianza después del diluvio, para Milton y muchos más, la música es el nuevo arco que une cielo y tierra, la nueva cuerda que re-liga al hombre con Dios.”

Así, por ejemplo, en el *Auto sacramental de la viña* de Juan Antonio de Ibarra se presenta un canto (vv. 987-994) en el cual se destaca la fe como un medio que permite la comunión, es decir, la unión entre los hombres y Dios mediante la ingestión de su cuerpo en el pan eucarístico. Este cantar se debe interpretar al final de la representación una vez que el Hijo (Cristo) ha resucitado y es mostrado por la Fe mediante el cáliz y la hostia.

3.2 Textos cantados

Además de las melodías, existen en los autos sacramentales cantos cuyas letras importa destacar, pues muchas de ellas provenían de oraciones eclesiásticas, himnos como el *tantum ergo* de Santo Tomás o cantares de la lírica popular.

La lírica popular contribuía indudablemente a conformar el carácter alegre y festivo en la representación de los autos sacramentales. La relación entre la lírica popular y la culta era muy común en el barroco español, más aún cuando se trataba de las representaciones teatrales como lo confirman textos de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, José de Valdivielso y el propio Ibarra, por ejemplo.

Los dramaturgos para conseguir una reacción en los espectadores (este es un objetivo importante de la música en estas piezas) se valían de ciertos recursos como la inclusión de cantares de origen popular. Cuando un espectador reconocía ciertos cantares indudablemente debió sentir una emoción y por ello un interés en la representación.

Muchas veces los cantos son versiones a lo divino de la lírica popular,⁴ algo similar a lo sucedido entre las comedias y los autos, pues en ocasiones éstos eran también versiones a lo divino de aquéllas. Los dramaturgos componían estas piezas sacramentales por órdenes de las autoridades eclesiásticas y civiles, sin embargo, a pesar de estas limitantes es posible identificar un carácter alegre y hasta erótico como es el caso del *Auto sacramental de la viña* de Ibarra, como veremos más adelante.

Por ejemplo, en el auto de Tirso de Molina (Arias, 1977: 381) *El colmenero divino* Abeja (el alma) al ver a Colmenero (Cristo) pide que le den la bienvenida, entonces los músicos cantan: “Pastorcito nuevo/ de color de azor,/ bueno sois, vida mía,/ para labrador/” (vv. 323-326). Este cantar adquiere un carácter divino (de exaltación y alabanza a Cristo en alegoría del “pastor-colmenero”) en el contexto de la representación del auto sacramental y cuyo origen popular es el siguiente (NC 1098): “Pastorcito nuevo/ de color de amor/ no sois vos, mi vida,/ para labrador.”

Más adelante (Arias, 1977: 392), Colmenero al oír el llanto de Abeja que se lamenta por olvidar su amor, canta: “Que besóme en el colmeneruelo/ y yo confieso/ que mi paz le dio su beso.” El beso es como lo explica Abeja, el misterio de la encarnación: “la encarnación misteriosa/ fue el beso que tu grandeza/ dio a nuestra naturaleza/ vistiendo mi mortal velo” (vv. 805-808). El cantar de Colmenero está basado en el siguiente de origen popular (NC 1619 A): “Besóme el colmenero/ que a la miel me supo el beso.”

Así, pues, estos cantares de origen popular son una evidencia del carácter festivo, alegre y ritual de los autos sacramentales, como Marcel Bataillon sugirió en su definición del género sacramental al designarlos como “fiestas primaverales” pues en sus contenidos es evidente que se cruzan ritos de fertilidad con ritos cristianos de alabanza a la divinidad. Como dice José María Díez Borque (1984: 35):

Cuando Bataillon lo calificó de «fiesta primaveral de la Iglesia», daba en la diana no sólo, pienso, por señalar su carácter festivo, sino por llevar nuestra mente, con ese «primaveral», al complejo mundo de asociación del tiempo festivo profano y el tiempo festivo religioso, que está en el corazón de la fiesta, con prácticas incluso contrapuestas.

⁴ Para un estudio sobre las versiones a lo divino de la lírica popular se puede ver a Frenk, 2006: 97-108.

En sus orígenes los textos cantados al final de la representación ofrecían un resumen de lo expuesto en su desarrollo. Como dicen Arellano y Duarte (2003: 84):

Uno de los elementos que distinguen las primeras representaciones del género sacramental es el villancico que se cantaba al final de la representación y que contenía un resumen de las ideas expuestas a lo largo de la obra. Normalmente, estaba acompañado de música popular lo que hacía renacer el sentimiento de júbilo por la celebración religiosa y provocaba la participación del público en la obra.

Muchas veces los textos cantados hacen la función de comentaristas de la acción representada. Por ejemplo en *El veneno y la triaca* de Calderón (1946: 357) una vez que Peregrino (Cristo) ha salvado a Infanta (la naturaleza humana, el alma) y la hace su esposa, le dice a Inocencia (la cual antes con el pecado se había convertido en Malicia, pero con la redención ha vuelto a ser quien era) que suba hasta los cielos a publicar su triunfo, entonces se oye a los músicos cantar: “Música (*dentro*): Un árbol fue el homicida/ del alma; otro, si se advierte,/ remedio; que el de la Muerte/ es ya árbol de la Vida:/ y pues éste aquél aplaca,/ el veneno de su abismo/ un árbol ha sido mismo/ el Veneno y la triaca.”

Así, mediante el texto cantado se explica la relación entre el árbol del pecado y el de la cruz (cuyo origen está en la carta de San Pablo a los Romanos: Rm. 5: 18-19) y con ello también se da cuenta del título del drama sacramental.

Por ejemplo, en el *Auto sacramental de la viña* de Ibarra una vez que los villanos han decidido conspirar contra el dueño de la hacienda y quedarse con todas las riquezas, los músicos cantan (vv. 380-383): “Muchas veces la avaricia/ hace los réditos cortos,/ por no llamar los obreros/y viene a perderse todo.”

Asimismo, en algunas ocasiones los textos cantados hacen la función de inducir al espectador a un comportamiento moralmente correcto. Por ejemplo, puede suceder que ante la aparición de un personaje del mal, le acompañe un canto cuyo objetivo es hacer contrapeso, hacer frente a estas fuerzas, y de forma implícita dirigirse al público espectador. En *La madrina del cielo* de Tirso de Molina (1946: 264), Demonio sale al ver que se han dormido Doroteo y Dionisio, entonces los músicos entonan: “*Cantan*

dentro: Vela, vela, pecador/ mira que el mundo te engaña/ que anda el lobo en la campaña/ huye y teme su rigor.”

Otras funciones de los textos cantados en la representación de los autos sacramentales es la de anunciar la acción, indicar el paso del tiempo y la de la oración (invitar al público a la alabanza de Dios, al perdón de los pecados). Por ejemplo, en el *Auto sacramental de la viña* de Ibarra el tiempo es anunciado por los músicos una vez que Custodio ha alentado a los villanos a trabajar (vv. 342-345): “Pues ha pasado la siega/ y se previene el lagar/ obreros a vendimiar/ porque ya el septiembre llega.”

Así, pues, todo lo anterior es una evidencia de la relación entre estos dramas sacramentales y las celebraciones eucarísticas, por lo que el público deja de ser un simple espectador pasivo para convertirse en el feligrés que al compartir una misma fe e ideología se convierte en un ser activo. Al hablar de los dramas sacramentales de Calderón, Díez Borque (1984: 45) dice que los textos cantados:

Se inscriben con frecuencia en esta tradición teatral del texto segundo sobre el texto primero de la acción, lo que, además, nos lleva a una forma de comunicación que no es sólo la de contemplar un espectáculo, sino la de participación del modo que fuere y de forma relacionada con lo que ocurre en la fiesta, con las necesarias consecuencias de adoctrinamiento, propaganda, normas de conducta, etc.

En suma, la relación entre la música (melodía y/o texto cantado) y los autos sacramentales hace de sus representaciones verdaderos espectáculos que refuerzan el carácter festivo, alegre, dinámico y artístico. Además, su presencia en estos dramas refleja su carácter ritual, mágico, sagrado, pues se busca producir en los espectadores una reacción de carácter intelectual y emocional. La música, pues, no es un simple elemento ornamental de estas representaciones.

4. La actuación: encarnación de la palabra

El catolicismo (como el Judaísmo y el Islam) es una religión que tiene como eje central la palabra, su escritura y transmisión. La *Biblia* es el mensaje de Dios y su presencia en la comunidad vale en la medida en que éste sale del texto y se comunica no sólo a través

de la lectura en voz alta (oralización), sino también mediante los movimientos del cuerpo: mímica y gestos.

De esta manera la representación de un drama sacramental consiste en la reproducción viva de la palabra de Dios, en la actualización ritual de un momento sagrado (por ejemplo la creación del hombre, su caída y redención) en el cual es fundamental la participación de los espectadores.⁵

Es decir, cuando un espectador acude a la puesta en escena de un auto sacramental en el cual se representa la creación del mundo (por ejemplo al inicio del auto *La vida es sueño*) no se sitúa ante un hecho temporal y por tanto histórico, sino que está en el momento mismo de los orígenes del mundo.

En efecto, los autos sacramentales consisten no sólo en la transmisión verbal e incluso dramatizada de una historia, sino en la actualización y recreación de un mensaje para experimentar la presencia divina, porque para la tradición judeocristiana como lo registra el *Génesis* la palabra es creación: “*Dijo Dios: «haya luz» y hubo luz*” (Gn. 1: 3); cada vez que ésta se transmite de forma oral y dramatizada ante una comunidad es Dios quien se manifiesta.⁶ Por tanto, estos dramas son la palabra de Dios materializada, hecha carne y hueso a través de la presencia de signos humanos: los actores.

Así, antes de continuar con la relación entre la palabra divina y la actuación conviene saber cómo debían ser los actores en el Siglo de Oro. Cervantes en su comedia

⁵ En efecto, las composiciones de los autos sacramentales están previstas para su recitación en voz alta ante un público, para su oralización y por tanto para su comprensión y gozo, pues como dice Frenk (2005: 33):

Ciertamente, el autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes escribe de manera diferente de aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa y solitaria. [...] podemos estar seguros de que ese autor escribe escuchando el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que corresponda a lo que un público auditor puede captar, gozar y aun memorizar.

Además debemos tener presente que toda actividad de carácter oral implica la presencia de una colectividad, más cuando se trata de estas piezas dramáticas en cuyas representaciones el público tenía un papel fundamental porque mediante la palabra divina encarnada en los actores y transmitida por éstos se fortalecía el sentimiento de unidad y pertenencia a una colectividad que comparte la misma historia e ideología en función de una fe.

⁶ Así, por ejemplo, para los cabalistas judíos: “[...] la *Torah* [...] es [...] la creación puesta en escritura, el mundo colocado en el papel y el universo creado que se identifica totalmente con las palabras y con cada uno de los signos escritos que en el fondo lo contienen. La ecuación puede resolverse simple y sencillamente así: el mundo y la *Torah* no son sino uno, el primero está contenido en la segunda, y la segunda, la escritura, no es sino el mundo en el papel, en la hoja en blanco, en el pergamino” (Esther Cohen, 2002, p. 15).

Pedro de Urdemalas nos presenta una serie de características al respecto (Rodríguez Cuadros, 2003: 665):

De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto el recitante.
(vv. 2894-2927).

Por tanto, de entre estas características se destaca que un actor debe tener buena dicción (“de suelta lengua”, “ni ha de recitar con tono”, “ha de recitar de modo,/ con tanta industria y cordura/ que se vuelva en la figura/ que hace de todo en todo”, “a los

versos ha de dar/ valor con su lengua experta”); correspondencia de sus acciones con el papel que desempeña (“buen talle no le perdono/ si es que ha de hacer los galanes”, “con descuido cuidadoso/ grave anciano, joven presto/ enamorado compuesto,/ con rabia si está celoso”); medida en su actuación (“no afectado en ademanes,/ ni ha de recitar con tono”, “ha de recitar de modo/ con tanta industria y cordura”); y, por último, que sea capaz de conmover con sus acciones al público (“ha de sacar con espanto/ las lágrimas de la risa/ y hacer que vuelvan con prisa/ otra vez al triste llanto”, “ha de hacer que aquel semblante/ que él mostrare, todo oyente/ le muestre”).

En relación con la importancia de provocar una reacción en el espectador mediante la interpretación del actor, Pinciano (2006: 183) dice:

[...] solían hacer [las acciones] de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores antiguos aprendían de ellos, para en el tiempo de sus acciones públicas, mover los afectos y ademanes con el movimiento del cuerpo, piernas brazos, ojos, boca y cabeza, porque, según el afecto que se pretende, es diferente el movimiento que enseña la misma naturaleza y costumbre; [...]

También Lope de Vega (2006: 146) en su *Arte nuevo de hacer comedias* expresa la importancia de conmover al espectador (“oyente”) a través de la actuación, por ejemplo en los soliloquios (vv. 274-276): “los soliloquios pinte de manera/ que se transforme todo el recitante,/ y con mudarse a sí, mude al oyente.”

Además, como Cervantes, propone algunas acciones que deben corresponderse con el papel representado por el comediante: “Si hablare el rey, imite cuanto pueda/ la gravedad real; si el viejo hablare/ procure una modestia sentenciosa.”

Por su parte Margit Frenk (2006: 97), al hablar de la oralidad en los Siglos de Oro relaciona a los lectores con los predicadores y actores (“representantes”), pues todos ellos tienen en común la expresión de su cuerpo, cara y voz al momento de transmitir una emoción dispuesta en el texto:

Invocando a Quintiliano, Cicerón, Horacio, se hablaba de acomodar la voz, lo mismo que la expresión facial y los movimientos del cuerpo, a la índole de lo que se leía o recitaba y a los afectos que se quería provocar en los oyentes. Se

adoctrinaba en este sentido a los predicadores, pero también [...] a los lectores, recitadores y representantes [...]”.

Ricardo Arias (1977: XVII), nos habla de la importancia que tienen las acotaciones de los autos sacramentales, a partir de las cuales es posible advertir el orden seguido por los actores para la ejecución de sus movimientos:

Se presenta también gran cuidado [...] a los movimientos y manera de agruparse, como podemos darnos cuenta siguiendo las acotaciones que todo lo van regulando. El efecto debería ser semejante al movimiento fluido y estructurado de un moderno ballet.

Todas estas características, pues, sirven para darnos una idea del desempeño actoral en los Siglos de Oro español y ayudan para la realización de una propuesta de representación de los autos sacramentales; sin embargo no son suficientes sobre todo si tenemos en cuenta que éstos, a diferencia de la comedia, poseen un carácter alegórico y sagrado, lo cual influye para la realización de los movimientos y acciones en escena.

Muchas veces los dramaturgos proponen la actuación en función de la doctrina, dogma y/o evangelio que se desea explicar. Dichas propuestas son evidentes tanto en las acotaciones (didascalias explícitas) como en los diálogos y discursos (didascalias implícitas).

Así, por ejemplo, en *La amistad en peligro* de Valdivielso (1977: 283, 284), Culpa enamorada de Hombre (“[...] dichosa/ te adora esta esclava./ Rayos son tus ojos/ lazos tus palabras/ cadenas tus brazos,/ hechizos tus gracias” vv. 489-494), teme ser engañada (“Ay dulce hechicero/ temo que me engañas” vv. 487, 488) y abandonada (“Temo que me dexes/ temo que te vayas,/ gitano adorado/ de aquesta gitana” vv. 495-499), por lo que su sentir, además de expresarse con las palabras lo hace con movimientos como lo indican las acotaciones “Abráçale.”

Dicho abrazo significa el pecado original, y esto se confirma con la entrada de Inocencia que es sujeta por Envidia y Pereza, como lo sugieren las acotaciones (acot. antes del v. 4999): “Salen la Inuidia y la Pereça, de gitanos salteadores, que traen presa a la Inocencia.”

De esta manera a través del abrazo de Culpa a Hombre y del apresamiento de Inocencia por parte de Envidia y Pereza se nos da cuenta del pecado (Culpa) de Adán (el Hombre). El hecho de actualizar un pasaje de la historia del hombre mediante la intervención de seres vivos (actores) sirve para explicar al espectador que cada vez que comete un pecado (apresamiento de Inocencia, abrazo de Culpa) repite en carne propia el cometido por sus primeros padres.

Por ejemplo en el *Auto sacramental de la viña* de Ibarra, Hijo abraza a Gentilidad como lo sugieren las didascalias implícitas, pues al ver entrar a ésta, aquél exclama (vv. 429-431): “[...] en este pecho/ dispuesto y aficionado/ halla amorosa acogida.” Estos movimientos sugeridos en las palabras del personaje son un signo de la aceptación de la Iglesia católica, la cual es representada por Gentilidad.

Así, pues, las acciones realizadas por los actores en escena durante la representación de los autos cobran especial importancia, porque son la encarnación de la palabra divina, la actualización de un mensaje que adquiere sentido en la medida en que el espectador fue testigo directo de las mismas, se reconoce en ellas y por tanto las relaciona consigo mismo.

**II. EL SENTIDO ALEGÓRICO DE LOS AUTOS SACRAMENTALES:
CONTENIDO DOCTRINAL**

Misterios como el de la Inmaculada Concepción, la Trinidad, la Transubstanciación o la Encarnación son imposibles de expresar por medio del lenguaje directo. Por ejemplo en los evangelios se registra que Cristo hablaba en parábolas para explicar el reino de los cielos y la salvación eterna. Por tanto el catolicismo, (como toda religión) se vale de otras vías que posibilitan la noción de lo sagrado y lo trascendente como el arte y su forma de expresión alegórica.

Así, pues, la alegoría en los autos sacramentales es el recurso expresivo con el cual el dramaturgo desea transmitir un significado complejo mediante una comunicación figurativa a través de símbolos, emblemas y signos.¹

El carácter alegórico de los textos sacramentales se construye a partir de la unión entre asunto o tema y argumento o historia, de los cuales Calderón de la Barca (1991: 2) en su citado prólogo hace una distinción. El asunto, dice, siempre es el mismo, en cambio, lo que varía es la historia. Al respecto, Parker, citado por Arellano y Duarte, (2003: 19) dice que

el asunto de todo auto es, pues, la Eucaristía, pero el argumento puede variar de uno a otro, puede proceder de cualquier «historia divina» -histórica, legendaria o ficticia- con tal de que ilumine de algún modo el aspecto del asunto.

En efecto, el sentido literal de las alegorías es el argumento de los autos sacramentales, por tanto éste puede estar basado en historias de santos (como *El Mártir del sacramento* de Sor Juana Inés de la Cruz o *La gran casa de Austria y divina Margarita* de Agustín de Moreto), en temas de la época (tal es el caso de *El hospital de los locos* de José de Valdivielso), la ficción (por ejemplo en comedias como el auto de *La vida es sueño* de Calderón) la historia (como *La segunda esposa y triunfar muriendo* del mismo Calderón) la Biblia (como *Las Hazañas del segundo David* de Lope de Vega), y los mitos de la antigüedad (como *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina, *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz o *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán).

¹Para Coleridge, citado por Margarita Peña (1975: 8) la alegoría es “una traducción de nociones abstractas a un lenguaje pictórico, que en sí mismo no es mas que una abstracción de objetos de los sentidos” y para Chandler R. Post, “alegoría es el tipo literario que cristaliza una idea más o menos abstracta presentándola bajo la forma concreta de una cosa, de una persona o de un acontecimiento ficticios” (Peña, 1975: 8).

Por su parte, el sentido simbólico y moral de las alegorías es el asunto de los autos sacramentales, el cual además del eucarístico expone la lucha entre las fuerzas del bien y del mal, el surgimiento de la Iglesia como institución y la historia cristiana de la salvación del hombre.

En el desarrollo de este apartado además del texto de Ibarra tomaré ejemplos de algunos otros autos, principalmente de *El Peregrino* de José de Valdivielso (1977: 307-343)² con el objetivo de demostrar que existen otros dramas sacramentales además de los de Calderón que poseen en su argumento estas tres historias vinculadas con el asunto de la Eucaristía.

1. Las fuerzas del bien contra las fuerzas del mal

La lucha entre las fuerzas del bien y del mal es un tema universal tratado por las religiones a lo largo de la historia en todo el mundo. En el caso de la tradición judeocristiana el mal está presente antes de la creación del hombre “la tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo” (Gn 1: 2); sin embargo dicho mal posee su antítesis en el bien: “y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas” (Gn 1: 2).

Esta convivencia es posible porque Dios ha controlado el caos: “Dijo Dios: «Haya luz» y hubo luz” (Gn 1: 3) acción de la cual se desprende que el mundo ha sido creado de manera perfecta, es decir, existe un principio armónico que rige todo lo creado y en el caso concreto de los autos sacramentales esto se verá con el triunfo final de las fuerzas del bien sobre las del mal.³

En el contexto judeocristiano la primera lucha sucedió cuando Luzbel, el ángel más bello, se rebeló contra Dios; la causa la explica Calderón de la Barca (1980: 300) en boca del Poder, alegoría de Dios, en el auto *La vida es sueño*:

² He actualizado la ortografía de esta edición, pues el objetivo de este apartado es observar el contenido doctrinal del texto y no sus recursos expresivos.

³ Al hecho de creer que todo lo creado es perfecto Milán Kundera lo llama acuerdo categórico con el ser: “en el trasfondo de toda fe, religiosa o política, está el primer capítulo del Génesis, del que se desprende que el mundo fue creado correctamente, que el ser humano es bueno y que, por lo tanto, es correcto multiplicarse. A esta fe la denominamos *acuerdo categórico con el ser*.” (Milán Kundera, 2002: 253).

La idea de la victoria del hombre sobre la naturaleza tiene sus orígenes en la Biblia. Dios ha hecho al ser humano a su imagen y semejanza: “creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios los creó, macho y hembra los creó” (Gn. 1 27), y por ello lo bendijo con estas palabras: “sed fecundos y multiplicaos, y henchid la tierra y sometedla; mandad en los peces del mar y en las aves del cielo y en todo animal que reptaba sobre la tierra” (Gn. 1 28).

Estando, pues, en mi trono,
cercado de los ministros
que más hermosos, más puros
crié para mi servicio,
les revelé cómo había
[...]
para mi esposa elegido
y reina suya, a la Humana
Naturaleza, cuyo hijo
heredero por la gracia
sería del imperio mío.
Uno, pues, de los vasallos,
el más sabio, hermoso y lindo,
de su ciencia y su hermosura
soberbio y desvanecido,
por no jurar vasallaje
al inferior ser, atrevido
se opuso a mis providencias;
(vv. 276-294).

La rebelión fue apoyada por algunos ángeles que se dejaron influir por Luzbel y a quienes hicieron frente los emisarios de Dios. En el contexto cristiano del barroco esta batalla es antecedente de la que el hombre tendrá de manera interna entre sus vicios y virtudes: “dispuesto a sus precipicios/ tocó el arma en mis estados/ y con opuestos caudillos,/ vinieron a la batalla/ las virtudes y los vicios.” (vv. 295-299)

Así, pues, en los autos sacramentales existe una tipificación de los personajes en función de esta lucha universal que puede dividirse en dos fuerzas opositoras:

- a) las fuerzas del bien cuyos personajes son discretos y valoran lo espiritual por ser eterno como el alma y menosprecian lo material por ser efímero como el cuerpo. De acuerdo a su naturaleza y función se pueden clasificar en divinos (los ángeles, la trinidad o simplemente Dios, su Hijo y el Espíritu Santo en diversas alegorías); espirituales como las virtudes; humanos y divinos a la vez como es el caso de Cristo humanizado -encarnado-, los patriarcas (Abraham, David,

Moisés, Jacob), profetas (Isaías, Jeremías, San Juan), santos (San Francisco, San Pablo), evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas, Juan) y doctores de la Iglesia (San Agustín, San Ambrosio, Santo Tomás); por último se encuentran aquellos personajes que acompañan al hombre para inducirlo a un comportamiento moralmente bueno y que tienen que ver con el tema del libre albedrío.⁴

- b) Las fuerzas del mal cuyos personajes valoran el mundo de lo material y placentero frente a lo espiritual y eterno por considerar que lo importante es el “aquí” y el “ahora”. Se pueden clasificar en demoníacos como es el caso de Luzbel y sus alegorías; vicios (Envidia, Lascivia, Ira, Pereza, Gula); los concupiscentes (encarnados por alegorías como el vicio de la gula) casi siempre ridicularizados en el ámbito intelectual, físico y moral pues muchas veces son el equivalente al gracioso de las comedias por lo que su lenguaje es popular e incorrecto, sus acciones son simplonas, bobas, y su apariencia externa es descuidada, todo esto se debe en parte al objetivo de inducir al público un comportamiento moralmente adecuado mediante la ridicularización de aquello que no se recomienda ser.⁵

En medio de estas dos fuerzas se encuentra el hombre quien vive una lucha interna representada de distintas formas en los autos sacramentales. Así, por ejemplo, en *El Peregrino* de Valdivielso el hombre en alegoría de Peregrino vive esta lucha mediante su enfrentamiento con Tierra, pues le dice a ésta “No me puedo desasir/ de ti, madre y enemigo;/ ni puedo vivir contigo/ ni sin ti puedo vivir” (vv. 81-84); más adelante Verdad en un escenario dividido en dos planos, el del bien y el del mal, señalando hacia uno y otro, le presenta a Peregrino las dos opciones que tiene para elegir y pone énfasis en el engaño y falsedad del mundo de los placeres para resaltar el de la virtud:

Mira al Deleite con alas,
viejo niño, lince ciego,
antes de alcanzado hermoso

⁴ Por ejemplo el personaje de Razón en *El bosque de amor* de Lope de Vega (2000: 175) en que Cristo después de un juego practicado con Fe, Amor Divino, Razón y Alma al ver que ésta se ha quedado dormida dice: “Ya el Alma entre las flores se ha dormido/ y es hora de cazar; Amor, levanta,/ quédate tú, Razón, por centinela,/ porque el sueño le guardes; [...]” vv. 446-449.

⁵ Un ejemplo de estos personajes es *Apetito* en el auto de Calderón *El primer refugio del hombre y probática piscina*, cuya apariencia externa (su vestido ridículo) es una evidencia de su desorden moral y espiritual.

pero alcanzado muy feo
Mira a la Virtud metida
en un saco roto y viejo;
aunque roto tan capaz
que hay en él honra y provecho.
Aquí los gustos son penas
aquí las penas, consuelos;
aquí hay riquezas con hambre;
con hambre aquí, gozo inmenso.
Aquí, entre rosas hay lazos;
aquí, entre espinas, luceros;
aquí, muerte de los vivos,
aquí, vida de los muertos.
(vv. 141-156)

Como se puede deducir de la cita existen autos en que la lucha entre las fuerzas del bien y del mal se presenta mediante la oposición entre el mundo material y perecedero, y el mundo espiritual y eterno. En el *Auto sacramental de la viña*, por ejemplo, esta lucha la viven los villanos que en conjunto representan a los seres humanos; también la vive Judaísmo quien tiene la posibilidad de recibir la herencia de la hacienda y sin embargo se deja seducir por los vicios que lo acompañan (Gula y Envidia).

Casi siempre el hombre es engañado (como una evidencia de la debilidad humana y un recuerdo del pecado original) por algún personaje de las fuerzas del mal con lo cual obtienen una victoria parcial. En el citado auto de Valdivielso, Peregrino se enamora de Deleite y no hace caso a la advertencia de Verdad:

Verdad: Ya te digo que es sirena,
que encanta cuando canta

Peregrino: Pues si cuando canta encanta
cante y encante mi pena.
Amor, cual la muerte fuerte
dame el premio deseado.

Sin embargo al final el triunfo definitivo es el de las fuerzas del bien debido a que el hombre se arrepiente y cree. Así sucede en el auto que estamos comentando cuando Peregrino se arrepiente y pide perdón a Cristo en alegoría de Samaritano: “Derretido el corazón/ Dios, por lo que os he ofendido/ a esta puerta perdón pido,/ que es la puerta del perdón” (vv. 1089-1092); a su vez, Cristo contesta: “Cierto tienes el perdón./ Levanta, consuelaté./ En hombros te llevaré/ y en mitad del corazón” (vv. 1105-1108).

2. La historia de la Iglesia

La Iglesia católica se puede definir como la institución histórica que regula la relación entre el hombre y Dios a partir de la figura de Cristo quien al resucitar ha decidido permanecer con los hombres a través de la Eucaristía, pero sobre todo ha dejado un representante en San Pedro a quien entregó las llaves (Mt. 16: 19) y cuyo heredero es el Papa.

Esta historia inicia cuando Dios promete al pueblo judío la salvación eterna que había perdido por causa del pecado de Adán y Eva. Así, Yahvé se comunica directamente con su pueblo o a través de sus ángeles, después lo hace mediante sus profetas y finalmente envía a su hijo. Los judíos sin embargo esperaban a un salvador victorioso y poderoso como el rey Salomón, razón por la que originan la crucifixión de Cristo.⁶

En el auto de Valdivielso, por ejemplo, Peregrino al darse cuenta del pecado en el que está, desea ser salvado por un rabino (“sacerdote”), aunque Verdad lo desmiente:

Verdad:	Por allí siento pasar un sacerdote
Peregrino:	¿Quién es?
Verdad:	La vieja ley de Moisés, mas no te podrá sanar.

⁶ En la *Farsa de la Iglesia* de Sánchez de Badajoz (1977: 40), la Sinagoga, al escuchar que su hija la Iglesia se dice seguidora de Cristo, exclama: “Calla, hija malograda/quel Mesías prometido,/ me ha de poner libertada/ en tierra muy abastada,/ mas agora no es venido” (vv. 86-90). Asimismo, en el auto sacramental de Calderón de la Barca *La siembra del señor*, Judaísmo le dice a Emanuel (Cristo): “Yo creo solo un mayoral/ poderoso, inmenso y grande,/ pues a solo un Dios ofrecen/ sacrificios mis altares;/ pero que tú seas su hijo/ y pobre y desnudo bajas/ a vivir entre nosotros,/ permíteme que lo extrañe;/ porque yo no he de creer/ que su heredero se humane/ tanto, que sin pompa venga/ de truenos y rayos [...]”

Tiene toros, bueyes, vacas,
cabras, cabrones, cabritos,
leyes, ceremonias, ritos,
mas son medicinas flacas
leyes en piedras escritas
y entre oscura tempestad.

Peregrino: ¿Quitará mi enfermedad?
Verdad: No, aquesta ley no las quita
Peregrino: ¿Quién podrá darme sosiego,
que está a peligro mi vida?
Verdad: No aquesta ley homicida,
porque es ley a sangre y fuego.
(vv. 1005-1020)

En efecto, el pueblo de Israel pierde su relación con Dios, y la Iglesia se convierte en la heredera de las promesas de salvación cumplidas con Cristo. Por ejemplo en el auto de Valdivielso la cura de Peregrino llega hasta que sale Cristo en alegoría de Samaritano quien carga a Peregrino en sus brazos y le ofrece su cuerpo y sangre como medicina de su mal:

Samaritano: Llevarle he, no se desangre,
a mi *Iglesia*; y curarle he,
que medicinas dejé
echas de mi cuerpo y sangre.
(vv. 1129-1132, el subrayado es mío)

En el *Auto sacramental de la viña*, por ejemplo, Judaísmo es quien arrienda la viña, sin embrago la pierde por su avaricia y por asesinar al heredero, por lo que es entregada a Gentilidad. Así, pues, la Iglesia se crea a partir de los seguidores de Cristo, sean o no de origen judío (por ejemplo los gentiles), pues ésta se extiende a toda la humanidad.

El origen de esta idea se encuentra en las epístolas a los Romanos de San Pablo. Por ejemplo en el capítulo tres, dice (Rm 3: 29-30): “¿Acaso Dios lo es únicamente de los judíos y no también de los gentiles? ¡Sí, por cierto!, también de los gentiles; porque no hay mas que un solo Dios [...];” entonces para formar parte de la iglesia en Cristo es

necesario tener fe (Rm 3: 30-31): “porque no hay mas que un solo Dios, que justificará a los circuncisos en virtud de la fe y a los incircuncisos por medio de la fe.” No es casualidad que en muchos autos sacramentales aparezca el personaje alegórico de la Fe.

San Pablo aplica el término “gentiles” a todos los seguidores de Cristo que venidos del paganismo ya no creen en sus dioses. En los autos sacramentales la Iglesia aparece representada muchas veces mediante la alegoría de la gentilidad.

Al hablar de los autos de Calderón de la Barca, Morón Arroyo (2006: 307) dice que el dramaturgo despliega la historia de la humanidad en tres edades: edad de la naturaleza, de la ley y de la gracia.

La primera está personificada en la gentilidad, la segunda en la sinagoga, y la tercera en el cristianismo. Nuestros primeros padres, al ser expulsados del paraíso llevaron consigo la memoria de su trato con Dios y la transmitieron a todos su descendientes. Por eso todos los pueblos han vivido la fe en la divinidad. Pero la primera idea de Dios fue degenerando por los vicios humanos y por la actividad del demonio; de ahí los errores y la idolatría de los gentiles. En un momento dado Dios eligió a Abraham como padre del pueblo en cuyo seno había de tomar carne humana el Verbo Divino. Con el tiempo, Dios le dio a Moisés, dirigente de ese pueblo, la Ley escrita, iniciando la segunda edad o edad de la ley por excelencia. Finalmente el Hijo de la Santísima Trinidad se encarnó e inauguró la tercera edad o edad de la gracia.

En los autos sacramentales esta historia se puede expresar mediante la alegoría, por ejemplo cuando se representa o simplemente se expone en boca de los personajes un pasaje del Antiguo Testamento como anticipo de lo sucedido en el Nuevo. Así, la entrega de la herencia por parte de Isaac a su hijo Jacob, en lugar de su primogénito Esaú (Gn. 27) es un anticipo de que Dios va a sustituir al pueblo judío por el católico. Por ejemplo en el *Auto sacramental de la viña* Hijo nombra a Gentilidad como (v. 561) “Jacob cuerdo” pues con ello se dice que es ésta quien va a recibir la herencia en lugar de Judaísmo.

Además, en estos dramas dicha historia se puede representar en tres momentos: realización de las promesa de salvación al pueblo judío, conspiración de los judíos

contra el hijo de Dios y destitución de las promesas de salvación para ser entregadas al catolicismo; muchas veces simplemente se representa este último momento y en algunas ocasiones éstos sólo son mencionados por algunos personajes sin formar gran parte del argumento.⁷

En el auto de *El Peregrino Verdad* habla del sacrificio de Cristo y su matrimonio con Iglesia: “Ya le da ropas de bodas;/ ya el becerro sacrifica,/ ya le da estola y anillo/ el Padre de las familias” (vv. 1173-1176) y posteriormente aparece Iglesia después del acto de la comunión:

Siéntanse a comer. Habrá un cáliz con una hostia

[...]

Verdad: Y la Iglesia como madre
deste Isaac, que le hace risa,
vertiéndola por sus ojos,
la cena le solicita.
El de la cámara, Pedro,
que trae la llave en la cinta,
quiere servirle con Juan,

Baja la Verdad

Y el que es patrón de Castilla

*Sale la Iglesia, San Pedro, San Juan Evangelista, Santiago,
Samaritano, Peregrino.* (vv. 1177-1183)

Así, pues, la Iglesia surge a partir del sacrificio de Cristo y su ofrecimiento en el pan y el vino; es, además, la esposa del hijo de Dios y se constituye también por el Papa

⁷ En la *Farsa de la Iglesia* de Sánchez de Badajoz (1977: 39-44) Sinagoga en su discurso alude de manera somera a dichos momentos, edades, o etapas de la historia de la Iglesia; así, para la primera etapa inicia aludiendo al pecado: “yo comencé con Adán” (v. 63); y expone propiamente la segunda etapa (promesas de salvación hechas a los patriarcas): “yo crecí con Abraham/ y florecí con Moisés/” (vv. 64, 65); después se refiere a su soberbia que anticipa la segunda etapa (conspiración contra Cristo): “con David y Salomón/ y con todos los demás,/ me creció la presunción” (vv. 66-68); finalmente concluye explicando parte del tercer momento o etapa (es decir, la pérdida de la herencia o promesas de salvación): “Tuve gobiernos profanos,/ y venidos los cristianos/ acabóse mi gobierno.” vv. 78-80

(San Pedro), el Evangelio (San Juan), los santos (Santiago), Cristo (Samaritano) y los feligreses (Peregrino).

En el *Auto sacramental de la viña* la Iglesia católica surge cuando Hijo destituye de la viña (= Iglesia) a Judaísmo y se la entrega a Gentilidad (vv. 950-953): “transferiré de vosotros/ el imperio de mi Iglesia/ a este luminar dichoso/ de la Gentilidad. [...]”.

3. La historia cristiana de la salvación

Los autos sacramentales tienen como asunto o tema central la salvación de la humanidad por intervención de Cristo en su pasión, muerte y resurrección, así como su permanencia con los hombres a través del sacramento de la eucaristía.

Esta historia muchas veces se representa en tres etapas: creación, caída y redención del hombre. Calderón de la Barca (1991:134), en su auto *Lo que va del hombre a Dios* dice en boca de Placer: “¿No estaba en estilo puesto/ que empiece el hombre pecando/ que acabe Dios redimiendo/ y en llegando el pan y el vino/ subirse con él al cielo/ al son de las chirimías?” (vv. 456-461).

En efecto, la historia del hombre en los autos empieza con su creación y consecuente caída por causa de la desobediencia de Adán y Eva quienes fueron apartados de la presencia de Dios.⁸ Así, por ejemplo, en *El Peregrino* de Valdivielso, el hombre alegorizado en la figura del peregrino decide subir a un árbol para comer de su fruto, pues dice “Aquel árbol, que alto está/ porque dignidades lleva,/ quiero subir” (vv. 397-399). Sin embargo dicho árbol es el del pecado como se lo hace notar Verdad “es el de Eva/ y hay sierpe y te engañará” (vv. 399-400).

El hombre, por tanto, peca y con ello se aparta de Dios, pierde la vida eterna representada en la tradición cristiana como la muerte:

[...]

Peregrino: De sus ojos la frescura
me obliga a que el fruto coja.

⁸ El auto de Calderón (1980: 289) *La vida es sueño* comienza con la lucha de los cuatro elementos, tal como el pasaje bíblico citado sobre el origen de la vida (Gn 1, 2): “Salen Elementos luchando en rueda asidos de una corona” (acotación a v. 1). Después aparece la trinidad (Amor, Sabiduría y Poder) para controlar este caos. Finalmente Hombre es creado a pesar de las advertencias de Sabiduría quien dice: “[...] he previsto/ que si [...]/ le sacas a luz [...]/ te será el hombre [igual] que el ángel,/ poniendo en tan gran conflicto/ a todo el género humano” (vv. 341-346).

Verdad: Teme, al caer de la hoja,
abierta la sepultura.

Peregrino: Mas, ¡ay!, que una espina fuerte
se me ha entrado por el pie.

Verdad: Siempre provechosa fue
esa espina de la muerte
(vv. 409-416)

Sin embargo Dios decide redimir a los hombres mediante su propio hijo quien de manera gratuita se humaniza para inmolarse y así pagar por el pecado de los primeros padres. En el *Auto sacramental de la viña* Envidia le dice a Hijo (vv. 465-467): “un hombre eres un retrato/ de mi Criador que conviene/ que mueras”, entonces Hijo contesta (vv. 467-468): “Para reparo/ de los hombres”. El origen de todo esto lo encontramos nuevamente en la epístola de San Pablo a los romanos (Rm. 5: 18-19):

Así, pues, como el delito de uno atrajo sobre todos los hombres la condenación, así también la obra de justicia de uno procura a todos la justificación que da la vida. En efecto, así como por la desobediencia de un hombre, todos fueron constituidos pecadores, así también por la obediencia de uno todos serán constituidos justos.

Morón Arroyo (2006: 307) lo explica de la siguiente manera:

Los autos sacramentales cuentan la historia de la creación, el pecado y la redención, y la realización de la redención como un regalo (don, gracia) a cada hombre mediante los sacramentos de la Iglesia. Este regalo se ha brindado en dos tiempos: el de la preparación que culmina con la venida de Cristo, y el siguiente a la venida de Cristo, última economía de la humanidad. Con la venida de Cristo la historia humana ha llegado a su última era.

En el auto de Valdivielso, Peregrino que ha sido engañado por Deleite, queda tendido en el suelo y maltratado por los salteadores de camino (Luzbel, el Engaño y Mentira), por lo que pide ayuda, entonces Verdad le aconseja que levante la voz:

Peregrino: Tendido en el duro suelo
y en mi sangre revolcado
medio muerto me han dejado
los salteadores del cielo
¡Dios mío!

Verdad: ¡La voz levanta;
como una trompeta suene!
[...]
Pide el Cordero que salva,
muerto desde que Adán vino.
(vv. 957-968)

El sacrificio de Cristo representado en el sacramento de la Eucaristía (“Cordero”) constituye la redención de la humanidad (“que salva”), la cual por culpa del pecado (“muerto desde que Adán vino”) perdió su relación con Dios. Así, más adelante San Juan le dice a Peregrino que el único que puede redimirlo del pecado (promesas de salvación) es Cristo:

Peregrino: Juan, ¿mi salud llega ya?
San Juan: Después de mí llegará
el que es hecho antes de mí.
Peregrino: ¡Ay, soberano eremita!,
del pecado herido muero.
San Juan: Vuelve; verás el Cordero
que es el que al mundo los quita.
(vv. 1034-1040)

Finalmente Cristo aparece en figura de Samaritano y le dice al Peregrino que viene a salvarlo:

Samaritano Aquí está un médico fiel
dando golpes a tu puerta,
otra en su costado abierta
por darte salud en él.

Abrázase con él

(vv. 1065-1068)

Peregrino se sorprende al ver a Cristo herido, pues en el tiempo de la representación se supone que este momento ya ha pasado:

Peregrino: ¿Todavía, buen pastor,
 herido?

Cristo le hace ver a Peregrino (y por medio de él al público espectador) que debido a su amor infinito, su pasión y muerte se repite cada vez que los hombres caen en pecado.

Samaritano: Por mi ganado
Peregrino: ¿Llagado?
Samaritano: Por él llagado
Peregrino: ¿Abierto el pecho?
Samaritano: De amor
(vv. 1069-1072)

Los seres humanos mueren junto con Cristo cada vez que pecan, pero al igual que el hijo de Dios, pueden resucitar con él. Así, por ejemplo, dice Peregrino (vv. 1081-1084): “Por tu salud se rasgó./ Llega aunque tan mal me tratas;/ que si mil veces me matas/ mil vidas te daré yo.” Finalmente la redención de los hombres se cumple en tanto éstos se arrepientan:

Peregrino: Derretido el corazón,
 Dios, por lo que os he ofendido,
 a esta puerta perdón pido
 que es la puerta del perdón

Samaritano: Llora, que el verte llorar
 con mi gusto el tuyo mides;
 pues, si llorando me pides,
 ¿qué te sabré yo negar?

Llega Cristo a beber las lágrimas

Verdad: ¿Cómo! ¿Dios lágrimas bebe?
Samaritano: Déjame matar mi sed,
 que de sed de ellas me abrazo
Peregrino: Los cielos mi dicha alaben
Samaritano ¡Ay, Verdad, qué bien me saben!
Verdad: Pues no está muy limpio el vaso
Samaritano: Cierto tienes el perdón.
 Levanta, consuélaté.
 En hombros te llevaré
 y en mitad del corazón.

Tómale en brazos o a cuestras

(vv. 1089-1108)

Por tanto, la representación de los autos sacramentales es la actualización de un momento sagrado, en este caso el de la redención de la humanidad. En efecto, mediante la puesta en escena se transmite un mensaje doctrinal al pueblo (el cual está representado significativamente en la alegoría de Peregrino): que la historia cristiana de la salvación del hombre se repite constantemente de manera individual en cada ser humano, razón por la cual es vigente (y no histórica) la presencia del hijo de Dios entre los hombres mediante el sacramento de la Eucaristía.

Así, pues, la presencia de Cristo en el espacio y tiempo de los hombres representa la etapa culminante de esta historia, porque ha abierto nuevamente el canal que une a Dios con los seres humanos, quienes para lograr esto deberán frecuentar los sacramentos. La presencia del cuerpo y la sangre de Cristo al final de los autos en el contexto de la historia cristiana de la humanidad, representa la salvación de los hombres, el momento de máximo esplendor, pero sobre todo dicho momento es visto como un presente que es vigente (no como un suceso del pasado que es simplemente contemplado por un espectador ajeno a lo sucedido), cargado de sentido, en que el pueblo forma parte del hecho representado por compartir una convicción, una fe.

III. PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN DEL *AUTO SACRAMENTAL DE LA VIÑA*

A continuación presento la propuesta de representación del *Auto sacramental de la viña* de Juan Antonio de Ibarra, la cual está basada en el análisis realizado por Erika Fischer (1999: 652-717) de la puesta en escena que Augusto Fernandes presentó de *Enrique IV* de Pirandello en enero de 1978.

Así, pues, a partir de un contexto tanto de representación como de contenido, hago la propuesta, la cual está dividida en tres capítulos, dispuestos en función de los signos de la semiótica teatral.

Cada capítulo se ordena en subcapítulos de acuerdo con el contenido de la obra. Además, estos pequeños apartados se dividen en dos incisos: a) propuesta de representación, y b) análisis de los signos. En el primero ofrezco una opción para la puesta en escena del auto sacramental en relación con los signos y el contenido; en el segundo, en cambio, además del análisis de los signos que se propusieron en la representación, hago una justificación de los mismos, los cuales son usados en función del estudio de la simbología cristiana y su trasfondo pagano.

La propuesta se centra en el estudio del texto, del contexto y su relación con la representación, pues de esta manera se hace justicia a una obra que por su carácter dramático y festivo fue concebida para su conocimiento en el escenario frente a un público.

Uso el término “personajes” para designar a todos los “elementos” (alegorías, figuras y/o personas) que pertenecen a la *dramatis personae* (Padre, Envidia, Hijo, Judaísmo, Gentilidad, Gula, ángel, Custodio, San Juan, Fe) de forma indistinta y sin entrar la discusión sobre dicho término.

Por último, en relación con el método de análisis para el texto, se debe tener en cuenta que, como dice Erika Fischer, toda pieza dramática funciona en la medida en que un comediante encarna “X” personaje, mientras los espectadores lo presencian en un lugar y tiempo determinado.

Así, pues, para que un comediante interprete “X” papel debe decir sus parlamentos (signos lingüísticos) de una determinada manera (signos paralingüísticos: entonación, aspecto, volumen de la voz).

También actuará de una forma específica, a partir de ciertos movimientos (signos cinéticos) dispuestos en un solo lugar como los de la cara (signos mímicos), del cuerpo (gestuales), o los ejecutados a través del espacio (proxémicos).

Asimismo el comediante presentará un determinado aspecto físico, ya sea mediante su aspecto natural y/o artificial (signos de la apariencia externa: vestuario, máscara y peinado).

Por su parte, la representación sucede en un espacio determinado, el cual se puede crear a través de objetos y pinturas que permanecen fijos (escenografía o decoración), así como de utensilios que portan los personajes de un lado a otro (accesorios) y también mediante la luz, ya sea natural o artificial (iluminación).

Además de estos signos se debe agregar los producidos para crear sonido en el escenario (signos acústicos), ya sea que hayan sido dispuestos para producir ciertos efectos (ruidos) o aquéllos que reproducen una melodía, acompañada o no de letra (música).

Así, pues, debido a la imposibilidad de estudiar toda la obra y la totalidad de los signos que ésta produce en la representación he delimitado mi análisis en tres capítulos: 1. signos del espacio; 2. signos de la apariencia externa; y, 3. signos cinéticos. En relación con éste último capítulo, el más extenso, se debe tomar en cuenta lo siguiente:

- a) Como dice Erika Fischer (1999: 654), los signos cinéticos “pueden crear significado en el plano del objeto, es decir, mediante su relación con los signos lingüísticos o como sustitutos de éstos”; en el plano del sujeto, “es decir, en relación con el personaje respectivo”; y por último, “en el de la intersubjetividad, es decir, con respecto a las relaciones entre las *dramatis personae*.”
- b) Los signos cinéticos como movimientos intencionales que son, mantienen relación con los demás signos, en especial con los del espacio y la apariencia externa, es por ello que los dos primeros capítulos se centran en estos últimos signos. Sin embargo, en el tercero hago la propuesta en función de las relaciones entre los cinéticos y los otros signos.

1. Signos del espacio

1.1 Escenario

a) Propuesta

La representación puede suceder en un espacio cerrado o abierto. Las partes del escenario serán designadas como si fueran contempladas por el público. El escenario estará dividido en dos plantas (alta y baja). El piso de la planta baja se divide en seis zonas que surgen de la combinación entre la división horizontal de izquierda a derecha y de la vertical, que va de atrás hacia el frente. Así, el lado izquierdo del escenario se divide en izquierdo anterior (IA) e izquierdo frontal o posterior (IP); el centro, en centro anterior (CA) y centro frontal o posterior (CP); el derecho, en derecho anterior (DA) y derecho frontal o posterior (DP).

IA	CA	DA
IP	CP	DP

“Partes del escenario”

b) Análisis de los signos

Los autos sacramentales se presentaban en sus orígenes en las iglesias, posteriormente al aire libre y en su época de esplendor además de la calle a veces se hacían en los corrales y palacios. De esta manera su representación puede suceder en un espacio abierto o cerrado, aunque el significado puede cambiar.

Recordemos que para la época en que fueron concebidos estos dramas la idea del teatro como alegoría del mundo y el mundo como imagen del teatro estaba en su apogeo (siglo XVII); pero aun en nuestros días (siglo XXI) esta idea continúa.

Por tanto, una representación al aire libre refuerza esta alegoría, además de que como dice Erika Fischer (1999: 199) al comentar los primitivos dramas sacramentales de la Edad Media, que su representación en “el mercado del mundo” sugiere la unión entre el mundo sagrado y el cotidiano, pues al poner en el escenario del mundo estas piezas dramáticas tanto

el mundo cotidiano y la historia sagrada entraban en una constelación de la interpretación mutua; el mundo cotidiano podía dar a entender los sucesos de la historia sagrada, porque

la historia sagrada incluía al mundo cotidiano como una parte de sí misma.

Asimismo, las zonas en que se divide el escenario (signos del espacio) corresponden a un significado vinculado con el ritual y lo sagrado de tal manera que el desplazamiento de los personajes (signos cinéticos), así como la ubicación de los objetos y la escenografía (signos de la apariencia externa) no debe ser casual. Cirlot (2006: 196) dice que la espacialidad es un recurso del hombre para ordenar el caos de lo existente y habla de una división del espacio desde un punto de vista tridimensional que se puede muy bien aplicar en la representación:

La tridimensionalidad del espacio se expresa por una cruz de tres dimensiones, cuyas ramas se orientan en las seis direcciones espaciales: las cuatro de los puntos cardinales más las dos del cenit y el nadir. [...] En la cruz tridimensional, el cenit y el nadir corresponden a lo alto y lo bajo; los puntos extremos de delante y detrás al este y al oeste; los de la derecha y la izquierda al sur y al norte. El eje vertical es el eje polar; el eje norte-sur es el solsticial; el oeste, el equinoccial.

Enseguida de la descripción de las zonas del espacio ofrece una explicación del simbolismo con base en varias doctrinas religiosas (Cirlot, 2006: 196):

El significado de la verticalidad o del nivel concierne a la analogía existente entre lo alto y lo bueno, lo bajo y lo inferior. [...] El plano central en el que se halla la cruz de cuatro direcciones (puntos cardinales) determinando el cuadrado, es en consecuencia el ámbito simbólico de la manifestación. En el eje este-oeste, el simbolismo de la orientación identifica tradicionalmente el primero de dichos puntos, por ser el sol naciente, con la iluminación espiritual.; el segundo, o del poniente, con la idea de la muerte y la oscuridad.

Por su parte, Erika Fischer (1996: 196) registra los significados de las zonas que constituyen una iglesia medieval:

Así p. ej. en la Iglesia cristiana medieval se atribuía un significado simbólico a la posición de cada parte de la construcción: la zona al Este, la del altar, simbolizaba el cielo, la del Oeste la región infernal, el lugar en que los muertos esperaban al día de la resurrección. A la forma geométrica de la planta también se le atribuía un significado específico: la forma de la cruz simbolizaba al Cristo crucificado, la forma circular la perfección de Dios, la triangular la Santísima Trinidad, la octogonal el renacimiento por el bautismo. Incluso el material de la iglesia se interpretaba como signo: las piedras simbolizaban a los creyentes, el cemento que las une la gracia cristiana.

En términos generales si dividimos el escenario en cuatro zonas básicas (adelante, atrás, izquierda, derecha) podemos considerar que, desde el punto de vista de la psicología, tanto la parte de atrás, como el lado izquierdo, indican el inconsciente; la parte de enfrente o zona posterior y el lado derecho indican el consciente. Así lo confirma Cirlot (2006: 196, 197):

Si buscamos una identificación que autorice la reducción de los cuatro puntos del plano horizontal a dos (izquierda y derecha) tenemos una base para ello en la afirmación de Jung, para quien detrás equivale a inconsciente y delante a manifestado o consciente. Como el lado izquierdo se identifica también con inconsciente y el derecho con consciencia, detrás resulta equiparable a izquierda y delante a derecha.

Asimismo, el lado izquierdo corresponde a una causa, un principio (por ejemplo hay que tener en cuenta que al menos en occidente la lectura se inicia en este lado) y el derecho corresponde a “resultado”, “consecuencia” o “causa última”; como dice Cirlot (2006: 197): “[Son] el lado izquierdo la *zona de origen* y el derecho la de *resultado* [...]”

También el lado izquierdo significa el pasado, la involución, lo cerrado, la muerte, la luna, lo femenino, lo mágico y, en relación con el inconsciente, el estado

previo a la creación (caos); el derecho significa el futuro, la evolución, lo abierto, la vida, el sol, lo masculino; y en relación con lo consciente, la razón, el orden.

1.2 El mar

a) Propuesta

La acción sucede en dos espacios: el mar y la viña. La construcción del mar como espacio se crea mediante los signos lingüísticos (los discursos de los personajes durante la representación en los versos: 1-62; 173-211; 846-875), acústicos (para producir el efecto de las olas y las aves, por ejemplo) y mediante el decorado, el cual estará constituido básicamente por dos elementos: el navío y la iluminación.

El mar (su puerto, la costa) es referido por Padre desde el inicio de la obra, cuando dice (vv. 1-4): “Dad fondo celestes turbas/ sobre *muelles de cristall*/ a este bajel animado/ surto en *estas costas ya*.”

A su vez, Hijo se expresa del mar así: “¡qué dulce!, ¡qué alegre está/ la *cristalina campaña*/ con el zafir inmortal!” (vv. 46-48). Más adelante, una vez que Padre ha arrendado la viña y decide ausentarse, los músicos lo despiden con un canto en que se menciona el mar: “Luz que cortas las *espumas*/ [...] / vencerás *heladas brumas*!” (vv.183-187).

Así, pues, aunque el mar aparece en la representación mediante los signos lingüísticos, la escena de la navegación puesta a la vista del público sólo sucede en dos ocasiones: al principio de la obra (vv. 1-62) como lo disponen las acotaciones “Por lo alto un navío a toda vela [...]” (acot. antes del verso 1) y casi al final después de que Envidia ha descrito cómo será el fin de la viña (=mundo), tal como lo indican las acotaciones: “Éntranse todos. Sale por lo alto Padre y San Juan en la nave” (acot. antes del verso 846).

Así, en las escenas de la navegación, el mar se crea mediante la luz que deberá ser de un color azul oscuro (marino), por debajo del navío, pues es importante que el viaje (cuya carga sónica y simbólica contribuye a la transmisión del mensaje) sea visible por los espectadores como lo sugiere el texto, de tal manera que el ascenso y descenso a este vehículo suceda fuera del escenario. Por tanto, el segundo decorado, el de la viña, más extenso en el tiempo de la representación, se podrá conservar durante toda la puesta en escena.

b) Análisis de los signos

El mar significa la madre, el origen de todo lo creado, la transición entre el limbo o el estado previo al nacimiento y la vida misma; por extensión significa el medio entre lo espiritual y eterno (“lo no formal”, “aire”, “gases”) y lo material y perecedero (“lo formal”, “tierra”, “sólido”). Juan Eduardo Cirlot (2006: 305) dice al respecto:

Su sentido simbólico corresponde al del «océano inferior», al de las aguas en movimiento, agente transitivo entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se considera así como la fuente de la vida y el final de la misma.

Así el mar (signos del espacio) es el medio entre el mundo divino (perteneciente a Padre, Hijo y el ángel que van en el navío) y el mundo terreno (perteneciente a la viña y sus labradores). Además, es el estado previo a la creación, simbolizado con la aparición de la viña.

El color azul oscuro es como dice Portal (2005: 75) el origen del mundo, el estado naciente, el control del caos primigenio:

El azul unido al negro nos devuelve a la cosmogonía, al Espíritu de Dios planeando sobre el caos; se relaciona con el bautismo natural. [...] El verde, el negro y el azul oscuro indican el mundo naciente en el seno de las aguas primigenias y el primer grado de iniciación.

Sin embargo, en el momento de la representación los signos se producen simultáneamente de tal manera que la creación del espacio “mar” se consigue no sólo por este elemento (producido por la iluminación y los signos lingüísticos), sino también por el navío y por los personajes que lo abordan. Así, para entender mejor el significado del mar hay que hacerlo en su relación con el navío y sus navegantes. Por ejemplo, el mar significa el mundo y la vida misma cuyas criaturas (peces) son las almas de los hombres que Cristo (en alegoría de Hijo) va a pescar. Así lo confirma san Marcos en su evangelio (Mc. 1: 16-18):

Bordeando el mar de Galilea, [Cristo] vio a Simón y Andrés, el hermano de Simón, largando las redes en el mar, pues eran pescadores. Jesús les dijo: «Venid conmigo, y os haré llegar a ser pescadores de hombres».

Charbonneau-Lassay (1997: 742) dice que “ya antes de nuestra era las almas humanas se las representaba mediante la imagen de los peces” y después cita a un doctor de la Iglesia que habla sobre la alegoría de Cristo pecador:

Quiso hacerse pescador –dice san Gregorio Nacianceno– hacerse pescador para sacar del abismo al pez, o sea al hombre que nada en las *aguas inconstantes y peligrosas de la vida*.

Calderón de la Barca (Arias, 1991: 179), en *Los encantos de la culpa* confirma dicho significado al decir que el mar es alegoría del mundo cuando al principio de la obra “[...] descúbrese una nave y en ella el Hombre, el entendimiento, el Gusto, el olfato, la Vista, el Oído [...]” (acot. antes del v. 1) y Entendimiento dice: “en la anchurosa plaza/ del *mar del mundo*, hoy, Hombre, te amenaza/ gran tormenta” (vv. 1-3) y más adelante este mismo personaje ante los peligros de la tormenta exclama (v. 20): “¡en *el mar de la vida* nos perdemos.”

Por tanto, el mar que sale al inicio de la representación posee muchos significados que se justifican en el contexto de la misma, tales como: el caos primigenio o el estado previo a la creación; el origen de la vida y (debido a su color azul y la presencia del los personajes divinos) el ordenamiento de este caos; la transición entre el estado divino y el humano (debido al viaje en la nave y su dirección a la viña); el mundo y la vida en que los peces (como los espectadores) representan a los seres humanos, sus almas; Cristo, por supuesto, es el pescador.

1.3 El navío

a) Propuesta

El navío es designado como “bajel animado” (v. 3), “inspirado navío” (v. 5), “cisne orgulloso y galán” (v. 8), “Tritón divino del mar” (v. 10), “buque hermoso y capaz” (v. 16), “ave que vuelas sin plumas” (vv. 181 y 195), “luz que cortas las espumas” (v. 183), “presumido bajel” (v. 197) y “nave” (v. 858).

La forma del navío es descrita por Padre de la siguiente manera (vv. 7-10): “desde el bordo hacia el viento/ cisne orgulloso y galán/ y hacia el agua desde el bordo/ Tritón divino del mar.”

Aunque la descripción tiene un valor simbólico sirve para darnos una idea de su forma; así, parece un cisne “desde el bordo hacia el viento”, esto es, visto de manera vertical hacia arriba. El cisne que tira de un carro o una barca es una imagen que está presente desde la Grecia clásica como lo registra Charbonneau-Lassay (1997: 539):

Los griegos que a veces representan al cisne tirando de los carros de Dionisio y de Afrodita, lo relacionan sobre todo con Apolo [...]. Para los aedos, sin embargo, el cisne no era imagen directa de Apolo, sino que era el siervo de Apolo para transportarlo y glorificarlo.

La barca con cuello y cabeza de cisne también es registrada desde tiempos remotos. Por ejemplo Charbonneau-Lassay (1997: 545) nos habla de una estatua de bronce de 42 centímetros de altura en que se ve a Afrodita la cual “no está de pie sobre un cisne, sino sobre una barca cuya proa es la cabeza de un cisne” y ya en el contexto cristiano el mismo autor (Charbonneau-Lassay, 1997: 542) nos refiere una miniatura del siglo XIII que “nos muestra la barca del cisne, que se va a buscar al rey Helias con la cruz sobre el escudo que decora su vela.”

Asimismo, el navío se parece también a Tritón visto de manera horizontal desde la borda (“borde”) hasta el mar, por lo que los costados del navío son de coral como dice el Padre (vv.11-14): “a quien un blando escarceo/ sencillamente eficaz/ besa con limpias lisonjas/ *los costados de coral.*”

El navío deberá tener velas y dar la impresión de estar construido de cedro (aunque su material simplemente puede estar aludido por las palabras de los personajes) de tal manera que su apariencia sea “hermosa y capaz” como lo confirma Padre (vv. 15-22): “Desde la gavia a la quilla/ el buque hermoso y capaz/ es de cedro incorruptible/ que huele a inmortalidad./ Velamen y obencadura,/ que al céfiro deja atrás/ no es tela de frágil mano,/ no es cuidado material.”

El navío deberá tener una gavia por la que suba San Juan a ver el fin del mar y el principio de la viña, tal como se lo ordena Padre en su segunda salida a escena (vv. 846-

848): “Sube, Juan, a la gavia,/ registra desde allí con vista sabia/ lo que termina el líquido horizonte.”

La creación del navío puede estar inspirada en el emblema XLIII de Alciato (1985: 78) que trata sobre la esperanza, titulado *Spes Proxima*, en el que se muestra un navío en alta mar enfrentándose a los peligros de la tempestad y que sin embargo se le ve firme; en la parte superior izquierda del grabado hay dos pequeñas estrellas cuya presencia indica la promesa de una futura tranquilidad.



Emblema XLIII
La Esperanza cercana

Nuestra República es zarandeada por innúmeras borrascas, y sólo queda la esperanza de una salvación futura: no de otra manera está en medio del mar la nave a la que arrastran los vientos y ya se abre a las aguas saladas. Pero si llegan a verse las lucientes estrellas que son los hermanos de Helena, una buena esperanza devuelve los decaídos ánimos.

También se recomienda ver las pinturas sobre las naves de la Iglesia, o incluso tomar como modelo algunos carros como los que aparecen en los cuadros ubicados en la sacristía de la catedral metropolitana de la ciudad de México titulados “El triunfo de la Iglesia o de la Eucaristía” (1689) y “La Iglesia Triunfante y la Iglesia militante” (1685) de Cristóbal de Villalpando.¹

¹ En el teatro español de los Siglos de Oro era muy frecuente usar como recurso a la nave o el carro que vuela en el escenario, tal es el caso, por ejemplo de Cervantes en *La casa de los celos*, como nos lo refiere Agustín de la Granja (1989: 109) cuando en las acotaciones se lee: “Parece a este instante el carro de fuego [tirado] de los leones, de la montaña, y en él la diosa Venus” o en autos sacramentales de Calderón como *Los encantos de la Culpa* (Arias, 1991: 179) y *El divino Jasón* (Arellano y Duarte, 2003: 65); de Lope de Vega como *El viaje del alma* (Arellano y Duarte, 2003: 105), o *Las aventuras del hombre* (Méndez Plancarte, 2004: XXI) y de José de Valdivielso como *La amistad en peligro* (Arias, 1977: 292).

b) Análisis de los signos

La nave en el contexto de la época significa muchas cosas, por ejemplo la transición entre el mundo espiritual y el terreno. Su aparición al inicio de la representación con Padre (Dios) e Hijo (Cristo) sobre ella nos recuerda a la creación (Gn 1, 2) “y un viento de Dios flotaba sobre las aguas” pero su simbolismo se entiende mejor en la explicación que el mismo texto da.

Así, Padre nombra al navío primero como “cisne orgulloso y galán” (v. 8), porque el cisne en los pueblos de la antigüedad está vinculado con el culto al sol y Padre, alegoría de Dios, es asociado con dicho astro como se demuestra en su apariencia externa (“el Padre con diadema de rayos”) y como veremos más adelante. Charbonneau Lassay (1997: 537) dice al respecto:

La arqueología prehistórica de aquellos antiquísimos pueblos de Finlandia, de Escandinavia y Dinamarca también nos proporcionan numerosos ejemplares de bronce de la barca o el carro del sol, cada uno de cuyos extremos se termina con el cuello y la cabeza de un cisne [...]

Así, pues, uno de los significados del navío es el de ser la “barca o el carro” que conduce a Padre (=sol) quien envía “a la tierra el calor, la luz, la fecundidad y la alegría” (Charbonneau-Lassay: 1997: 537).

Como lo registra el mismo Charbonneau-Lassay (1997: 540-549) el cisne (muchas veces solo, otras veces tirando de una barca y otras es ésta con su forma) está asociado con Cristo. En Europa existen muchas imágenes en las cuales se ve al cisne con una cruz ya sea cargándola o simplemente por debajo de ella. Así, el cisne-navío puede representar a Cristo que conduce las almas a la salvación (Charbonneau-Lassay, 1997: 547):

Como el pavo real, también el cisne ocupó un papel en la serie de los emblemas que representan a Cristo conduciendo al cielo las almas por él salvadas. [...] En este simbolismo de la «vía de salvación», del avance hacia la vida bienaventurada hay que reconocer dos fases sucesivas: primero la travesía del «mar de este mundo» por parte del alma fiel; y luego, su ascensión hacia el «reino celestial»

Ahora bien, el otro atributo que le da Padre al navío es el de Tritón, por lo que el significado del navío se puede encontrar mejor en su relación con ambos atributos (cisne y tritón). Por tanto, un significado aproximado con esta relación es el que el mismo Charbonneau-Lassay (1997: 547) sugiere, al relacionar al cisne con el delfín:

Cuando simboliza la primera de estas «conductas» [la travesía del alma en “el mar de este mundo”], el cisne comparte el papel del delfín [...]: veremos que en el primer arte cristiano, se representa al pez llevando sobre su lomo la barca, que es la figura alegórica de la Iglesia de Jesucristo; el cisne, por su parte, no la lleva por encima de las aguas, sino que la arrastra por su superficie hasta el abra de seguridad en la que reina la paz sobre las aguas calmadas.²

Así, pues, el navío-cisne es emblema de la Iglesia de Cristo que conduce a los fieles a la salvación eterna.

Por su parte, el navío es nombrado como “Tritón divino del mar” (v. 10) porque uno de los significados de Tritón en el contexto barroco es el de la presencia divina frente al peligro de las tempestades (Pérez de Moya, 1996: 427, 428):

Por Tritón entendieron los antiguos una cosa divina que estuviese presente con los navegantes, porque no hubiesen lugar que pareciese carecer de favor o cosa divina. Y su introducción dice haber sido que como hallándose unos en tormenta, viesan algún monstruo en el mar nunca antes visto y como supersticiosos pidiesen favor y acaso se librasen, atribuyéronle deidad y llamáronle Tritón, que quiere decir sonido por el ruido de tiempo de tempestad [...].

² En el auto sacramental *Los encantos de la Culpa* de Calderón (1991: 181) Hombre al pedirle a Entendimiento que dirija el navío a tierra (“pon la proa en aquella montaña”) lo describe de la siguiente manera: “Prudente entendimiento/ piloto que al gobierno estás atento/ de aquesta humana nave/ que nadar y volar a un tiempo sabe,/ siendo en mansiones de átomos de espumas/ sin escamas delfín, cisne sin plumas [...]” (vv. 77-82).

También se confirma dicho significado cuando Padre ya ha arrendado la viña y se retira junto con Hijo. Los músicos despiden al navío al que le dicen (v. 187) “luz que cortas las espumas” (v. 183) y agregan: “vencerás heladas brumas.”

Este significado tiene su justificación en un contexto. La nave como símbolo de la esperanza parece tener sus orígenes en el siglo XV:

Esta relación marina tiene sus orígenes en un manuscrito francés del siglo XV, donde un navío aparece como símbolo de la esperanza, colocado en la cabeza de una figura femenina que, en algunos casos, como en Amiens, lleva un ancla en la mano.³

Al comentar el significado del emblema XLIII, titulado *Spes Proxima* de Alciato, Santiago Sebastián (1985: 79) dice: “tradicionalmente la nave o el navío fue visto como símbolo de la esperanza, ya que puede moverse si soplan los vientos” y también agrega que tiene un sentido contrarreformista, pues así como para la tradición pagana la nave es símbolo del estado que lucha contra la tempestad, así para la tradición cristiana católica es el símbolo de la Iglesia que lucha contra la tempestad de la herejía.

En este sentido, el texto confirma esta otra posibilidad de entender a la nave como la Iglesia cuando Padre dice que su obenque se labró en el cielo (vv. 27-30): “Allá en telares del cielo/ su obenque se labró, allá/ del galeón de mi Iglesia/ es el propio original.”

El conjunto de velas de la embarcación (velamen) es símbolo del espíritu divino y creador. Cirlot (2006: 461) dice que el velamen es

Signo determinativo egipcio que simboliza el viento, el hálito creador, el impulso hacia la acción. Corresponde al elemento aire; en algunos emblemas medievales es una alegoría del Espíritu Santo.

El color de cedro del navío evoca su carácter divino y eterno (es de “cedro incorruptible” v. 17), pues como dice Sebastián de Covarruvias (1998: 398):

³ Sesqui Castañer López, “Iconografía del simbolismo humano femenino en el territorio histórico de Álava: Sibyllas, Virtudes et «Clarissimae Mulieribus»” en <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0721.html>

El cedro, en las letras divinas, [...] significa la eternidad, por su perpetuidad y ser incorruptible, [también significa] los varones justos espirituales dados a la contemplación y consideración de las cosas celestiales y eternas.

Así, pues, como hemos visto, el navío al principio de la representación significa el viaje que hace Dios (sol) para acercarse a los hombres (labradores) por medio de su hijo (vid). También significa el medio a través del cual Cristo conduce el alma de los hombres a la salvación; es también por esta razón que significa la esperanza. En el plano de la historia cristiana de la salvación representa el estado previo a la creación, cuando Dios flota sobre las aguas primigenias, pero también significa la Iglesia que ofrece sus promesas de salvación a los seres humanos.

1.4 La viña

a) Propuesta

El tema de la viña y la construcción de su espacio en los autos sacramentales fue tratado por dramaturgos como Lope de Vega (*El Heredero del cielo*), Mira de Amescua (*El Heredero*), Calderón de la Barca (*La viña del Señor*) y Francisco de Rojas (*La viña de Nabot*). Los tres primeros están basados en la parábola de los viñadores homicidas (Mt. 21: 33-45; Mc 12: 1-12; Lc 20: 9-19) al igual que el texto de Ibarra; el último, está basado en un pasaje del Antiguo Testamento (1 Reyes 21: 1-16).

Sin embargo, como era de esperarse, fue Calderón de la Barca quien mejor logró la construcción del espacio de la viña como lo demuestran las didascalias del texto (tanto explícitas como implícitas), así como la memoria de las apariencias. Por tal motivo me apoyaré en el texto de este dramaturgo para complementar la creación de la viña como espacio en la representación.

En nuestra representación el espacio de la viña estará constituido por los signos lingüísticos (por ejemplo en los versos: 39-105), los de la apariencia externa (vestimenta de los viñadores), los del espacio, como la iluminación, la escenografía (paisaje de fondo con árboles y viñedos, panales, miel, abejas, lagar), y accesorios (cerca, escala, edificio, instrumentos de labranza y vendimia).

La viña empieza a ser descrita por Hijo de la siguiente manera (vv.49-56): “¡Qué excelsos montes, tapetes/ de la antigua majestad/ de las estrellas! ¡Qué flores/ cuya

exaltación vital/peina el viento, inunda el prado/ y al sentido alivios da!/ ¡Qué de lisonjeras fuentes/ espejos formando van!”

Así, pues, posee montes, flores y fuentes y se encuentra en una gran campaña como lo indica Padre (vv. 67-70): “en la campaña que miras/ de hermosa capacidad/ está la viña excelente/ está el rubio colmenar/ donde la sabia abejuela/ labre el sabroso panal.”⁴

Además deberá tener un colmenar propuesto no sólo en la cita anterior, sino también por Envidia al describir la viña “dulces y rubias colmenas/ de tantos misterios llenas” (vv. 128-129). Asimismo hay un edificio dentro del cual habrá un lagar en que se estrujen las uvas, tal como lo dice Padre (vv. 73-76): “Mira el hermoso edificio/ y en él el fértil lagar/ donde el racimo sangriento/ de cándido humor saldrá.”

El lagar vinculado con Cristo es una imagen muy frecuente en la iconografía cristiana, tal como lo confirma Lucía Impelluso (2003: 32):

Dicha imagen es recurrente sobretodo en las vidrieras de las iglesias francesas del siglo XVI y en Italia, y representa generalmente a Jesús inclinado sobre un lagar con un recipiente al lado para recoger su sangre.

Naturalmente la viña estará llena de vides con sus racimos como lo dice Hijo: “que de tus copiosa vides/ ya comienzan a brotar/ racimos de más fragancia,/ que en espléndido olor dan/ los aromas del sabeo/ ni la canela oriental” (vv. 81-86). Cirlot (2006: 458), dice al respecto: “en las alegorías barrocas del Cordero divino, muchas veces aparece [éste] entre espigas y racimos de uvas.” Por su parte Impelluso (2003: 32) dice:

La imagen de la vid es muy frecuente como motivo decorativo, tanto en el arte como en la arquitectura sagrada. Aparece entre las pinturas de las catacumbas, en los mosaicos bizantinos, pero también esculpida en las fachadas de las catedrales medievales.

La presencia del edificio, cabaña o torre y lagar está indicado desde la Biblia, por ejemplo cuando el profeta Isaías (5: 1-2) dice: “Una viña tenía mi amigo/ en un

⁴ Es probable que el autor haga alusión también a Campania que según Sebastián de Covarrubias (1998: 280) es “región de Italia, fertilísima de pan y vino; dicha assi por los anchos y fértiles campos que tiene.”

fértil otero./ La cavó y despedregó,/ y la plantó de cepa exquisita./ *Edificó una torre en medio de ella/ Y además excavó en ella un lagar.*” Pero sobre todo la presencia de estos elementos está sugerida en la parábola en la cual está basado el auto sacramental. El evangelio de Mateo (21: 33) dice: “Era un propietario que plantó una viña, la rodeó de una cerca, *cavó en ella un lagar y edificó una torre*; la arrendó a unos labradores y se ausentó.”

La viña será de dos pisos, pues así se indica en las acotaciones: “el Custodio en lo alto del medio carro que será de viña, arboleda, etc.” (acot. antes del verso 238) por lo que dichas vides se verán en lo alto del segundo piso como lo indica Envidia (vv. 912-913): “*Custodio: ¿Dónde vas? Envidia: Quiero subir/ Custodio: ¿Dónde? Envidia: Por racimos.*”

Por tanto, habrá una “escala” que conecte ambos pisos, la cual está sugerida en las acotaciones: “Viene bajando por una escala el Custodio” (acot., antes del verso 322); dicha escala está hecha a partir de troncos floridos no sólo como lo confirma la cita anterior (“por lo alto del medio carro que será de viña, arboledas”), sino por lo que Custodio dice: “Bajaré, vive mi Dios,/ por estos *troncos floridos*” (vv. 902-903).

La cabaña con el lagar deben estar justo en el centro del escenario en la parte de atrás y la escala del lado derecho, pegada a la pared. El paisaje de la viña con cielo, vides, colmenas y lagar se puede presentar mediante una pintura que funcione como imagen de fondo y se relacione con el resto del espacio.

b) Análisis de los signos

La viña como alegoría es usada con frecuencia en autos sacramentales como los de Lope de Vega y Calderón de la Barca.⁵ En el auto de Ibarra la viña representa a los seres

⁵ Por ejemplo, en el auto de *La siega* de Lope de Vega (Arias, 1977: 179-1999), que está basado en la parábola del sembrador (Mt. 13 3-9; Mc. 4 3-9; Lc. 8 5-8), Cuidado le explica a Ignorancia que el amo “ahora es Señor del campo,/ donde siembra su palabra/ en forma de labrador/ que lo divino disfraza” (vv. 67-80) y al referirse a lo que el campo (viña) puede significar, dice (vv. 75-84): “No te metas, pues no puedes/ en cosas que son tan altas/ que aquí por alegoría/ o de su Iglesia se trata,/ o del reino de los cielos,/ o del alma, que con varias/ razones puede entenderse/ la Iglesia, el reino y el alma/ a diferentes sentidos.” En efecto, la alegoría de la viña “con varias razones/ puede entenderse [...] a diferentes sentidos.” Así, por ejemplo, la viña puede ser el pueblo judío, porque en *La viña del Señor* de Calderón (González Pedroso, 1947: 482) Padre de familias molesto por la maldad de sus labradores dice “y pues ya para el castigo/ *mi viña es todo Israel*/ sus cercas derribaré/ esté a las fieras desierta” e Hijo, aboga para que no lo haga y para ello pide ser él mismo enviado: “envíame a ser tu obrero/ *en la viña de Israel.*” También puede ser el mundo creado de manera perfecta, como imagen del paraíso, pues en *La viña del señor* de Calderón, Padre de familias al presentar su viña dice: “Gozoso de mis haberes/ planté, para mi recreo/ esa viña, que en la tierra/ verde pedazo es del cielo.” En *La siembra del señor* de Calderón (1997: 541) la viña puede ser el mundo, o mejor

humanos, su alma cuyos habitantes son los vicios (Gula y Judaísmo), las virtudes (Fe), los ángeles (Custodio) y Dios (Padre, Hijo). Asimismo, la viña representa el mundo, pues por ejemplo Envidia, alegoría del ángel caído, miente al decir que ha nacido en ella (vv. 132-133) “que en esta viña naciste/ has de decir, aunque mientes”; por su parte Gula pregunta a Custodio por la duración de la viña (615-617): “Oye,/ cuenta aquí/ [...] / la duración de esta viña.” También representa la Iglesia como lo confirma Hijo al

aun el universo, pues Padre hace una invitación a todos los hombres a trabajar su viña: “mortales hijos de Adán/ que en las fértiles campañas/ del Universo vivís/ a merced de la labranza/ el gran Padre de Familias/ [...] / hoy os convida y os llama.”

La viña también puede ser el alma como se confirma en *El bosque de amor* de Lope (2000: 189), cuando Cristo al hablar de Alma, su esposa le dice a Luzbel: “Y aquesta hermosa morena/ que su viña no ha guardado/ y tu deleite ha engañado,/ presto volverá a ser mía/ siguiendo a la luz del día/ los cuidados de mi ganado” (vv. 859-864).

Asimismo, si Cristo representa a la vid como lo dice San Juan en su evangelio (Jn. 15 1-8), entonces la viña puede ser alegoría de su madre, la Virgen María. Así lo manifiesta Calderón (1997: 541-587) en *La siembra del Señor*, cuando Padre dice que “es la madre/ la Tierra/ y el fruto, el Hijo” y más adelante agrega en relación con un monte de la viña: “Este del mundo mejor/ pedazo, por ser montaña/ de Judea, en sí contiene/ ya lo dije, la sagrada/ parte de una virgen tierra,/ fértil, pura, limpia e intacta/ [...] / labrar quiero, porque aguarda/ el cielo, que de sus frutos/ el contraveneno salga/ de aquel primero veneno.”

Por tanto, Cristo viene a la tierra porque la humanidad es heredera del pecado de Adán (“de aquel primero veneno”), por lo que con su presencia en el mundo redimirá a los hombres (“contraveneno”) al nacer de una Virgen (“tierra/ fértil, pura, limpia e intacta”) alegorizada en la viña. Pero sobre todo la viña es alegoría de la Iglesia y su relación con la salvación de los hombres. Por ejemplo en *El colmenero divino* de Tirso (Arias, 1977: 376), Colmenero (Cristo) le dice a Placer (vv. 125-132): “Pastor soy/ viñas y árboles planté,/ huertos cultivo cerrados [...]. Posee mi padre en el valle/ recién plantado, un vergel,/ que se llama *Valde-Iglesias/ porque de la Iglesia es.*”

Por su parte en el auto *La viña del Señor* de Calderón de la Barca (1988: 113, 114) Hijo en la cruz le dice a Gentilidad: “A la militante Iglesia/ de quien la viña es retrato,/ hallarás en tus tesoros/ la vara de los milagros,/ el maná de los desiertos/ y los preceptos de mármol/ pues hallarás en la vara/ el tronco significado/ desta cruz que de la viga/ del lagar fue rama; dando/ antídoto en el segundo/ al áspid del primer árbol.”

Así, la Iglesia se constituye a partir del sacrificio de Cristo en la cruz (“desta cruz que de la viga/ del lagar fue rama”) con el que ha quedado redimida la humanidad del pecado original (“dando/ antídoto en el segundo/ al áspid del primer árbol”); el segundo elemento importante de la Iglesia es la permanencia de Cristo en el mundo mediante el sacramento de la eucaristía (“el maná de los desiertos”) y el tercer elemento importante es la ley de Gracia (“los preceptos de mármol”) por la cual todos los hombres están invitados a formar parte de dicha institución.

La viña es, por tanto, alegoría de la Iglesia, pero junto con dicha alegoría se menciona el sacramento, la salvación del hombre y en Calderón el inicio de una nueva edad, la de la ley de Gracia. Así, pues, al tema de la viña permanecen ligados la salvación del hombre por intervención de Cristo en el sacramento de la Eucaristía y mediante la institución de la Iglesia.

De esta manera la viña en el auto sacramental de Ibarra puede tener muchos significados, como ser “el pueblo de Israel”, “el mundo”, “el alma”, “la Virgen” o la “Iglesia” y su relación con la salvación de los hombres. En muchas ocasiones estos contenidos se expresan en la representación mediante la alegoría simultánea, pues a un mismo tiempo la viña tiene dos o más significados que pueden ser en el nivel de la lucha del bien contra el mal, el surgimiento de la Iglesia como institución, y/o en la historia cristiana de la salvación de la humanidad.

destituir de la hacienda a Judaísmo, Gula y Envidia, y entregarla a Gentilidad (vv. 949-953): “Pasaré las glorias mías/ transferiré de vosotros/ el imperio de mi *Iglesia* a este luminar dichoso/ de la Gentilidad [...]”.

Por su parte los elementos que crean el espacio de la viña también poseen un valor simbólico, es decir, existen, como dice Erika Fischer (1999: 218), tanto elementos del decorado como objetos del espacio que tienen un fin práctico y simbólico:

Ya que debe entenderse al objeto interpretado como signo de determinadas funciones prácticas y simbólicas, hay que interpretar el accesorio como signo de un signo: no es sólo signo del objeto interpretado, sino además de su posible significado.

Así, por ejemplo la escalera, además de la función práctica en el escenario que es la de ser un puente entre ambos pisos, significa la presencia del mundo divino en el humano y la posibilidad de convivencia entre ambos planos. Por tanto, mediante la disposición de un elemento como la escalera, sugerida en el texto, se ayuda a construir el significado del mismo.⁶

El valor simbólico de la escalera es explicado por Arellano y Duarte (2003: 78, 79): “[...] la escala (imagen de la escala de Jacob que a su vez representa alegóricamente a la Encarnación del verbo y la unión hipostática) viene a fundir ambos espacios, el terrestre y el celestial, mediante un canal de comunicación que equivale a la representación espacial de un dogma.”

Las flores representan a los seres humanos y la fugacidad de la vida como lo confirma Cilrot (2006: 212): “Por su naturaleza es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza”.

⁶ Para confirmar esto es necesario decir que dicho recurso era usado en algunos autos sacramentales como lo demuestra la memoria de las apariencias de *El diablo mudo* de Calderón de la Barca (en cuya época se disponía de cuatro carros con escenarios bien elaborados, a veces en forma de globos para expresar visualmente el significado del mundo): “otro globo terrestre igual al primero, pintado de árboles y flores, y lineado a la manera de mapa. Este se ha de abrir en la misma conformidad y sobre un peñasco ha de estar una persona que a su tiempo baje por una escalera que se ha de hacer en este globo en lugar de la canal del otro, la cual por una y otra parte ha de estar adornado de ángeles que con algún artificio parezca que suben y bajan por ella (Arellano y Duarte, 2003: 78).”

La vid no sólo cumple la función práctica de crear el espacio de la viña, sino que también representan la fertilidad y el sacrificio como dice Cirlot (2006: 458): “Frecuentemente en forma de racimos, simbolizan a la vez la fertilidad (por su carácter frutal) y el sacrificio (por el vino, en especial si es de color de sangre).”

En el contexto judeocristiano las uvas simbolizan a Cristo como se registra en el evangelio de San Juan (Jn. 15: 1-8):

Yo soy la vid verdadera, y mi Padre es el viñador. Todo sarmiento que en mí no lleve fruto lo cortará; y todo el que dé fruto, lo podará, para que dé más fruto. [...] Yo soy la vid. Vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ése da mucho fruto, porque sin mí no podéis hacer nada. [..].

Naturalmente el vino simboliza la sangre de Cristo, su sacrificio para redimir a los hombres del pecado de Adán. Impelluso (2003: 32) dice que “la imagen de la uva y el vino, en particular, son una referencia a la Pasión de Cristo y al episodio de la Última Cena.”

El significado de la cabaña (edificio, torre) está relacionado con el de la vendimia, pues cuando llegaba su tiempo se construía tal para vigilar la cosecha. En el texto la vendimia es, entre otras cosas, el juicio de Dios sobre los hombres para separar a los justos de los injustos, una vez que su Hijo ha sido enviado para redimirlos (Jn. 15: 1-2): “Yo soy la vid verdadera y mi Padre es el viñador. Todo sarmiento que en mí no da fruto, lo corta, y todo el que da fruto, lo limpia, para que dé más fruto.”

Por tanto la cabaña representa la presencia de la Iglesia que, a partir de la redención de Cristo, constantemente está recordando el futuro juicio que hará Dios a los hombres. Por ejemplo en el auto *La siega* de Lope de Vega (Arias, 1977: 185), Señor del Campo, alegoría de Cristo le dice a su esposa (vv. 394.399): “Mi cabaña está vestida/ de flores en vez de hiedra,/ fundada sobre una piedra,/ de otra piedra defendida/ de quien agua y pan de vida/ con abundancia saldrán.”

Así, pues, la cabaña es alegoría de la Iglesia que está “fundada sobre una piedra”, la cual es el apóstol Pedro, como se confirma en el evangelio (Mt. 16: 18): “Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, [...]” Más adelante, casi al final, Señor del campo le explica a su esposa que la cabaña es la

Iglesia (vv. 997-1046) y cuando éste concluye, se dice en las acotaciones (acot. antes del v. 1047): “Aquí, con música se abra la cabaña, y se vea dentro una iglesia [...]”

En relación con el ritual y la celebración eucarística la cabaña equivale a la sacristía, por lo que también puede representar a la Virgen de la que nacerá Cristo (la vid) para redimir a la humanidad mediante el sacrificio en la cruz (lagar) y la resurrección. Nelly Sigaut (2002: 114) dice: “La sacristía era considerada como una imagen de las entrañas de María, espacio donde se reviste el sacerdote con los ornamentos sagrados, convirtiéndose en la encarnación de Cristo.”

Por tal motivo la cabaña se ubica en el centro del escenario, pues lleva consigo al lagar, el cual equivale en la celebración eucarística al altar, por lo que representa la puerta del sol (Dios) que permite el flujo de la energía divina propiciadora de la fertilidad de la tierra (la vid: Cristo). Como dice Campbell (2006, 45): “El hogar [esto es la “chimenea”] en la casa, el altar en el templo, es el centro de la rueda de la Tierra, el vientre de la Madre Universal, cuyo fuego es el fuego de la vida.”

Así, pues, el centro del escenario en el que se encuentra la cabaña y el lagar está vinculado con el simbolismo del “ombligo del mundo”, del “centro místico” del que Cirlot (2006: 132) dice:

El centro se sitúa en la intersección de los dos brazos de la cruz superficial, o de los tres de la tridimensional. Expresa la dimensión de «profundización infinita» que posee el espacio en ese lugar, considerado como germen del eterno fluir y refluir de las formas y de los seres, e incluso de las propias dimensiones espaciales.

De esta manera el “centro místico” representa la presencia de Dios (el sol) en la tierra (la viña), el fluir de la energía espiritual y divina que además se refleja en la fertilidad de la tierra (viña): la producción de las uvas (Cristo) y la extracción del vino (sacrificio: salvación de los hombres). Joseph Campbell (2006: 45) al hablar del ombligo del mundo dice: “De este modo el ombligo del mundo es el símbolo de la creación continua; el misterio del mantenimiento del mundo por medio del continuo milagro de la vivificación que corre dentro de todas las cosas.” Entonces, si las uvas (la vid) son símbolo de Cristo, el lagar representa el sacrificio de Cristo en la cruz, su

sangre derramada simbolizada en el vino que se extrae de la uva. Imepluso (2003, 32) dice al respecto:

De la famosa interpretación hecha por san Agustín de dos pasajes del Antiguo Testamento (Isaías 63, 1-6; Números 13, 17-29), se extendió la imagen del llamado «lagar místico». El santo compara a Jesús con un racimo de uva de la Tierra Prometida puesto bajo un lagar.

Por ejemplo, en el auto *La viña del Señor* de Calderón (1952: 484), Hebraísmo al conspirar contra el heredero dice: “y el tronco de aqueste árbol/ de quien se cortó la viga/ del lagar será en mi mano/ el instrumento.”

Los colmenares son símbolo de la vida en paz y armonía, tal como las abejas conviven y trabajan en el panal para fabricar la miel. En el texto *Hijo* relaciona la belleza y perfección de la hacienda con el colmenar (vv. 67-72): “En la campaña que miras/ de hermosa capacidad/ está la viña excelente,/ está el rubio colmenar/ donde la sabia abejuela/ labre el sabroso panal.”

Este modelo de convivencia se usó como indicio para representar el mito de la Edad de Oro. En relación con los orígenes de dicho mito Robert Graves (2006:44) dice:

Aunque el mito de la Edad de Oro proviene definitivamente de una tradición de subordinación tribal a la diosa Abeja, la barbarie de su reinado en los tiempos preagrícolas había sido ya olvidada en la época de Hesíodo y lo único que quedó fue la convicción idealista de que una vez los hombres habían vivido juntos en armonía, como las abejas.

Las doctrinas cristianas recodificaron dicho mito para expresar el modelo espiritual, divino de la vida en comunidad de la Iglesia, regida y cuidada por un solo Dios (el colmenero). También es común que las abejas simbolicen el alma humana, cuyo colmenero es Cristo que entrega su miel, símbolo del pan eucarístico. Como dice Charbonneau-Lassay (1997: 873, 874):

La colmena fue tomada por ideograma oportuno de la vida en común, sabiamente regulada, apacible y fructífera, bajo el gobierno de un jefe

único [...]. Por otro simbolismo paralelo al del Arca de Noé, la colmena se relaciona también con el Salvador del mundo en el sentido de que es en Él, donde las almas cristianas, abejas místicas, encuentran el saludable refugio, la paz, la ayuda espiritual y el alimento confortante que da «la ciencia de las cosas de Dios.

Algunos autos sacramentales confirman dicho simbolismo, como es el caso de *El colmenero divino* de Tirso de Molina (Arias, 1997: 379). Así, por ejemplo, vemos casi al principio de dicho auto cómo Abeja al ver a Colmenero dice (vv. 195, 196): “El colmenar de vuestra Iglesia tierno/ comenzad a labrar, divino amante”, y Colmenero le contesta (vv. 207, 208) “tu Colmenero soy, sé tú mi Abeja,/ porque me labres, Alma, la colmena.”

2 Signos de la apariencia externa

2.1 Villanos

a) Propuesta

Los habitantes de la viña (Envidia, Gula, Judaísmo, Gentilidad e Hijo en su segunda aparición) que son llamados indistintamente “villanos” (vv. 107, 218, 238, 252, 300, etc.), “labradores” (v. 111), “obreros” (v. 169), “criados” (v. 235), “inquilinos” (v. 242), “arrendadores” (v. 863), “mortales” (v. 881), estarán vestidos como naturales de una viña tal como lo sugiere Padre en el texto, cuando le dice a Hijo el plan que tiene con la viña (vv.106-108): “Hijo, quierola arrendar/ a esos *villanos* que vienen/ tañendo y cantando acá” e inmediatamente entran tales villanos como se expresa en las acotaciones “cantando los músicos y salen la Envidia, Gula y Judaísmo.”

Así, la apariencia externa de “villanos”, es decir, habitantes y trabajadores de la viña, queda constituida mediante el vestuario. Para los atavíos de estos personajes recomiendo ver pinturas como *Otoño* de Nicolás Poussin (1660-1664), *El mes de Julio* de los hermanos Limborg (1413-1416), *La adoración de los pastores* de Rubens (1606), *Agosto* de Bruegel (1565).

No obstante cada personaje además de la generalidad de villanos representa de forma individual otros significados como es el caso de los vicios (Gula, Envidia) o de los pueblos (Judaísmo, Gentilidad). Por tal motivo algunos de estos personajes deberán mostrar un rasgo distintivo en su apariencia externa.

b) Análisis de los signos

El significado de los villanos (labradores, inquilinos, viñadores, obreros, etc.) se entiende en su relación con los múltiples sentidos de la viña. Recordemos que en la representación de los autos se efectúa la alegoría simultánea, es decir, que a un mismo tiempo se despliegan muchos significados.

En relación con la viña, como alegoría del mundo o la vida, los labradores son los seres humanos como se advierte en las palabras de San Juan al pedir a los villanos que abran las puertas (v. 881): “abrid las puertas, mortales.” Pero también -como hemos visto- la viña representa el alma, por lo cual los labradores serán los vicios (Envidia, Gula) y virtudes (Fe) que la habitan, así como las presencias divinas (Hijo=Cristo; Custodio=los ángeles), buenas (Gentilidad=la Iglesia, el Papa) y demoníacas (Envidia=Luzbel) o erróneas (Judaísmo= judíos); por tanto, la historia de la viña es en realidad la historia de la lucha interna que vive el hombre en camino a su salvación eterna.

Cuando la viña representa a la Virgen, los labradores significan dos cosas: tanto la cizaña (Envidia, Gula y Judaísmo) como los frutos (Gentilidad, Fe, San Juan), de entre los que destaca la vid (Hijo= Cristo).

Finalmente cuando la viña representa a la Iglesia los labradores son los feligreses, los seres humanos que ven en el heredero (Hijo= Cristo) el medio que los une con su creador (Padre=Dios) para lograr la salvación eterna. Por tanto Judaísmo representa a todos aquellos que no creen a pesar de haber vivido la presencia de Dios; Gentilidad, por su parte, representa a todos aquellos que creen a pesar de no haber experimentado de cerca la presencia divina.

Así, pues, el vestuario es un medio para acercar al público espectador que puede sentirse identificado al reconocerse en los personajes que lo representan ya sea como “ser humano”, “pasiones internas (alma)” o “feligrés”..

2.2 Judaísmo

a) Propuesta

El Judaísmo llevará en su camisa de labrador un parche redondo de color amarillo, ya que éste era en la Europa medieval un rasgo distintivo para diferenciar a los judíos del resto de la población como lo registra Esther Cohen (2003: 59):

[...] también al judío [al igual que el demonio] le será adjudicado [en el concilio de Letrán de 1215] un lugar específico; su espacio se verá delimitado al gueto, su actividad «económica» juzgada y *se reglamentará su vestimenta marcándolo además con un distintivo redondo amarillo cosido a su vestido* para distinguirlo del resto de la población” (el subrayado es mío).⁷

b) Análisis de los signos

Judaísmo lleva como rasgo distintivo en su camiseta de labrador un bordado redondo de color amarillo porque como ya se dijo, este color diferenciaba a los judíos de los cristianos en la Europa medieval.

El amarillo simboliza entre otras cosas el matrimonio, el amor y por oposición, la infidelidad, el adulterio. En el ámbito espiritual, este color designaba la unión del alma con Dios, pero también el matrimonio espiritual de la Iglesia y Cristo. Frederic Portal (2005: 43) dice:

La lengua divina y la sagrada representaban mediante el oro y el amarillo la unión del alma con Dios y, por oposición, el adulterio espiritual. En la lengua profana, ese mismo emblema, materializado, representa el amor legítimo y el adulterio carnal, que rompe los lazos del matrimonio.

Es por ello que se asigna este color a los judíos, porque para los cristianos (cuya Iglesia se considera la esposa de Cristo) el pueblo de Israel al apartarse de la verdadera fe

⁷Otro elemento que podía distinguir a los judíos era el cerdo como se ve en un grabado renacentista (1475-1485) en que se representa *El asesinato ritual de San Simón de Trento* (Cohen, 2003: 52), en el cual hay unos judíos diseccionando al santo y llevan en su vestimenta una especie de escudo o bordado redondo en cuyo centro se ve un cerdo. La asociación del judío con el cerdo (a pesar de que en las escrituras se les prohíbe el consumo de este animal) tiene que ver con el simbolismo medieval de este animal asociado con el demonio, como lo observa Esther Cohen (2003: 146) al comentar un grabado de fines del siglo XV titulado *Judensau* (Cohen, 2003: 55) en el que se ve a varios judíos amamantándose de una gran cerda y uno de ellos lleva en su vestido letras hebreas (otro rasgo que puede ser distintivo en el vestuario): “Habría que hacer notar que en esta representación la bajeza del judío no se da sólo por su pertenencia sino que, visto desde la perspectiva iconológica medieval, en la que el diablo se representa en forma de cerdo, el judío que aparece “chupando” el trasero de la marrana, es también el judío aliado del diablo que le rinde tributo al igual que las brujas en una especie de Sabat grotesco.”

constituida por el hijo de Dios y apegarse a sus tradiciones ha traicionado a su creador, ha cometido adulterio. Frederic Portal (2005: 44) dice al respecto:

En varios países, la ley ordenaba que los judíos vistiesen de amarillo, pues habían traicionado al Señor; en Francia se embadurnaba de amarillo la puerta de los traidores [...]. En las vidrieras de la iglesia de Ceffonds, en Champagne, -vidrieras que se remonta al siglo XVI-, Judas viste de amarillo; en España las ropas del verdugo tenían que ser rojas o amarillas; el amarillo indicaba la traición del culpable, y el rojo su castigo.

2.3 Envidia

a) Propuesta

Envidia debe ser un varón joven (“mancebo”) y atractivo por representar a Luzbel, el ángel bello; así lo confirma el texto cuando Judaísmo al verlo, le pregunta “¿quién eres, bello mancebo?” (v. 364). Envidia así se autonombra en dos ocasiones; primero, cuando se presenta en un aparte dice “pues entre luces valientes/ *belleza* infeliz saliste” (vv. 135-136); después, en una pausa en su descripción del juicio final exclama (vv. 795-798): “¡Ah, pródigo entendimiento!./ ¡ah, fortuna variable!./ [cómo es posible] que yo los abismos pueblo/ siendo *inteligencia hermosa*.”

Y más adelante Hijo reprocha a Judaísmo y Envidia que lo hayan traicionado al decirles respectivamente a uno y otro “¿No eres tú mi pueblo? Sí, / ¿y aquél el *Ángel hermoso* que nació al albor del día?” (vv. 940-942).

Puede ser delgada y quizás lleve un bastón con dardos espinosos como se presenta en el emblema 71 de Alciato (1985: 106).



Emblema LXXI

La Envidia

Se pinta a la envidia como una mujer sucia que come víboras, a la que le duelen los ojos y que devora su propio corazón, delgada y lívida, llevando en la mano dardos espinosos.

Además, Envidia llevará el color negro en su traje de villana, de esta manera se diferenciará de los demás labradores y se hará énfasis en su carácter de ángel caído. En *El viaje del alma* de Lope de Vega (Arellano y Duarte, 2003: 105) “el demonio viste ricamente de negro bordado de llamas”, tal como nos lo refieren Arellano y Duarte (2003: 105): “Entró en esta sazón el Demonio en figura de marinero, todo él vestido de tela de oro y negro bordado de llamas, y con él, como grumetes, el amor propio, el Apetito y otros vicios.”⁸

b) Análisis de los signos

Envidia debe ser delgada y puede llevar un bastón con dardos espinosos, porque como explica Diego López (Alciato, 1985: 107):

es la envidia el mayor tormento que han hallado los tiranos del mundo, porque el invidioso siempre anda flaco, macilento y amarillo viendo las cosas prósperas de otro. [...] Trae en la mano un bordón de espino, el qual no da otro fruto que púas, las cuales punçan y hieren, lo qual es propio del invidioso, porque a sí propio se hiere el corazón y se punça el alma.

De esta manera mediante la apariencia externa se manifiesta uno de los varios significados que posee la alegoría simultánea de este personaje: el vicio de la envidia. Sin embargo sabemos que bajo el disfraz de villana se oculta su verdadera identidad de ángel caído como lo confirman sus propias palabras (vv. 133-136): “Que en esta viña naciste/ has de decir, aunque mientes,/ pues entre luces valientes/ belleza infeliz saliste.”

Así, pues, por representar al ángel caído y al vicio a su vez es que se ha sugerido la presencia del negro en su vestimenta porque dicho color está asociado al pecado, al error, la falsedad y por contraste con el blanco (color de la vestimenta de personajes divinos como Padre, Hijo y Custodio) alude al mal, al caos primigenio. Frederic Portal

⁸ Vladimir Acosta (1996: 75) en su descripción física sobre el diablo medieval dice: “El diablo suele ser grande y fuerte, de aspecto temible; y el color que en él domina es casi siempre el negro, color asociado con el mal, con la obscuridad y con la muerte.”

(2005: 83) explica que el color negro “[...] es la negación de la luz; por eso se atribuyó al autor de todo mal y de toda falsedad.”

Por último, no podemos juzgar que el color de dicha vestimenta es impropio para un labrador que sale al calor del campo a trabajar porque nos encontramos en el plano de lo alegórico. La interpretación de este color debe ser, pues, en este sentido.

2.4 Gula

a) Propuesta

Gula deberá tener una apariencia externa descuidada (un poco despeinado y no muy bien fajado), además de ser gordito, o al menos barrigudo. Para su apariencia externa recomiendo ver pinturas como la de “El Gusto” de *El españoletto*, pero sobre todo el emblema 90 de Alciato (1985: 125) precisamente titulado *Gula* en el que se ve a un hombre alto y panzón con cuello largo como de grulla con dos aves en las manos: una gaviota y un pelícano.



Emblema XC

La Gula

Pintan a un hombre con cuello de grulla y el vientre hinchado, que lleva en las manos una gaviota o cuervo marino: tal fue la imagen de Dionisio y de Apicio, a los que hizo célebres un gran deseo de delicias.

b) Análisis de los signos

Gula debe ser obeso y/o barrigudo porque con ello se expresa el carácter concupiscente, hedonista, propio de quien valora los placeres corporales y menosprecia los espirituales. Además, estará un poco despeinado y quizás desfajado porque de esta manera se hace énfasis en el descuido de su apariencia personal vinculada con el intelecto y el alma.

2.5 Gentilidad

a) Propuesta

Gentilidad puede ser un varón joven (“mancebo”), galán y desenvuelto (“gallardo”), pues Hijo al verlo salir por primera vez a escena dice que es “mancebo gallardo” (v. 415). Aunque también puede ser una dama joven y bella. Este personaje debe estar vestido humildemente de villano, quizás con algunas pieles o un sayal, aunque su peinado debe ajustarse al estereotipo del romano al que se le puede agregar una corona de laurel.

b) Análisis de los signos

Gentilidad puede ser una dama porque entre otras cosas representa a la Iglesia, esposa de Cristo. Su apariencia externa se constituye (además del vestido que la caracteriza como villana) por su peinado, que deberá ser similar al que usaban las mujeres romanas y también podrá llevar algunas pieles porque su alegoría ofrece tres significados: ser habitante de la viña, pertenecer al pueblo de los gentiles y formar parte en el tiempo a un estado previo al conocimiento del “verdadero dios.”

En relación con las pieles, Arellano y Duarte (2003: 83) dicen que

Las pieles pueden representar (así sucede casi siempre) el estado de desnudez y desamparo en que se encuentra el hombre fuera de la verdadera religión; sugieren a veces un estado espiritual primitivo y en ocasiones turbulento o negativo [...].

Así, las pieles representan el estado primitivo e irracional en que se haya Gentilidad al estar aún apartada de las promesas de salvación simbolizadas en la heredad (viña=Iglesia).

2.6 El ángel

a) Propuesta

El ángel que aparece al timón del navío junto con Padre e Hijo al inicio del auto debe ser un niño, vestido a la manera tradicional en que se representan en las pinturas, con alas, aureola y se recomienda un manto rojo.

b) Análisis de los signos

El ángel en el timón es símbolo del guía que conduce la nave (=Iglesia, esperanza, origen, nacimiento) a un rumbo definido. Cirlot (2006: 445), dice que “el timón de las

antiguas naves aparece con frecuencia en las alegorías, en relación con las ideas de seguridad y rumbo definido.”

Asimismo, el ángel deberá ser un niño porque representa el amor de Dios, la virginidad, atributos de la Iglesia simbolizada en el navío que conduce. Estos atributos se complementan con la vestimenta del ángel cuyo color rojo también los representa. Frederic Portal (2005: 58) dice al respecto:

el amor siempre ha tenido por símbolos la infancia y el color rojo. Cupido es un niño; el amor celestial lo representan en el simbolismo cristiano ángeles niños. [...] El amor sólo pueden sentirlo las almas vírgenes e inocentes; el reino de los cielos, dice Jesucristo, es de aquellos que se parecen a los niños.

Así, pues, el ángel es un niño por simbolizar el amor, la inocencia, la pureza y aunque quizás no es verosímil que un niño conduzca una nave en la cual van Padre (Dios) e Hijo (Cristo), es válido si se interpreta correctamente, es decir, en el plano alegórico.

2.7 Custodio

a) Propuesta

La apariencia externa de Custodio ya está descrita en el auto (acot. antes v. 143): “Entra el Custodio con banderilla en la mano, apretador en la frente, y coturnos, etc.” El color de su vestimenta puede ser rosa como se ve en la pintura de *San Miguel expulsando a Luzbel* de Bonifacio Veronese (1530); también se pueden ver otras pinturas de la época como *La Anunciación* (c. 1472-1475) de Leonardo da Vinci.

b) Análisis de los signos

Custodio debe llevar una “banderilla” porque, como explica Cirlot (2006: 106), es “signo de victoria y auto afirmación”, como una confirmación de la superioridad del bien sobre el mal; asimismo su vestimenta puede ser rosa para expresar el amor y la sumisión a la divinidad a quien sirve, además de que este color es el resultado de la combinación entre el rojo (color del ángel y de Hijo) y el blanco (color de Padre y de Hijo). Portal (2005: 109) dice al respecto:

El color rosa toma su significado del rojo y del blanco; el rojo es el símbolo del amor divino, el blanco lo es de la sabiduría divina; la unión de estos dos colores significará el amor a la sabiduría divina.

La sumisión y obediencia de Custodio se ve desde el principio cuando sale y le dice a Padre “Dame, gran Señor, la mano” (v. 143). Asimismo, el rosa puede expresar defensa, característica propia de Custodio que está en la viña para vigilarla y protegerla, como dice Padre (vv. 144-150): “Esta es *la guarda que tiene/ de guardar toda esta hacienda/ porque es razón conveniente/ que siendo cosecha y frutos/ de los géneros y especies/ que veis, haya entre vosotros/ quien del daño las preserve.*”

Frederic Portal (2005, 110) al comentar la imagen de un dios eslavo que porta un venablo en una mano y un escudo de color rosa con forma de reja de arado y puntos blancos en la otra, dice de su significado: “El color rosa representa la unión de la sabiduría y el amor divinos; como el venablo y el escudo tienen el significado natural de ataque y defensa [...]”

Entonces, el color rosa de la vestimenta indica amor a la sabiduría divina y por extensión obediencia, sumisión, pero también significa protección. La “banderilla” que porta Custodio, así como los coturnos complementan este último significado porque dan la idea de superioridad, pues recordemos que Custodio como emisario de Padre (Dios) es indicio de su presencia que también se representada en la vigilancia del personaje.

2.8 San Juan

a) Propuesta

San Juan debe vestir pieles y llevar unos cilicios, tal como lo proponen las didascalias implícitas expresadas en boca de Padre (vv. 870-871): “tú [...] /que vestido de pieles,/ armado de cilicios andar sueles”; de igual manera se pueden ver pinturas de la época como la “La degollación de san Juan Bautista” de Jussepe Leonardo.

b) Análisis de los signos

Las pieles constituían el vestuario más apropiado para San Juan, como lo confirman Arellano y Duarte (2003: 83) quienes dicen que “en San Juan Bautista responde a su vida en el desierto, y es el recogido en la iconografía habitual del santo, significante de penitencia y ascetismo”

2.9 Fe

a) Propuesta

Fe debe estar representada por una mujer, con venda en los ojos, túnica blanca, en la mano derecha un cáliz como lo sugiere la acotación (acot. antes del v. 974): “Sale del otro medio carro la Fe con un cáliz” y también una cruz en su mano izquierda. Puede salir de pie sobre una pequeña tarima o simplemente caminando. Arellano y Duarte (2003: 82) dicen de esta virtud lo siguiente: “De las Virtudes la más definida es la Fe, vestida de dama, o con túnica y venda en los ojos para expresar que es ciega y consiste en creer lo que no se ve.”

b) Análisis de los signos

Fe debe estar representada por una mujer debido a que la tradición siempre se pinta a las virtudes como tales. En la *Iconología* de Ripa (1593), se justifica esto, tal como nos lo refiere Castañer López (<http://fuesp.com/revistas/pag/cai0721.html>):

Se pinta en figura de mujer, [...] por acomodar la figura a la palabra [...] y porque siendo toda virtud una manifestación o faceta de lo bello [...], atribuyéndose generalmente la belleza a las mujeres, de ahí resulta que pueda parecer como mujer con entera conveniencia.

Puede salir sobre un basamento, tarima o peana para expresar su superioridad sobre las otras virtudes. Castañer L. así lo propone (<http://fuesp.com/revistas/pag/cai0721.html>):

La Fe de Ozana es una mujer de pie sobre una peana, vestida de blanco; con la siniestra sostiene una cruz y con la diestra un cáliz. Se representa sobre una peana porque, como dice San Ambrosio en el *Libro de los Padres*, es la reina de las virtudes, pues sin ella es imposible complacer a Dios, tal y como les dice San Pablo a los Hebreos en el Cap. II.

Se recomienda el cáliz en la diestra y la cruz en la siniestra debido a la relación existente entre la fe y la redención de Cristo, es decir, que la virtud más importante para alcanzar la redención es creer en ella, porque mediante ésta se manifiesta la justicia divina consistente en regresar a la humanidad de la gracia perdida por culpa del primer pecado. Castañer L. (<http://fuesp.com/revistas/pag/cai0721.html>) dice al respecto: “La

cruz y el cáliz son los extremos de la fe cristiana: uno simboliza a Cristo crucificado y el otro al sacramento del altar.”

Asimismo, recuérdese que en tiempos de Cristo, los judíos eran los más adecuados para recibir las promesas de redención expresadas en sus profetas, sin embargo, muchos de ellos no creyeron. San Pablo en sus epístolas (Rm. 3: 21-26) manifiesta la idea de una redención universal y no exclusivamente para los judíos, el único requisito que pide es la fe:

Pero ahora, independientemente de la ley, la justicia de Dios se ha manifestado, atestiguada por la ley y los profetas, justicia de Dios por la fe en Jesucristo, para todos los que creen –pues no hay diferencia; todos pecaron y están privados de la gloria de Dios- y son justificados por el don de su gracia, en virtud de la redención realizada en Cristo Jesús a quien exhibió Dios como instrumento de propiciación por su propia sangre, mediante la fe, para mostrar su justicia, habiendo pasado por alto los pecados cometidos anteriormente, en el tiempo de la paciencia de Dios; en orden a mostrar su justicia en el tiempo presente, para ser justo y justificador del que cree en Jesús.

Esto concuerda muy bien con el auto sacramental, debido a que la viña va a ser destituida a Judaísmo y entregada a Gentilidad, además Fe aparece justo cuando Hijo se convierte en el pan y el vino.

2.10 Padre

a) Propuesta

Padre debe ser un anciano como en *La viña del señor* de Calderón (González Pedroso, 1952: 467) cuyas acotaciones dicen “[...] el Padre de familias, viejo venerable de mayoral”; sus atuendos de color blanco, con una “diadema de rayos” tal como lo expresan las acotaciones de nuestro texto (antes v. 1) y como sucedía en la época; por ejemplo, en otro auto de Calderón (1988: 39) *El gran teatro del mundo* en que Autor, alegoría de Dios, debe salir con “potencias en el sombrero”; en fin, para complementar su apariencia externa se pueden ver pinturas como la de “El padre eterno” de Francisco de Zurbarán.

b) Análisis de los signos

Padre debe ser un anciano porque esta apariencia externa (que expresa la edad adulta) representa sabiduría y lo hace ver como padre. Cirlot (2006: 80) dice que “se considera al anciano como personificación del saber ancestral de la humanidad o inconsciente colectivo.”

Lleva una “diadema de rayos” en la cabeza tal como se representaba en las pinturas de la época porque como es sabido el Dios cristiano es la actualización de los mitos solares. De hecho en muchas culturas (como los egipcios, griegos y romanos) el sol aparece en un navío o gran carro conducido por animales mitológicos, cisnes o caballos.⁹

Los rayos solares que lleva en la cabeza representan además la energía creadora como lo confirma el *Génesis* (1: 3): “Dijo Dios: «haya luz» y hubo luz.” En relación con el sol, Frederic Portal (2005: 21) dice:

el calor y el brillo del sol designan el amor de Dios, que da vida al corazón, y la sabiduría que esclarece a la inteligencia. Estos atributos de Dios que se manifiestan en la creación del mundo y la regeneración de los hombres, aparecen inseparables en la significación del sol, del oro y del color amarillo.

⁹ Recordemos que nuestro texto posee en el fondo un carácter ritual de fertilidad en el que la producción de los frutos (la vid) no es posible sin la luz solar y el agua, tal como se demuestra en el inicio del auto con el navío y la diadema de rayos del Padre. Hugo Rahner (2003: 109) al estudiar las asimilaciones de los cultos solares al cristianismo dice: “Nuestro camino transcurre desde la religión egipcia del más allá con su barca de sol que navega de noche, hasta el sol de la tradicional piedad campesina romana [...]” En relación con el sol como generador de vida y fertilidad existe un canto popular infantil de la España medieval y renacentista (NC 2125 B) en que el sol parece ser invocado para que salga (“sal, sol, solito/ i estáte akí un pokito/ oi i mañana/ i toda la semana”), además de que aparece la Virgen sobre un caballo blanco que recuerda el viaje del astro tirado por carros (Akí vienen las monxas,/ kargadas de toronjas/no pueden pasar/ por el río de la mar./ Pasa uno, pasan dos,/pasa la madre de Dios,/ kon su caballito blanco,/ ke relumbra todo el kanpo”). Asimismo Frazer (1979: 109) dice que en la antigüedad existía la creencia de que el sol andaba en un carro tirado por caballos (lo que nos recuerda el mito de Faetonte): “Los antiguos griegos creyeron que el sol caminaba en su carro por el cielo y por eso los rodios, que adoraban al sol como a su principal deidad, le dedicaban anualmente un carro y cuatro caballos, hundiendo la cuadriga en el mar para que lo usase. Indudablemente pensaban que después de un año entero de trabajo los antiguos caballos y el carro estarían estropeados. Es probable que, por motivo parecido, los reyes de Judá, idólatras, dedicasen carros y caballos al sol. Los espartanos hacían estos sacrificios en la cumbre del monte Taigeto, la bellísima cordillera tras la que veían ponerse el sol todas las tardes. Es tan natural que los habitantes del valle de Esparta hicieran esto, como el que los isleños de Rodas arrojasen carros y caballos al mar dentro del cual creían se hundía el sol al anochecer, pues así, ya fuera sobre la montaña o en el mar, los caballos de refresco esperarían el cansado dios en el sitio donde con más agrado lo recibiría al final de su jornada.”

El color blanco de la vestimenta de Padre simboliza el estado de pureza, castidad, la perfección y el mundo divino y eterno, pero también complementa el simbolismo de los rayos como principio de todo lo creado y por extensión es símbolo de la verdad. Frederic Portal (2005: 17) dice:

Dios es la vida, es la unidad que abarca el universo: «Yo soy el que soy» dice Jehovah. Tenía que ser el color blanco el símbolo de la verdad absoluta, del que es; sólo el blanco refleja todos los rayos luminosos, él es la unidad de la que emanan los colores primigenios y los mil tonos que colorean la naturaleza.

González Pedroso (1952: XVI) al describir el vestuario en las representaciones de autos sacramentales dice que Verdad se vestía de blanco:

La escrupulosidad de los que dispusieron la representación de esta última obra aparece, además, en haber dispuesto que la Verdad saliese de blanco [...].

Así, el color blanco expresa un atributo de Dios como origen de la creación y como fin último, verdad absoluta. Otros significados que puede tener dentro del contexto cristiano es el de sabiduría y la fe. Frederic Portal (2005: 15) dice al respecto que “la piedra blanca y opaca y las vestiduras de lino indicarán la sabiduría natural o la fe exterior que produce las obras.” Por su parte, Cirlot (2006: 110) al hablar de este color cita a Guénon en cuyo texto *Symboles de la Science sacrée* sitúa como centro de los colores del arco iris al blanco “en analogía con el «centro del espacio».” Además agrega que (Cirlot, 2006: 110) “la blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una voluntad de acercamiento a este estado.”

2.11 Hijo

a) Propuesta

Hijo deberá ser un joven “vestido de blanco y encarnado” como lo indican las acotaciones de nuestro texto (antes v. 1). La combinación del blanco y el rojo (“encarnado”) en la vestimenta de Cristo era algo muy común en el siglo XVII europeo

como lo demuestran las pinturas de la época así como las didascalias (tanto implícitas como explícitas) de los autos sacramentales.¹⁰

Por ejemplo en *El bosque de amor* de Lope de Vega (Agustín de la Granja, 2000: 193) Alma al buscar a Cristo, su esposo, dice (vv. 1025-1029): “Si queréis saber quién es/ este que buscando van/ mis ojos, es blanco y rojo/ más que grana y que cristal,/ [...]”¹¹

Asimismo, en *El colmenero divino* de Tirso de Molina (Arias, 1977: 378), se nos da cuenta de la vestimenta de Cristo en alegoría de Colmenero cuando sale Abeja con los músicos y pastores cantando alabanzas, entre cuyos versos se destaca que el hijo de Dios es “el zagal polido [...] / de cuerpo garrido/[...]” y que lleva como vestido “el capote y sayo/[...] / blanco y encarnado/[...]” (vv. 165-171).

Además, en muchas pinturas del XVII español Cristo aparece con el color rojo y blanco; para ello se recomienda ver “El Salvador” de José de Ribera, *el españoletto* y “El juicio de un alma” de Mateo Cerezo.

b) Análisis de los signos

Hijo debe aparentar 33 años, edad en la que se supone murió Cristo y que quizás representa el estado de madurez del hombre. Su ropa es blanca y roja principalmente debido al significado que resulta de la relación entre ambos colores, además del que cada uno tiene por separado.

El simbolismo del color blanco se aplica de la misma manera tanto a Padre como a Hijo, pues a través del vestuario (signos de la apariencia externa) se unifica el carácter divino de los personajes, además de que según la tradición de la Iglesia católica son una misma esencia con diferentes manifestaciones, es decir un mismo dios aunque con formas diferentes (Padre, Hijo y Espíritu Santo).¹²

¹⁰ Frederic Portal (2005: 61) dice al respecto: “Los artistas del medievo [...] dieron a Jesucristo ropas blancas o rojas después de la Resurrección.” Por su parte Cirlot (2006: 145) dice: “Pinedo cuenta que la madre de San Bernardo, cuando se hallaba en cinta, soñó con un perro blanco con el dorso rojo. Otro caso similar es el de la beata Juana de Aza, madre de santo Domingo de Guzmán que fue en peregrinación a la tumba de santo Domingo de Silos, pidiéndole la gracia de un hijo. Se le apareció el santo, prometiéndoselo. A sus pies estaba un perro blanco con una tea encendida en la boca.”

¹¹ En otro auto de Lope de Vega (1977: 180, 181) Cristo en alegoría de Señor del campo sale “con una capa embozado” cuyo color es “encarnado” como lo advierte Cuidado: “No te admires de esa capa/ que si es encarnada ahora,/ después le veré con blanca/ en su cabaña, su Esposa” (vv. 110-113). El significado de “encarnado” lo explica Ricardo Arias en una nota, pues dice que “roja [significa], hecha carne [...]”

¹² Por ejemplo, la relación entre el sol y Dios se extiende a Cristo, como se expresa en el Apocalipsis (1 23-15) cuando San Juan describe a Cristo (“un hijo de hombre”) de la siguiente

El rojo simboliza la pasión de Cristo, su sangre que derrama por la humanidad, pero también puede significar la sangre de los judíos del “día de la venganza” cuando Hijo destituye la viña a su pueblo injusto, tal como algunos doctores de la iglesia (como San Agustín) interpretan el pasaje del profeta Isaías (63: 1-6):

-¿Quién es ése que viene de Edom, de Bosrá, *con ropaje teñido de rojo?* ¿Ese del vestido esplendoroso, y de andar tan esforzado?

-Soy yo que hablo con justicia, un gran libertador

-Y ¿Por qué *está de rojo tu vestido, y tu ropaje como el de un lagarero?*

-El *lagar* he pisado yo solo; de mi pueblo no hubo nadie conmigo. Los pisé con ira, los pateé con furia, y *salpicó su sangre mis vestidos, y toda mi vestimenta he manchado.*

El rojo es símbolo del Espíritu Santo como lo expresa Portal (2005: 47) “el rojo y el azul [simbolizan] la santificación o el Espíritu Santo” y también agrega que (2005: 49) “el fuego y su color, el rojo, representan el amor divino.” Cirlot (2006: 145) dice: “Insistimos también en el simbolismo del arte cristiano medieval: negro (penitencia), blanco (pureza), rojo (caridad, amor). Por el amor, pues, se verifica la apertura del círculo dual, cerrado.” Pero el significado de este color se relaciona más con la encarnación, con la humanización de Cristo, porque entre otras cosas se asocia con el barro del que fue creado el hombre (Gn 2: 7). Portal (2005: 49) dice al respecto:

Jehovah Dios formó al hombre del polvo de la tierra e insufló en sus narices el espíritu de vida y fue hecho hombre en alma viviente; el espíritu de vida es el amor divino y la verdad divina o la fe; el hombre, pues, fue creado por el Espíritu Santo, o por el amor y la verdad; la humanidad es el receptáculo divino y su nombre hebreo significa rojo, Adam.

manera: “Me volví a ver qué voz era la que me hablaba y al volverme, vi [...] como a un Hijo de hombre, vestido con una túnica talar, ceñida al talle con un ceñidor de oro. *Su cabeza y sus cabellos eran blancos, como la lana blanca, como la nieve; sus ojos como llama de fuego; sus pies parecían metal precioso acrisolado en el horno; su voz como voz de grandes aguas [...] y su rostro, como el sol cuando brilla con toda su fuerza.*” El subrayado es mío.

Ahora bien, el significado que resulta de la combinación de ambos colores presente en la vestimenta de Hijo también representa muchas cosas. Para Frédéric Portal (2005:13) estos dos colores son los que originaron a los demás:

La luz está representada por el blanco, y las tinieblas por el negro. Pero la luz no existe sino por el fuego, cuyo símbolo es el rojo. Partiendo de esta base, el simbolismo admite dos colores primigenios, el rojo y el blanco; [...] Los colores secundarios representan las combinaciones de los dos principios.

Por tanto, siguiendo lo referido por Portal (2005: 13), la combinación o presencia de ambos en la vestimenta de Hijo puede representar el principio dual de todo lo creado:

El rojo es el símbolo del amor divino; el blanco es el símbolo de la divina sabiduría. De estos dos atributos de Dios, amor y sabiduría, emana la creación del universo.

Así, pues, Hijo, alegoría de Cristo, representa con su vestimenta la unión de la sabiduría (color blanco) y el amor divino (color rojo), la unión de la naturaleza divina (blanco) y la humana (rojo).¹³

3. Signos cinéticos

Para la ejecución de los movimientos gestuales y corporales de cada personaje se debe tener en cuenta, entre otras cosas, su carácter e identidad, es decir, la alegoría que cada uno representa. Así, pues, presento a continuación algunas características de la “identidad (alegoría)” de cada uno de los personajes.

Padre es, naturalmente, alegoría de Dios y por tanto es en primer lugar un ser bondadoso (así lo hace notar Hijo cuando le dice: “por eso, ¡oh Padre piadoso!” v. 39;

¹³Juan Eduardo Cirlot (2006: 145) dice: “En alquimia blanco-rojo es la conjunción de los contrarios, la *coniunctio solis et lunae*. Águilas bicéfalas, representaciones del rebis (ser humano con dos cabezas), suelen ser de color blanco y rojo, contraposición que constituye la sublimación del eje negro-blanco. En alquimia aparece también la extraña rosa blanca y roja, simbolizando la unión del agua y el fuego. En el simbolismo místico, el lirio y la rosa («Mi amado es blanco y purpúreo», Cantar de los Cantares 5, 10) exponen una imagen simbólica esencial.”

“ninguno habrá que desprecie/ la benevolencia tuya” vv. 154, 155; “sólo es para que se enseñen/ a obrar con piedades tuyas” vv. 170-171); en segundo lugar es un ser majestuoso, esto es, se comporta como un rey con autoridad (al dar órdenes “Dad fondo celestes turbas” v. 1; “sube, Juan, a la gavia” v. 846; cuando Custodio lo nombra “gran Señor” y le pide su mano para saludarlo: “dame, gran Señor, la mano” v. 143; cuando entra junto con Hijo después del arrendamiento de la viña, las acotaciones dicen que ambos entran –salen de escena- y “a la entrada se van mirando los dos con *majestad*” acot. a verso 177); en tercer lugar es un ser divino (como se refleja en su superioridad al salir “por lo alto” en el navío y ser comparado con el sol: “Por lo alto un navío a toda vela y en él el Padre con diadema de rayos [...]” acot. antes del v. 1; cuando el personaje mismo reconoce su origen “celestial”: “a este inspirado navío/ de mi aliento celestial” vv. 5, 6; o cuando se ve su poder controlador de la naturaleza: “Por eso, ¡oh Padre piadoso!/ cuatro elementos están/ a tu precepto obedientes” vv. 39-41; “yo el cielo de luz compongo” v. 977).

Hijo posee una naturaleza divina y humana a la vez (como se lo dice Envidia: “un hombre eres/ un retrato de mi criador” vv. 471, 472; como se ve en su vestimenta: “el Hijo vestido de blanco y encarnado” acot. antes del v. 1; también como es evidente en la alegoría de labrador -villano, agricultor-: “el Hijo de villano” v. acot. antes del v. 310; “Ya, en fin, como agricultor/ vuelvo a la viña” vv. 310, 311); es amoroso (“vengo embozado de amante” v. 324; “en este pecho/ dispuesto y aficionado/ haya amorosa acogida” vv. 424-436; “si bien estos ojos tapo/ el corazón está atento” vv. 551, 552); es inteligente (“Ya, en fin, como agricultor/ vuelvo a la viña inducido/ del cuidado mi sentido” vv. 310-312; “que aunque de pardo sayal/ es de ingenio celestial” vv. 571, 572); es humilde y sacrificado (“Por eso, ¡oh Padre piadoso!” v. 39; “Santo y divino Isaac” v. 63; “si ha de ser guirnalda, sea/ [...] / una centuria de espinas” vv.334-336).

Envidia en primer lugar es el vicio al cual representa (“que mucho que tenga envidia/ si lo soy por accidente” vv. 125, 126; “en mis envidias navegues” v. 194; “¡Ah, cielos/ de envidia y cóleras ardo” vv. 562, 563); es colérica (“Esta cólera impaciente/ dentro de mi pecho lidia” vv. 123, 124; “si me despeña mi enojo [...] de mis iras y mis penas” vv. 130-132; “furias mi pecho alimenten” v. 152; “tiemblo, gimo, sufro y rabio” v. 578); es mentirosa (“que en esta viña naciste/ has de decir, aunque mientes” vv. 133-134); maligna -es Luzbel- (“hoy seréis civil despojo” v. 131; “entre luces valientes/ belleza infeliz naciste” vv. 135, 136; “a ser tormento caíste/ de los logros e intereses/ de

esta viña, ¡oh!, nunca ceses/ ya que tus cóleras mides/ de ser cierzo entre las vides/ y cizaña entre las mieses” vv. 137-142).

Judaísmo es materialista, avaricioso (“Mejor concepto es el mío./ Por él es bien te gobiernes/ atesoremos la renta/ guardándola estrechamente” vv. 224-227; “Envidia: Esta viña/ nuestra ha de ser/ Judaísmo: ¡oh qué aplausos /doy a esa voz” vv. 478-480; y los músicos cantan después de que Judaísmo junto con los otros villanos decidieron quedarse con la hacienda: “muchas veces la avaricia hace los réditos cortos” v. 384); es maligno (“esclavo de faraón/ pueblo fiero, pueblo ingrato” vv.508, 509; “pueblo cruel e inhumano/ ejemplo de ingratitudes/ los profetas te llamaron” vv. 525-527).

Gula es el vicio que representa (“Ya, pues, que hemos arrendado/ esta heredad excelente/ [...] comamos cuantos racimos/ están diciendo comeme” vv. 212-223; “ha de quedar mi vientre/ que es mi dios, siempre contento” vv. 231, 232; “hablad con éste/ que es capataz, que conmigo/ se entiende solamente/ lo que de manos a boca/ mis golosinas me dieren” vv. 247-254); es simplona, boba (por ejemplo habla incorrectamente: “están diciendo *comeme*” v. 223; “el cielo *espejado* y limpio” v. 976; no entiende los discursos de Custodio y por eso lo calla: “Tente,/ que tienes trazas de darnos/ con un sermón y pareces/ prolijo para aguardarte/ y oscuro para entenderte” vv. 263-267).

Custodio es, como su nombre lo indica, quien cuida, guarda –custodia- la viña (“Ésta es la guarda que tiene/ de guardar toda esta hacienda/ [...] porque es razón conveniente/ que [...] haya entre vosotros/ quien del daño os la preserve” vv. 144-150; “soy guarda y asisto en esta/ rica y hermosa floresta” vv. 319, 320); es además moralmente correcto (por ejemplo se muestra humilde y sumiso: “Dame, gran Señor, la mano” v. 143; recuerda a los villanos su deber: “La renta que ha de pagarse/ por tercios de doce meses/ delante de vuestros ojos/ ha de andar” vv. 244-247; “¡Villanos de aquesta hacienda!/ Aunque el rédito enajene/ su dueño del principal,/ nunca los cuidados pierde./ Esto os digo porque estáis/ advertidos cuerdamente/ que esta heredad se os entrega/ limpia, despejada y fértil/ sin malezas que la inunden,/ sin vecinos que la entren/ sin émulos que la envidien/ si no es que vosotros” vv. 252-263; “pues no es todo descansar/ en la viña del señor” vv. 362, 363).

Gentilidad es la futura heredera de la hacienda, alegoría de la Iglesia (así, por ejemplo, le pregunta a Hijo “Yo, ¿quién soy?” v. 554, y éste le contesta “Después de mí, el mayorazgo/ de esta viña, Jacob cuerdo,/ y Manasés que trocaron/ mis bendiciones” vv. 559-562; y más adelante Hijo dice: “Pasaré las glorias mías/ transferiré

de vosotros/ el imperio de mi Iglesia/ a este luminar dichoso/ de la Gentilidad [...]” vv. 948-952); es autocrítica (“yo quiero pagar la pena/ los bellos ojos tapando/ al tierno pavón de Juno” vv. 492-494); inteligente (así, por ejemplo, en el juego del “ave ciega” descubre la identidad de Envidia a quien le dice: “en mi anfiteatro/ eres Venus o Minerva vv. 495, 496; y después identifica a Judaísmo a quien le dice: “ya te así, ya te conozco/ Judaísmo” vv. 510, 511; luego, cuando se quita la venda de los ojos dice con un claro sentido alegórico: “mi ceguera desvanezco” v. 514 y Custodio apunta: “presto llegarás al blanco” v. 515); humilde (así, le dice a Hijo “Tú, mis pies vas enlazando” v. 602; y más adelante “Ya te oigo,/ ya tus piedades escucho,/ ya mis lágrimas expongo,/ ya admito tu voz divina” vv. 953-955).

San Juan es humilde (como se ve en su vestimenta: “que vestido de pieles/ armado de cilicio andar sueles/ por montañas y breñas” vv. 870-872); es profeta (“la Voz te llaman, que a tu Dios enseñas./ Tremola al viento con clarín sonoro/ pues lo es tu voz por estas líneas de oro” v. 873-875; “[...] esta voz perezca” v. 896).

Asimismo, presento un cuadro en el cual se ofrecen algunos movimientos faciales (signos mímicos) y corporales (signos gestuales) que pueden servir para la realización de los signos cinéticos correspondientes a las emociones e “identidades” de los personajes.

El cuadro está dividido en tres columnas: en la primera presento seis emociones (alegría, tristeza, pasión, humildad, discreción, ira) extraídas del texto en función del desempeño de los personajes a lo largo de la obra; en la segunda columna ofrezco una lista de los personajes con el respectivo número de versos en los cuales se manifiestan dichas “emociones”, así como “sentimientos” análogos; en la tercera columna se presentan los signos cinéticos correspondientes a cada “emoción” según lo propuesto por Alonso López Pinciano (2006: 183-187) y Ekman (presentado por Erika Fischer, 1999: 71-73) quien para poder estudiar los signos mímicos divide el rostro en tres zonas “1) la frente y las cejas, 2) los ojos y los párpados y 3) la parte inferior, mejillas, nariz, boca y barbilla.

EMOCIONES	PERSONAJES	SIGNOS CINÉTICOS
ALEGRÍA	La vive Padre cuando Hijo llega a la gloria (vv. 977-985); Hijo, cuando ve la belleza de la viña (vv. 77-105) y cuando ve a	En relación con la cara (signos mímicos) López Pinciano (2006: 185, 186) propone “y el que está alegre deja apartar el uno del otro labio un poco”, “sirve el

	<p>Gentilidad (vv 432-443); Gentilidad, cuando recibe la heredad (vv. 953-956); Judaísmo cuando arrienda la viña (vv. 119, 120) y cuando acepta el precio a pagar (vv. 157, 158); los villanos cuando deciden quedarse con la hacienda (Gula vv. 230-232; Judaísmo vv. 380-382 y vv. 479, 480).</p>	<p>sobrecejo [...] levantado, al alegre.” Para el éxtasis López Pinciano (2006: 186) sugiere en los movimientos de la cara (signos mímicos) “el párpado abierto inmóvil a la alienación y éxtasis y a la saña.” Por su parte Ekman, citado por Fischer (1999: 72) propone (en “buena suerte”) para la cara (signos mímicos) las cejas y frente de manera “normal”; los ojos y párpados “pequeñas arrugas bajo los ojos. También el rabillo; [...] comisura de los labios hacia arriba, la boca abierta parcialmente, dientes a la vista; arrugas de la nariz hacia la parte externa de la comisura de los labios; mejillas elevadas.” Asimismo Ekman (1999: 73) propone movimientos de la cara (signos mímicos) para la reacción de sorpresa, maravilla: “Cejas elevadas; la piel bajo ellas tensa; arrugas horizontales en la frente. [...] Párpados muy abiertos; se ve el blanco del ojo por encima del iris y a menudo también por debajo. [...] La mandíbula inferior cae, así la boca permanece abierta, aunque sin tensión.”</p>
<p>TRISTEZA</p>	<p>La padece Hijo cuando sabe que los villanos deciden quedarse con la hacienda (v. 314, vv. 401-405 y vv. 936-947); los músicos -y junto con ellos Gentilidad- cuando muere Hijo cantan (vv. 968-973); Envidia que como alegoría de Lucifer recuerda su expulsión del Paraíso (vv. 135-137)</p>	<p>En relación con el movimiento del cuerpo (signos gestuales) López Pinciano (2006: 184) propone “porque las personas graves y trágicas se mueven muy lentamente”, (López Pinciano, 2006: 185) “si es grave puede jugar de mano”; y de la cara (signos mímicos) López Pinciano (2006: 186) dice: “sirve el sobrecejo caído al ojo triste” Ekman (Fischer, 1999: 73) dice de los movimientos de la cara (signos mímicos): “el extremo interno de</p>

		las cejas está elevado, la piel bajo ellas forma un ángulo [...] El párpado superior en el extremo del lagrimal se encuentra elevado. [...] los extremos de la comisura de los labios se curvan hacia abajo, los labios tiemblan.”
PASIÓN (CONCUPICENCIA) Y SIMPLEZA¹⁴	La pasión la vive en primer lugar Gula, pues como lo indica su nombre se rige por tal vicio (vv. 212-223; 231-232; 247-254; 281-283, etc.); Judaísmo, cuando se muestra avaricioso (vv. 224-229; 478-480; 284-286), concupiscente (v. 276) y cobarde (vv. 416-417); Envidia cuando es equiparada a la lujuria (vv. 495, 496) y cuando es concupiscente (vv. 360, 361). Asimismo la simpleza es propia de Gula (v. 223; vv. 263-267) y la ignorancia y/o confusión son propios de Judaísmo (vv. 523-529).	En relación con los movimientos propios de la gente simple López Pinciano (2006: 184) dice: “las comunes y cómicas [se mueven], con más ligereza”; para los apasionados dice (López Pinciano, 2006: 185) que es natural “jugar de mano [...] porque la pasión ciega razón.” Ekman (Fischer, 1999: 73) dice que los movimientos de la cara (signos mímicos) para el miedo deben ser: “Las cejas se elevan y tienden a unirse en el entrecejo; las arrugas en la frente se localizan en el centro, no en toda la frente [...] El párpado superior elevado; se puede ver el blanco del ojo, el párpado inferior está tenso. [...] Boca abierta; labios retirados tensos o extendidos.”
HUMILDAD	La presenta Hijo (vv. 63, 334-337, 406-409, 587-588); Custodio (v. 143); San Juan (vv. 870-872); y Gentilidad (vv. 602, 953-955,492-494).	En relación con los pies, López Pinciano (2006: 184) dice de la timidez –que se puede aplicar a la humildad-: “el tímido retira los pies”; para la humildad y sumisión dice de la cabeza “y la perseverancia en estar declinada para significación de vergüenza”; para el que suplica, López Pinciano (2006: 186) dice “suplicamos y adoramos con las manos juntas y alzadas” y para el humilde “con

¹⁴ La pasión es un sentimiento extremo que se opone al equilibrio y la razón y por tanto, según la ideología de la época es moralmente incorrecta; por ello se vincula con la simpleza, la concupiscencia, la confusión, la avaricia y la cobardía.

		<p>los brazos cruzados se significará humildad.” Para el arrepentimiento y la autocrítica dice (López Pinciano, 2006: 185): “[...] y, cuando reprehendemos a nosotros mismos de alguna cosa que hemos hecho, la mano hueca aplicamos al pecho, [...]”</p>
<p>DISCRECIÓN</p>	<p>La discreción se muestra con el equilibrio de las pasiones, la razón y la inteligencia en Padre (vv. 165- 166, 861-879), Hijo (vv. 167-172; 310-312; 571-572), Gentilidad (vv. 495-496; 510-511); Custodio (vv. 244-297; 252-263; 362-363) y Envidia (vv. 554, 798).</p>	<p>Para el movimiento de los pies (signos mímicos) en la gente osada López Pinciano (2006: 184) propone: “el osado [...] acomete [los pies]”; para el movimiento de las manos (signos gestuales) propone (López Pinciano, 2006: 185): “si está desapasionado, puede mover la mano con blandura, agora alzándola, agora declinándola, agora moviéndola al uno y al otro lado [...]”. Para quien es inteligente y se demuestra en el enseñar o narrar algún suceso, López Pinciano (2006: 185) dice de las manos y dedos (signos gestuales): “y, si enseña o narra podrá ayuntar al dedo dicho [el índice] el medio y pulgar, los cuales, a tiempos, apartará y ayuntará; [...]” Para el que afirma algo López Pinciano (2006: 185) dice de los dedos y manos (signos gestuales): “[...] y el índice solo extendido y los demás hecho puño, alzado hacia el hombro derecho, es señal de afirmación y seguro de una cosa.” Para el que es honesto Pinciano (2006: 185) recomienda: “El movimiento de las manos se hace honestamente y según la naturaleza, comenzando de la</p>

		siniestra y declinando hacia abajo, y, después, alzándola hacia el lado diestro; [...]”
CÓLERA, IRA	La cólera se muestra en Envidia (vv. 130-132; 151-153; 578-581); y Judaísmo (v. 564); asimismo, una manifestación de enfado e indignación se ve en Padre (vv. 863-864); Custodio (vv. 252-263; 277; 300-301; 898-901); San Juan (vv. 880-881; 893) e Hijo (vv. 523-529; 936-947).	López Pinciano (2006: 185) dice del movimiento de la mano (signos gestuales) para la indignación “[...] si está indignado, la moverá más desordenadamente, apartando el dedo vecino al pulgar, llamado índice, de los demás, como quien amenaza”; para el que aborrece algo López Pinciano (2006: 186) dice “porque cuando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria, que dicen empeine, de la diestra, y las apartamos con desdén; [...]” Ekman (Fischer, 1999: 73) dice del enfado para los movimientos del rostro (signos mímicos): “Las cejas no se elevan y tienden a unirse en el entrecejo; arrugas verticales en el entrecejo. [...] Párpados superior e inferior tensos, el superior no puede elevarse; los ojos miran sin pestañear y se destacan ligeramente. [...] Labios apretados fuertemente [...] Boca abierta como cuando grita.” Y en relación con el desprecio –que de alguna manera se relaciona con la ira- Ekman (Fischer, 1999: 73) dice “Las cejas descienden y presionan sobre el párpado superior. [...] Aparecen arrugas bajo el párpado inferior. [...] La nariz se llena de arrugas; mejillas elevadas; labio superior elevado; el inferior o bien se eleva también y empuja al superior o se curva ligeramente hacia abajo.”

Así, pues, cada vez que en la propuesta de representación se mencione algunas de las emociones se podrá consultar el presente cuadro y hacer las combinaciones y/o equivalencias necesarias para la realización de los signos cinéticos.

3.1 El viaje a la viña

a) Propuesta

La representación deberá iniciar con el sonido del mar (signos acústicos) antes de que se descubra el escenario (ya sea por medio de la luz y/o el telón), pues el principio de la misma es con la salida del navío desde la costa, como nos lo refiere Padre en su primer parlamento (vv. 1-6): “Dad fondo, celestes turbas/ sobre muelles de cristal/ a este bajel animado, / surto en estas costas ya / a este inspirado navío/ de mi aliento celestial.”

Por tanto, el sonido reducirá el volumen del mar cuando hable Padre y ordene (“dad fondo”) a los ángeles (“celestes turbas”) para que empujen al navío desde el puerto (“sobre muelles de cristal”). La voz de Padre en el primer verso debe ser fuerte, es decir, autoritaria.

El navío saldrá desde lo alto como lo indican las didascalias explícitas del texto (“por lo alto un navío a toda vela”) y del lado izquierdo de atrás del escenario (IA) a partir de que Padre ha terminado de referirnos su partida (v. 6) y ha iniciado con la descripción de su vehículo (v. 7).

El ángel deberá estar al frente del navío, en el timón, como lo indican las didascalias explícitas (acotaciones): “[...] y algún ángel al timón”; Padre estará en el centro del navío e Hijo a su derecha (izquierda del público).

Durante la descripción del navío (vv. 7-38) Padre se desplazará lentamente a lo largo de él, como es propio de un anciano, tal como dice López Pinciano (2006: 184): “los viejos [se mueven] más pesadamente”; durante el desplazamiento Padre indicará las partes del navío, así como su lugar de procedencia, por ejemplo cuando dice: “allá en telares del cielo/ su obenque se labró, allá/ del galeón de mi Iglesia/ es el propio original” (vv. 27-30); por tanto, su dedo índice deberá señalar la parte izquierda y alta del escenario.

La actitud de Padre deberá mostrar su poder real y sabiduría, tal como sugiere Lope de Vega (2006: 146) al hablar del rey y el anciano “Si hablare el rey, imite cuanto pueda/ la gravedad real; si el viejo hablare,/ procure una modestia sentenciosa” (vv. 269-271).

El rostro de Padre en la descripción del viaje y el navío puede ser alegre; en otros momentos deberá mostrar preocupación como lo demuestran las didascalias implícitas al decir de su navío (vv. 32-38): “que fuera apercibo impropio/ que (habiendo de visitar/ mi hacienda) fuese el navío/ por la vejez incapaz;/ por la hechura, desigual;/ por lo inculto despreciado/ y, por la fe, contumaz.”

Hijo seguirá a Padre atento en su descripción, con un desplazamiento más ágil y ligero y su actitud debe ser sobre todo de humildad.

Por su parte la nave seguirá desplazándose lentamente por el escenario hasta llegar al centro del mismo justo en el punto en que Hijo inicia con la descripción de la viña (verso 49), pues con ello se da a entender que ya se ha llegado a la costa. Por tanto, cada vez que se mencionen partes de la viña los personajes deberán dirigirse tanto al público como hacia la otra mitad del escenario.

Una vez que Padre haya terminado de hablar (v. 38), Hijo deberá intervenir en primer lugar para tranquilizar a aquél por su preocupación ante el estado del navío y su posible destino (vv. 39-42): “Por eso, *¡oh Padre piadoso!!* cuatro elementos están/ a tu precepto obedientes/ y aunque enemigos en paz.”

Los signos de admiración presentes en el primer verso de este parlamento (v. 39) se deben traducir a escena con una actitud de humildad por parte de Hijo, por lo que este comportamiento se deberá presentar mediante la voz (firme, pero suave), la expresión del cuerpo (las manos juntas como si estuviera orando), así como mediante los movimientos de este actor (por ejemplo inclinarse a besar la mano de Padre cuando lo nombre).

En general la participación de Hijo mediante su discurso es para describirnos la viña, la cual ya se advierte, pues ambos se encuentran en la costa, aunque no se debe mostrar en el escenario, sino a través de las palabras de Hijo.

La actitud para describir a la viña es de asombro como se muestra en las didascalias implícitas (vv. 43-56) tanto en la frecuente presencia de los signos de admiración, de los adjetivos (“dulce”, “alegre”, “cristalino”, “inmortal”, etc.), como en la repetición del pronombre relativo (¡qué.../ qué...):

El tono de voz deber ser vivo, expresiva; sus movimientos, ligeros, ágiles; muchas veces puede abrir los brazos en señal de admiración; otras, señalar las partes de la viña (los montes, las flores, las fuentes).

Una vez terminado el parlamento de Hijo (v. 62) habla Padre y luego Hijo en una especie de “diálogo” en el cual se continúa describiendo a la viña y se explican

algunas de las partes que la constituyen (vv. 63-105). La actitud y los movimientos de ambos deben ser similares a los propuestos anteriormente; asimismo deberán usar la mirada, los gestos, los movimientos de los brazos y manos para destacar tanto los elementos que constituyen la hacienda (colmenar, racimos, edificio, lagar) como su orden e importancia dentro de la representación.

b) Análisis de los signos

La representación debe iniciar con el sonido del mar pues con ello (signos acústicos en relación con los del espacio) se hace referencia a los orígenes de todo lo creado, al principio informe, al caos primigenio tal como lo refiere el *Génesis* (1: 2): “la tierra era caos y confusión y oscuridad;” por tanto, el sonido del mar (signos acústicos) alude el estado previo a la creación en que “un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas” (Gn. 1: 2).

Además la representación ofrece desde sus inicios la presencia de los cuatro elementos a través de sus signos; así, por ejemplo, no sólo está el mar sugerido mediante el sonido (signos acústicos), la luz y el navío (signos del espacio), sino también el fuego presente en la diadema de rayos de Padre (signos de la apariencia externa), el aire propuesto mediante el velamen del navío (signos de la apariencia externa) y su propio desplazamiento en el escenario (signos cinéticos) y la tierra aludida mediante la viña a la que se dirigen (signos espaciales), describen (signos lingüísticos) y ven (signos espaciales).

La voz de Padre al inicio de la representación debe ser fuerte (signos paralingüísticos) porque está expresando un mandato: “dad fondo celestes turbas.” Tanto la orden (signos lingüísticos) como el tono de voz (signos paralingüísticos) expresan el carácter autoritario y divino de Padre. Además, el volumen del mar se disminuye con su voz porque con ello se alude al momento del ordenamiento (luz) del caos primigenio (mar): “*Dijo* Dios: «Haya luz» y hubo luz” (Gn. 1: 3), así como el poder ordenador y creador de la palabra divina.¹⁵

¹⁵ Desde la tradición hebrea la palabra tiene un valor importante como lo demuestra la cita bíblica. Javier Sicilia (1998: 15, 16) dice al respecto que “en efecto, tanto en hebreo como en sánscrito, la palabra (*dabbar*, en hebreo; *name* en sánscrito) es el anverso y el reverso del ser, el nombre y la esencia [...]. En la tradición hebrea se es lo que se llama y cambia el nombre al mudarse el sentido de una existencia. Cuando a Abram, por ejemplo, que significa «padre alto», Dios lo designa el padre del pueblo hebreo, lo llama Abraham, que significa «padre de grandes multitudes.»”

El navío saldrá desde lo alto (signos cinéticos en relación con los del espacio) porque la altura representa un estado superior, espiritual, eterno y divino, por lo que dicho vehículo y sus tripulantes se deben entender como seres de esta naturaleza.

Se recomienda, además, la salida desde atrás y del lado izquierdo del escenario (signos cinéticos en relación con los del espacio), porque estas zonas están asociadas al principio, el origen, la causa que en el contexto de la representación se justifica no sólo por lo que dice Padre, es decir, la referencia a un punto de partida (muelles de cristal = el Paraíso, la eternidad), sino también por el lugar al que se dirigen, a la viña (el mundo, la vida) que en este momento de la representación es hacia el lado derecho cuyo simbolismo es el de consecuencia, resultado, consumación de una acción, tal como ya se mencionó al hablar de las zonas del espacio (Cirlot, 2006: 197): “el lado izquierdo [es] la *zona de origen* y el derecho la de *resultado* [...]”

Además acabamos de explicar que tanto la presencia del mar, como la palabra de Padre al inicio de la representación aluden a la creación del mundo (viña), por lo que esta acción divina se refuerza mediante los signos del espacio, es decir, mediante la salida del navío desde esta zona.

Asimismo, el desplazamiento del navío de izquierda (inicio, origen, causa, inconsciente) a derecha (fin, resultado, consecuencia, consciente) del escenario significa evolución, movimiento, vida, así como el acercamiento del mundo divino y eterno (lado izquierdo) al humano y material (lado derecho). Es, pues, el movimiento que evoca la dirección de la no-vida (lado izquierdo: eternidad) a la vida (lado derecho: viña). Como dice Cirlot (2006: 198):

El proceso temporal: no-manifestación, manifestación, se expresa en el espacio, mediante asimilaciones que dan equivalencias como: oculto, inconsciente, *detrás, izquierda, abajo*; y manifestado, consciente, *delante, derecha, arriba*.

En la representación Padre sale en el centro del navío porque como dice Cirlot (2006: 131) “en las representaciones cósmicas, el espacio central se reserva para el Creador” pues esta zona que “Aristóteles denominara «motor inmóvil» y Dante «L’Amore che muove il sole e l’altre stelle” significa (Cirlot, 2006: 131) “el estado paradisiaco primordial”, la fuente creadora de energía, el principio supremo. Además, Hijo está

situado a su derecha porque este lado en el contexto religioso judeocristiano está asociado a la justicia y el bien.

La actitud de Padre deberá ser de poder real y sabiduría porque según el contexto de la época el rey es el representante de Dios en la tierra (como el Papa lo es de San Pedro). Además Padre se comporta como un monarca e Hijo como un príncipe (con majestad) debido a la relación existente entre auto sacramental y comedia, tal como lo advierte Marcel Bataillon (1964: 197): “Literalmente el auto sacramental tuvo idéntico destino que la comedia. Habiéndose constituido al mismo tiempo que ella, se enriqueció con sus experiencias y conquistas.”

Así, por ejemplo, en el auto *La segunda esposa y triunfar muriendo* de Calderón (Díez Borque, 1984: 159-215) el Rey Felipe IV es figura de Cristo y su nueva esposa Mariana de Austria lo es de la Virgen María.¹⁶

3.2 “Lluvias al abril y flores al mayo”

a) Propuesta

Una vez que Hijo acaba de describir la perfección de la viña pregunta a su padre (vv. 103-105): “Padre: ¿hemos de vivir/ viña que no admite igual/ belleza de otro país?” Entonces Padre le revela que desea arrendarla a unos villanos (vv.106-108): “Hijo, quiérola arrendar/ a estos villanos que vienen/ tañendo y cantando acá.”

En la representación se deberá escuchar dicho “tañer” y “cantar” en las últimas palabras de Hijo de tal manera que funcione como un anuncio de los villanos y el carácter popular y alegre. De hecho se recomienda la utilización de flautas, gaitas y sonajas para la creación de la melodía.

Los villanos deberán entrar junto con el canto de los músicos como lo indican las acotaciones “*Cantando los músicos y salen la Envidia, Gula y Judaísmo.*” Es importante que se enfatice la sincronía entre la salida de los villanos (Envidia, Gula y

¹⁶Marcel Bataillon dice que esta relación entre teatro profano (comedia) y sagrado (auto sacramental) se intensificó a partir de que este último dejó de pertenecer a los miembros de la Iglesia y pasó a manos de profesionales (Bataillon, 1964: 197): “Aquí interviene la simbiosis de teatro sagrado y teatro profano, pues encargo y remuneración recaen, en ambos casos, en los mismos autores y en los mismos actores.” Asimismo Arellano y Duarte (2003: 16) al comentar una definición de auto sacramental propuesta por Lope de Vega en la *Loa entre un villano y una labradora* (“Comedias/ a honor y gloria del pan”) dicen que tal nos revela de los autos sacramentales algunos datos significativos como es el de “el carácter dramático («comedias»), que permitirá, por ejemplo, trasvasar materiales artísticos de las comedias profanas a los autos [...]”

Judaísmo) y la música cuya letra dice (vv. 109, 110): “¡Oh qué lindo viene el año,/ lluvias al abril y flores al mayo!”

Dicho cantar debe ser alegre y quizás acompañado de baile, tal como sucedía en su tiempo.¹⁷ Así, por ejemplo en una obra de Tirso de Molina aparece el siguiente cantar (NC 1267): “Norabuena vengáis, abril;/ si os fuéredes luego,/ volvéos por aquí.” En la nota de “contextos” (NC 1267) se nos dice “labradores con *grita y música*”, con lo que se subraya el carácter alegre del mismo y nos ayuda para la representación de nuestro auto; los músicos y los personajes deberán salir “con *grita y música*.” Asimismo Arellano (1999: 260) nos cita fragmentos de la “trilogía de *La santa Juana*” cuya protagonista “es una santa del ámbito rural venerada por una corriente de devoción eminentemente popular” en donde aparecen labradores relacionados con el mayo, el abril y/o la naturaleza -rosas, junquillos, trébol- (el subrayado es de Arellano):

Salen labradores a la vela, cantando con grita y fiesta...Salen más labradores, con grita y música. /... -Abril cari alegre/ -Muy galán venís./ -El sayo de verde./ -Muy galán venís [...]
Salen los labradores, todos con música y bateo. / Trébole danle al niño,/ trébole, ay Jesús, qué olor./ Trébole y poleo./ Alegre el bateo./ Trébole./ Rosas y junquillos./ Trébole... [...]

Durante el canto Padre e Hijo descenderán del navío, el cual una vez desalojado quedará fuera de escena.¹⁸ Asimismo la totalidad de la viña se deberá mostrar en el escenario mediante la iluminación.

Padre e Hijo deberán colocarse en el centro del escenario para esperar a los villanos, los cuales permanecerán juntos hasta el momento de la negociación.

Padre hará su oferta justo cuando haya terminado el canto (vv. 111-119): “Atendedme, labradores,/ si os gobierna la razón,/ que si perdéis la ocasión/ el tiempo se

¹⁷ Como melodía para la música se recomienda la propuesta por Erika Fischer (1999: 383) para la alegría: “Se evitan las disonancias, aunque no completamente, porque se siente estéril un movimiento puramente consonante y directo. El medio más importante para representar esta emoción es la tercera grande, que provoca un efecto alegre, a diferencia de la pequeña, que causa efecto triste. El compás es «rápido» y casi libre de formas sincopadas molestas. Junto a la tercera grande se utilizan como formas preferidas de intervalo la cuarta y la quinta. La totalidad de estos medios crea un efecto musical, que se define a su vez como representación correcta de la felicidad.”

¹⁸ En *Los encantos de la culpa* de Calderón (Arias, 1991: 181) la nave queda fuera de escena cuando sus tripulantes han llegado a tierra y descienden como lo confirman las acotaciones: “Desembarcan y escóndese la nave” (acot., antes de v. 89)

os irá en flores./ La mejor de las mejores/ es esta bella heredad/ que de eterna amenidad/
su grandeza esclarecí/ ¿Queréismela arrendar?”

En este parlamento Padre deberá mirar por unos momentos al público cuando nombre a los labradores y posteriormente dirigirse a los personajes que los representan; su actitud corporal puede ser digna, de carácter ceremonial, casi ritual; además con sus brazos puede manifestar la grandeza de la viña, en tanto que Hijo lo escucha atento a su lado. Los villanos, por su parte, deberán evitar el contacto visual directo con Padre.

Envidia se moverá lentamente y con cierto aire de indiferencia, desinterés, de vez en cuando dando la espalda a los otros dos personajes y sin dirigir la mirada hacia el centro del escenario en donde se encuentran los personajes divinos; además, cuando Judaísmo acepte arrendar la viña, se mostrará molesto como es propio de su carácter a lo largo de la representación.

Gula también efectuará movimientos lentos, cortos y casi torpes e inocentes; sus brazos de preferencia pegados al cuerpo, procurando mover sólo los antebrazos.

Judaísmo se moverá un poco más en el espacio de tal manera que se reconozca en él una cierta emoción y cuando Padre pregunte si los villanos quieren arrendar la hacienda (v. 118) dará un paso al frente y responderá (v. 119): “Sí/ queremos.”

Entonces, Padre insistirá en el cantar de los músicos (vv. 120 -122): “¡Oh, qué lindo viene el año/ lluvias al abril y flores al mayo.”

Durante el cantar Judaísmo y Gula permanecerán juntos y atentos tal como lo estarán Padre e Hijo; Envidia se mostrará inquieto y molesto y al final del canto dará un paso al frente para decir su discurso.

b) Análisis de los signos

El descendimiento de Padre e Hijo a la viña (signos cinéticos en relación con los del espacio) representa el acercamiento de la divinidad a los seres humanos, es por ello que esta acción coincide con la aparición de la viña en escena (signos del espacio), pues ésta es, entre otras, alegoría del mundo.

De hecho, la entrada de los villanos (signos cinéticos) en perfecta sincronía con la aparición de la viña en el escenario (signos espaciales), el cantar popular de los músicos (signos acústicos) y el descendimiento de los navegantes (signos cinéticos), se justifica porque la escena ofrece la presencia en un mismo lugar y tiempo de dos planos aparentemente opuestos: el humano (terrenal y efímero: villanos = humanidad) y el divino (celestial y eterno: Padre e Hijo = divinidad).

Se ha recomendado el uso de instrumentos musicales tales como la flauta, las sonajas y la gaita debido a que crean una atmósfera rural, propia de los villanos que están entrando a escena. Como dice Caballero Fernández (2003: 684): “la utilización de instrumentos rústicos –flautas, sonajas, gaitas- caracteriza a las fiestas de ambiente rural.”

La introducción del cantar (signos acústicos) y la salida de nuevos personajes (signos cinéticos) crea un nuevo espacio, el de la viña (signos del espacio) y con ello estamos en otra escena, pues una de las funciones de la música en el teatro del Siglo de Oro es, como dice Caballero Fernández (2003: 683) la de “articular el discurso escénico.”

Así, con la inclusión de un cantar de carácter popular se crea una atmósfera rural de campo, de “aldea” es por ello que se debe cuidar la correspondencia entre la salida de los villanos y el cantar de los músicos. Caballero Fernández (2003: 683) dice al respecto:

Para la creación de una atmósfera «de aldea» los dramaturgos utilizan formas líricas populares, ya tradicionales o ya modeladas sobre el romancero nuevo. Buena parte de las escenas presentan a un determinado colectivo (pastores, segadores, etc., o simplemente villanos y aldeanos) celebrando un acontecimiento civil o religioso mediante canciones que generalmente se conjugan con el baile. Cantos de boda, de bienvenida, de recolección, de San Juan, mayas, etc., junto con las frecuentes escenas de amor en tono pastoril, se convierten en arquetipos músico-literarios reiteradamente invocados en el repertorio dramático aurisecular.

De esta manera, el cantar popular (signos acústicos en relación con los lingüísticos) representa a los villanos quienes son alegoría de la humanidad y por esta razón entran en grupo (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad), pues de forma individual poseen otros significados. Así, el tañer y cantar de los músicos (signos acústicos) es una respuesta anticipada a la pregunta de Hijo sobre el destino de la hacienda, respuesta que se confirma con la dada por Padre y la consecuente aparición de estos personajes en escena.

No es casual la relación entre el canto y los villanos, pues ambos pertenecen al pueblo. Es decir, los villanos por ser alegoría de los seres humanos también lo son de los espectadores a quienes se incluye en la representación a través de la lírica popular (signos acústicos en relación con los lingüísticos). Caballero Fernández (2003: 682) al hablar de la música instrumental (cuyo objetivo es aplicable a la lírica popular cantada en los autos sacramentales) en las obras de Lope y sus contemporáneos dice:

El objetivo primordial de la música instrumental en las obras de Lope y sus contemporáneos era contribuir a la plena integración del público asistente en el espectáculo que se está desarrollando en el escenario; en suma se trata de reducir, en la medida de lo posible el distanciamiento entre espectador y representación, y lo consigue al darle a ésta el máximo de realismo y credibilidad.

De hecho la integración entre el público espectador y la representación debió tener mayor efecto en la medida en que la letra del cantar (signos lingüísticos) posee un simbolismo erótico, pues hay que recordar que abril y mayo son meses asociados a la fertilidad de la tierra y por extensión al amor.¹⁹

La lírica popular sirve (sirvió en su época) para seducir al público y mediante esta atención darle un giro “a lo divino” al significado en el contexto del drama sacramental (sin que por ello haya pasado inadvertido el simbolismo erótico a los espectadores de la época con el cual debieron estar familiarizados).

¹⁹ Los cantos de alegría por la llegada del mes de abril eran comunes, pues en estas fechas inicia la etapa fértil de la naturaleza como lo dice Julio Caro Baroja (1979: 13): “la época de esplendor va del mes de abril en su mitad, al mes de junio ya muy avanzado.” Así, un cantar dice (NC 1266): “Norabuena bengáis, abril;/ vengáis norabuena: muy galán venís.” En una obra de Tirso de Molina aparece el siguiente cantar (NC 1267): “Norabuena vengáis, abril;/ si os fuéredes luego,/ volvéos por aquí” Este cantar tiene una clara incitación amorosa “volvéos por aquí.” Mayo, por su parte es el “mes por excelencia” asociado al amor y la fertilidad. Como dice Caro Baroja (1979: 18) “En la mentalidad popular española mayo es conocido como el mes del esplendor de la vegetación, el mes de las fiestas y el mes amoroso por excelencia.” Así, un cantar en el cual aparecen estos meses con un simbolismo erótico es el siguiente del *Cancionero musical de Palacio* (NC 1270 B): “Entra mayo y sale abril:/¡tan garridico le vi venir!/ Entra mayo con sus flores,/ sale abril con sus amores,/ y los dulces amadores/ comiencen a bien servir.” En este cantar el mes de abril está relacionado con la fertilidad (“lluvias al abril”) sugerida mediante la palabra “amores” y el mes de mayo con la disponibilidad de la mujer para el amor; la mujer, naturalmente es la flor “entra mayo con sus flores.” Así, por ejemplo, un cantar en el cual aparece la mujer relacionada con la flor a propósito del mes de mayo dice: “Esta flor de mayo/ ¿quién la cogerá?” (NC 1273). Para un estudio sobre los cantares populares y las fiestas de mayo se puede consultar a Julio Caro Baroja, “Las Fiestas de mayo” en *La estación de amor*. 1979: pp. 13-116.

Como dice la letra (signos lingüísticos) de dicho cantar (“¡oh, qué lindo viene el año/ lluvias al abril y flores al mayo!”) el año promete la fertilidad de la tierra, evocada en las “lluvias al abril”, cuyo resultado será las “flores al mayo.”²⁰ Las flores deben ser el resultado de una buena siembra en la viña; es decir, la hacienda ofrecida a los villanos por parte del Padre es buena (“¡Oh qué lindo viene el año”) y se confirma con su fertilidad (“lluvias al abril”) y buena cosecha como resultado de la misma (“y flores al mayo!”).

Además, las flores están relacionadas con Cristo y así lo sugiere Padre en su segunda visita a la hacienda cuando le dice a San Juan: “La selva, el monte, el prado,/ flores dulces de amor han producido” (vv. 867- 868); dichas “flores de amor” aluden a Hijo quien al salir vestido como villano dice “vengo embozado de amante” (v. 324); más adelante cuando los villanos han decidido quedarse con la viña, “sale Hijo y Gentilidad” (acot. antes del v. 928) y los músicos cantan (vv. 928-935): “Sea bienvenida/ norabuena venga/ la flor de los prados/ venga norabuena./ Nuestro mayorazgo/ norabuena venga.” Así el florecimiento del campo (presencia de Hijo en la viña) se corresponde con el ideal positivo de la época: naturaleza fértil = principio armónico del universo dispuesto por Dios.

La prodigalidad de la naturaleza es constantemente mencionada a lo largo de la representación (“Fértil viña/ umbrosa fuente/ dulces y rubias colmenas” vv.127-129; “a la viña, señores, al bochorno,/ que el fruto es mucho y los obreros pocos” vv. 358, 359) , de tal manera que el florecimiento de la tierra es un acuerdo con el principio armónico del mundo (como lo confirma el final feliz de los autos sacramentales y muchas comedias de la época) y con el flujo de la energía creadora, naturalmente representada en Dios. Como dice Joseph Campbell (2006: 44):

El efecto de la aventura del héroe [Cristo] cuando ha triunfado [resurrección] es desencadenar y liberar de nuevo el fluir de la vida en el cuerpo del mundo [redención de la humanidad]. El milagro de esta afluencia puede representarse en términos físicos como la circulación de la sustancia alimenticia [cuerpo y sangre de Cristo en el pan y el vino], en términos dinámicos

²⁰ Sebastián de Covarrubias (1998: 31) en relación con las lluvias de abril cita un proverbio “Por abril, aguas mil” y dice que “porque en este tiempo tienen necesidad del agua los panes y las plantas.” Enseguida cita otra frase popular que vincula marzo, abril y mayo: “Março ventoso y abril lluvioso, sacan a mayo hermoso.”

como una corriente de energía, y espiritualmente como una manifestación de la gracia. [...] Una cosecha abundante es el signo de la gracia de Dios; la gracia de Dios es el alimento del alma; la luz del relámpago es el presagio de la lluvia fertilizante y al mismo tiempo la manifestación de la energía de Dios puesta en movimiento. Gracia, sustancia, alimenticia, energía, son derramadas sobre el mundo vivo, y a donde no caen, la vida se descompone en muerte.

En efecto este cantar anuncia la llegada de Cristo (Hijo) y su permanencia en el mundo (viña) entre los hombres (villanos) a través de la instauración de la Iglesia (la viña heredada a Gentilidad) y su presencia mediante el pan y el vino (“flores”), los cuales son el alimento espiritual y el signo de su victoria sobre la muerte.

Ante la entrada de los villanos (signos cinéticos) Padre e Hijo permanecerán en el centro del escenario justo enfrente del lagar (signos del espacio) por el valor simbólico que tienen estos espacios. Así, mediante esta división espacial (centro: divino, sagrado/ laterales: terreno, efímero) muestra la diferencia de personajes y la calidad de la oferta, es decir, hay una jerarquía de personajes en donde el más importante es el dueño, quien ofrece su tierra para arrendarla.

La actitud corporal de Padre debe ser digna, de carácter ceremonial, casi ritual (signos mímicos), porque transmite la trascendencia de su propuesta de arrendamiento; además mira por un momento a los espectadores (signos cinéticos) cuando nombra a los villanos (signos lingüísticos), porque como se acaba de decir éstos representan a aquéllos.

Judaísmo da un paso al frente (signos cinéticos) porque a través de este signo se muestra el inicio del pacto que Dios hace con su pueblo elegido, es decir, los judíos. Gula entra junto con Judaísmo y Envidia (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) porque son los vicios quienes influirán para que dicho pueblo pierda las propuestas divinas.

No debe existir ningún contacto visual entre los villanos y los navegantes (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) para expresar el respeto, temor y humildad frente a la presencia divina.

Envidia se mueve lentamente y con cierta indiferencia (signos cinéticos), porque marca su distancia con los otros personajes (signos cinéticos en el plano de la

intersubjetividad) que no pertenecen a su naturaleza angélica, además se encuentra distante de la divinidad (signos proxémicos) debido a su condición de ángel caído.

3.3 “Cizaña entre las mieses”

a) Propuesta

La propuesta de los signos cinéticos se hará a partir de un cuadro dividido en dos columnas, la primera es la de los signos lingüísticos en la cual se ponen los versos del discurso de Envidia; la segunda columna es la de los signos cinéticos y en ella se proponen los movimientos, posturas y gestos que deberá realizar Envidia en relación con lo que dice. Así, tanto los esquemas métricos, como el entendimiento de las metáforas y demás figuras retóricas (signos lingüísticos) servirán para dirigir los movimientos (signos gestuales) y gestos del personaje (signos mímicos). Para este cuadro he tomado en cuenta el propuesto por Erika Fischer (1999: 652-714) en su estudio sobre la puesta en escena de la obra de Pirandello.

Signos lingüísticos (verbales)	Signos cinéticos
<p><i>Envidia (aparte)</i>: Esta cólera impaciente</p> <p>dentro de mi pecho lidia; qué mucho que tenga envidia</p> <p>Si lo soy por accidente</p>	<p><i>Envidia</i> se dirige a la izquierda del escenario, da la espalda a los viñadores y a los “navegantes” (como si se escondiera de la mirada de Padre); sus pasos deberán ser largos, decididos, sus brazos enérgicos y los puños apretados.</p> <p><i>Padre</i> está erguido orgullosamente, junto a Hijo.</p> <p><i>Envidia</i> debe mantener un movimiento que refleje el conflicto interno justo cuando pronuncie las últimas palabras de verso que riman en la primera parte (redondilla) de la primera décima: lidia-envidia</p> <p>Gira a su derecha y queda de frente al público; cuando pronuncie la palabra “accidente” debe efectuar un movimiento y/o gesto que coincida con el realizado cuando dijo la palabra “impaciente”. De esta manera se toma en cuenta el valor acústico de</p>

<p>Fértil viña, umbrosa fuente, dulces y rubias colmenas</p> <p>de tantos misterios llenas</p> <p>si me despeña mi enojo hoy seréis civil despojo de mis iras y mis penas</p> <p>Que en esta viña naciste</p>	<p>los versos para hacer el énfasis en el significado.</p> <p>Ahora sus movimientos deben ser dirigidos a la viña, su gesto pretende representar la admiración ante la belleza del lugar. Su discurso tiene que ser más pausado, deteniéndose en la importancia del significado de las palabras. En este segundo verso de enlace habrá un cambio de postura y sus movimientos se encaminarán a expresar lo significado en el siguiente cuarteto.</p> <p><i>Gula</i> mira los racimos de uvas.</p> <p><i>Judaísmo</i> está de pie, mira atentamente a la cabaña y la torre, como reconociendo la viña, la buena temporada; las manos se frotan delante del pecho para dar a entender que prepara un plan.</p> <p>Aquí el significado ha cambiado desde el verso anterior, el cual está enlazando ambos cuartetos (redondillas), pues una vez que se ha mencionado a la colmena se añade la cualidad de sus misterios, por ello <i>Envidia</i> deberá dirigirse hacia donde se encuentran los colmenares.</p> <p>Una vez que <i>Envidia</i> ha visto las colmenas se molesta, por lo que su actitud debe ser tal, (ahora aparece una nueva rima, cuyo tema nuevamente es el coraje, la cólera, es decir, la envidia).</p> <p>Ya que ha terminado el verso, <i>Envidia</i> deberá cambiar de postura, hacer una breve pausa y expresar con sus movimientos quién es verdaderamente. Ahora se debe mostrar menos</p>
---	--

	<p>forzada, más libre y suelta; con naturalidad.</p>
<p>has de decir, aunque mientes</p>	<p>En este verso habrá dos posturas: en “has de decir” el volumen será alto y cuando inicia la adversativa “aunque mientes” debe bajar el volumen .</p>
<p>pues entre luces valientes</p>	<p>La mirada debe dirigirse hacia la escalera por donde bajará Custodio.</p>
<p>belleza infeliz saliste</p>	<p>En este verso la postura nuevamente cambia para ser más cabizbaja, triste. Tanto “naciste”, como “saliste” (rimas del primero y cuarto versos de la segunda décima) se refieren a distintos orígenes: el primero es falso (ser un viñador) y el segundo, auténtico (ángel réprobo); así, su desplazamiento por el escenario debió haber cambiado para apoyar lo dicho mediante los versos y reforzado mediante la rima.</p>
<p>A ser tormento caíste</p>	<p><i>Envidia</i> ahora se muestra cabizbaja, triste y más distante de los personajes. Justo cuando menciona “caíste” da tres pasos que la alejen más de los otros y la acerquen casi al pie de la escalera por donde bajará Custodio; su mirada debe dirigirse desde lo alto de la escalera hacia abajo.</p>
<p>de los logros e intereses de esta viña, ¡oh!, nunca ceses</p>	<p>Se gira y da la espalda a la escalera, levanta un poco la mirada y con sus manos representa ante el público los “logros e intereses.” Hace una pausa y se yergue para exclamar el “¡oh!” y expresar su voluntad.</p>
<p>ya que tus cóleras mides de ser cierzo entre las vides y cizaña entre las mieses</p>	<p>Por fin se dirige hacia donde se encuentran los personajes, da algunos pasos que lo aproximen lentamente y se detiene junto a ellos justo al final de su discurso.</p>

b) Análisis de los signos

Envidia se mueve (signos cinéticos) en dos planos bien marcados del escenario (signos del espacio) porque así se representa simbólicamente su naturaleza dual: de vicio y de ángel expulsado. Esto lo confirma su parlamento dividido en dos décimas (signos lingüísticos). Como vicio se comporta más humana por ser éste un defecto propio de esta condición y también por corresponder a las actitudes de un viñador como el que finge ser; sus pasos son más firmes, más duros como aferrándose al piso (signos cinéticos).

El tono y volumen de la voz (signos paralingüísticos) son distintos en cada una de las dos décimas, debido a que es un ser dual: ángel y vicio. Como Envidia (primera décima: vv. 123-132) habla fuerte y en tono un poco grave (signos paralingüísticos) porque así refuerza la emoción colérica y la actitud de aferrarse al mundo, a la vida terrena (a la cual va influir para encaminarla al mal). En cambio, como ángel réprobo (segunda décima: vv. 133-142) el tono es un poco más suave, como quien confiesa un secreto (signos paralingüísticos), porque eso está revelando al público.

Así, pues, Envidia inicia su discurso dirigiéndose (signos cinéticos) a la izquierda del escenario (IP), porque este lado está asociado al mal (signos del espacio), al cual representa este personaje. Da la espalda a los viñadores para expresar su distancia frente ellos (signos proxémicos), pues es un ángel; asimismo da a la espalda a los “navegantes” (se aleja del centro) debido a su naturaleza maligna.

Una vez que ha reconocido ser Envidia (v. 126), mira de frente al público (signos mímicos en relación con los del espacio) porque expresa así su relación con el mundo, el cual va a mencionar enseguida en la alegoría de la viña.

Justo cuando Envidia habla molesta (signos paralingüísticos) de la fertilidad y perfección de la viña (vv. 127-129) Judaísmo se frota las manos al reconocer sus partes y Gula mira los racimos, pues la sincronía de estas acciones (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) evoca la unión entre los personajes. En efecto, a pesar de los rasgos distintivos de estas acciones (el materialismo de Judaísmo, la cólera de la Envidia y la concupiscencia de Gula) los villanos mantienen en común su interés por los beneficios materiales que la hacienda produce y, además, es un anticipo de la decisión por parte de éstos de quedarse con todo.

Al revelar que miente (vv. 133-134) Envidia primero eleva el volumen de su voz (signos paralingüísticos) justo cuando pronuncia “has de decir” para subrayar la importancia que tiene el decir como recurso de la mentira; y cuando inicia la adversativa

“aunque mientes” debe bajar el volumen (signos paralingüísticos) para mostrar que oculta algo al engañar.

Envidia se muestra cabizbaja, triste (signos gestuales y mímicos) porque recuerda el momento en que fue expulsada del Paraíso (vv. 135-137); se aleja de los villanos (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) y se acerca casi al pie de la escalera (signos cinéticos en relación con los signos del espacio) porque ésta representa la conexión con lo espiritual; los pasos ahora son más ligeros, desinteresados (signos cinéticos), para reflejar su naturaleza superior, angélica. Asimismo, la escalera es contemplada desde arriba hacia abajo, pues con estos movimientos (signos cinéticos y su relación con los signos del espacio) se dirá que a pesar de ser un ángel (mostrado mediante el distanciamiento que toma en relación con los otros personajes: signos proxémicos), se encuentra por debajo de ellos (explicado con el acercamiento a la escalera, que no sólo representa el ascenso a lo divino, sino el descenso a lo terrenal, lo humano).

Por último, se dirige hacia donde se encuentran los personajes, pues a través de este movimiento confirma lo que acaba de decir (signos cinéticos en relación con los signos del espacio y los lingüísticos): ser “cizaña” entre las “mieses.”

3.4 “Que el fruto es mucho...”

a) Propuesta

Hijo, vestido de “villano”, deberá salir del lado derecho (DP) del escenario en donde se detendrá para decir su discurso (vv. 310-317) al público. Hará una breve pausa al mencionar (v. 313) “amor” y al expresar (v. 314): “arrendéla a un pueblo ingrato” levantará la voz y mirará a Judaísmo. Enseguida caminará hasta el centro del escenario (CP), en frente de la cabaña y el lagar.

Custodio deberá vigilar desde el segundo piso de la viña, del lado izquierdo (IA), muy cerca de la escala, por la cual descenderá hasta el centro del escenario (CP) donde mostrará un gesto de alegría al reconocer a Hijo (v. 322, 333): “Ahora/ os conozco en el semblante.” Asimismo, deberá subrayar la palabra *semblante*.

Los villanos, por su parte, se encontrarán del lado izquierdo, en la parte anterior del escenario (IA) y manifestarán contactos corporales directos; así, por ejemplo Gula puede recargarse en el hombro de Judaísmo y/o darle una palmada en la espalda. Al terminar el diálogo entre aquéllos se acercarán al centro del escenario (CP) y expresarán

su intención de vivir cómodamente en la viña (338-341). Entonces los músicos intervienen con el siguiente cantar (vv. 346-359):

Músicos: Pues ha pasado la siega
y se previene el lagar,
obreros a vendimiar
que ya el septiembre llega

Una voz: Con los calores de Julio
quiso reñir el agosto
o por su rigor cobarde,
o por su fuerza envidioso
que aun en los males y daños
ninguno quiere que el otro
haga de sus ardimientos
alarde más poderoso

Todos: A la viña, señores, al bochorno
que el fruto es mucho y los obreros pocos

Durante el momento en que los músicos cantan Hijo permanecerá junto con Custodio, atento. Los villanos se mostrarán serios, inquietos y ansiosos; así, por ejemplo, cuando se escuche “y se previene el lagar/ obreros a vendimiar” Judaísmo apretará ligeramente los puños en tanto que Gula se balancea ligeramente sobre sus pies.

Al terminar el canto, deberá aparecer por el lado izquierdo del escenario (IP) Envidia, tal como lo sugieren las didascalias explícitas (acot. antes del v. 360) “Sale la Envida.” Asimismo, se colocará junto a Gula y Judaísmo y expresará su malestar (vv. 360-361): “hace terrible calor/ imposible es vendimiar.”

Custodio mirará de frente a los villanos para reprenderlos (“pues no todo es descansar/ en la viña del Señor” vv.362, 363) y sale de escena, por el lado derecho, como lo indica la didascalia explícita (acot. antes del v. 365): “Éntrase.”

b) Análisis de los signos

Hijo aparece desde las tablas y vestido de villano, pues con ello se quiere representar la naturaleza humana de la divinidad, es decir, mediante el vestuario (signos de la

apariencia externa) y el espacio (signos espaciales) se expresa el misterio de la encarnación, porque la viña representa al mundo y los atavíos propios de este lugar indican en quien los porta que se trata de un ser humano; además la salida de Hijo desde el tablado, por contraste con su primera intervención que fue desde lo alto, refuerza el acercamiento de Dios al mundo. Sus palabras lo confirman al presentarse él mismo como villano, pues dice: “Ya, en fin, como agricultor/ vuelvo a la viña [...]”

Asimismo, Hijo deberá salir caminando debido a que esta acción (signos cinéticos) refuerza el significado de la encarnación mediante la alegoría del peregrino, es decir, que Dios se humaniza (encarna) mediante la acción del peregrinar, cuya tradición era muy conocida en la época de Ibarra.²¹

Hijo aparece por el lado derecho del escenario, pues este lugar se vincula con lo eterno, lo celestial, de tal manera que a través de su salida en este espacio (signos cinéticos en relación con los espaciales) y de la vestimenta (signos de la apariencia externa) se presenta la naturaleza del personaje: humana (villano) y divina (lado derecho) a la vez.

Hijo dice su parlamento a los espectadores (signos lingüísticos en relación con los del espacio), pues de esta manera establece un vínculo con ellos, el de lo humano; además, con dicha acción los involucra en la puesta en escena del auto cuyo mensaje de salvación está presente en las palabras y acciones de este personaje.

Hijo hará una breve pausa al mencionar (v. 313) “amor” para subrayar el sentido que éste tiene en la realización de sus actos, pues para la tradición cristiana una de las principales razones de la humanización de Cristo es el amor. De hecho, cuando es reconocido por Custodio dice (v. 324) “Vengo embozado de amante.”

²¹ Calderón de la Barca presenta a Cristo en figura de peregrino en varios autos sacramentales como nos lo refiere Enrique Rull en una nota al auto *La vida es sueño* de Calderón (1980: 349): “Así aparece en varios autos. Vid., por eje., en *La cura y la enfermedad*. [...] El amor también es Peregrino, por ej., en *El Diablo mudo*.” Pero además la imagen del peregrino se relaciona con el hombre como se ve en el auto *El Peregrino* de Valdivielso (1977: 307-338). Sobre el tema del peregrino en relación con el hombre Ricardo Arias (1977: 305) dice: “La vida del hombre como peregrinación sobre la tierra en busca de la verdadera patria es una metáfora de larga tradición. En el contexto cristiano se llena de sentido moral y religioso. El peregrino tiene que enfrentarse con innumerables peligros.” En relación con el auto de Valdivielso, Arias dice “[...] el tema principal dramatizado es la situación problemática del hombre, el cual, criado para un destino superior y en busca de él, se ve asaltado por las sirenas que a través de los halagos de los sentidos quieren apresar el alma. La victoria no es fácil y la caída es casi inevitable: de ahí la necesidad de una ayuda más alta, llegada directamente de Dios, pero administrada por la Iglesia.”

La presencia de Hijo como amante se confirma a través de los esquemas métricos, pues a partir de su salida se cambia del romance a las redondillas, las cuales como dice Lope de Vega (2006: 148) son para el amor (v. 312): “y para las de amor, las redondillas.”²²

Y es que además este esquema métrico es el usual en las coplas de la lírica popular española cuyo carácter casi siempre es el amoroso. Así, las redondillas (signos lingüísticos) contribuyen a la explicación del misterio de la encarnación.

Por tanto, la naturaleza humana de Hijo (encarnación) se subraya mediante su carácter de amante y con ello se confirma el simbolismo erótico que presenta el auto, así como su carácter ritual de fertilidad.²³

Por su parte, Hijo levantará la voz (signos paralingüísticos) y mirará a Judaísmo (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) al expresar (signos lingüísticos): “arrendéla a un pueblo ingrato” pues a través de estas acciones se manifiesta el carácter antitético de ambos personajes y anticipa la destitución de la hacienda.

Hijo se desplazará hasta el centro del escenario, junto a la cabaña y el lagar, porque a través de estas acciones (signos cinéticos en relación con los del espacio)

²²Además, las redondillas indican el cambio de escena y el transcurso del tiempo, esto es, que a partir de la presencia del Hijo como agricultor se dice que estamos en el año 33 de nuestra era, pues según la historia cristiana de la salvación del hombre ésta es la edad en que Cristo murió crucificado.

²³ La relación entre la encarnación y la capacidad de amar está expresada desde la interpretación mística de *El cantar de los cantares* hasta las representaciones sacramentales inspiradas en esta tradición como es el caso de Lope de Vega. Así, esta relación se ve en uno de sus autos precisamente titulado *De los cantares* (Lope de Vega en González Pedroso, 1953: 122-139) justo cuando Esposa, alegoría del alma, le pide a Dios que envíe a su hijo (el subrayado es mío): “Y vos, Mayoral eterno,/ del santo Pastor que adoro, / [...] / enviadme el soberano/ Verbo vuestro desde el cielo,/ para que a mi ser humano/ se junte en humano velo;/ para que me dé su boca,/ si es que mi amor le provoca/ besos de paz, y a la mía/ llegue desta gloria el día,/ si es que mi amor le toca./ *No venga ángel ni legado;/ Cristo en carne evangelice;/ descienda Dios humanado,* / como Isaías lo dice, [...].” La relación entre Cristo y el alma de los hombres se expresa mediante la unión amorosa de los esposos, sin embargo ésta sólo es posible si el hijo de Dios se presenta no de manera espiritual: “No venga ángel ni legado”, sino en forma carnal, humana: “Cristo en carne evangelice/ descienda Dios humanado.” Por su parte, Esposa, alegoría de Cristo, sale cuando se entera por Cuidado que hay alguien más que pretende a Esposa, entonces le dice a su compañero: “Dadme la capa y el cayado/ que yo le echaré del prado/ a los valles del infierno.” El color de la capa y la forma del cayado que naturalmente tienen un valor simbólico, se especifica en las acotaciones: “Vuelve a salir el Cuidado. Tráele una capa aguadera, de tafetán encarnado, aforrado en velo de plata y oro y un cayado en forma de cruz.” El significado de la capa es explicado por Cuidado: “Esta, Señor, es la capa/ que al ingrato mundo tapa/ tu grandeza, [...]” es decir, Dios oculta su naturaleza cuando se ha encarnado en la figura de Cristo, acción representada mediante el encubrimiento de la capa, cuyo color rojo simboliza la carne y por consiguiente la naturaleza efímera del hombre como lo afirma Cuidado: “Lo encarnado está de fuera,/ porque es la seda mortal.”

expresa la razón por la cual se encuentra en la viña: morir sacrificado, pues recuérdese que el lagar es símbolo de la sangre (vino) de Cristo.

Custodio se encuentra vigilando desde lo alto, junto a la escala, porque ésta simboliza la presencia del mundo divino (vigilancia) en el humano, así como la posibilidad de acceder a la salvación mediante la intervención de aquél. Al reconocer a Hijo se mostrará alegre, pues mediante esta acción (signos mímicos y gestuales en el plano de la intersubjetividad), confirma el carácter divino de aquél y el valor de su presencia.

Además, Custodio dice con mayor fuerza (signos paralingüísticos en el plano de la intersubjetividad) “semblante” pues de esta manera acentúa la naturaleza humana y divina de Hijo, quien a pesar de estar disfrazado de villano es reconocido por su rostro, símbolo de la presencia espiritual en el cuerpo, tal como dice Cirlot (2006: 393): “En sí, el rostro simboliza la «aparición» de lo anímico en el cuerpo, la manifestación de la vida espiritual.”

Los villanos (Gula y Judaísmo), por su parte, se encontrarán del lado izquierdo, en la parte anterior del escenario, al mismo tiempo en que Hijo sale por el lado derecho y se ubica en el centro, pues a través de estas acciones y espacios (signos cinéticos en relación con los espaciales en el plano de la intersubjetividad) se marca la oposición entre los personajes, la lucha entre las fuerzas positivas y negativas de la naturaleza; unas, representadas mediante Custodio e Hijo cuya presencia implica la redención de la humanidad; otras, mediante Judaísmo y Gula quienes se han unido para quedarse con la viña.

Asimismo, Gula y Judaísmo manifiestan contactos corporales directos, porque de esta manera (signos mímicos en el plano de la intersubjetividad) se expresa la relación entre el pueblo judío (así como los seres humanos en general) y la concupiscencia; este significado se confirma con los parlamentos que cada uno dice (signos lingüísticos), pues en ellos se advierte la intención de vivir cómodamente.

Los músicos intervienen justo cuando los villanos han externado sus deseos de no trabajar, para hacer contrapeso a la acción de aquéllos; de esta manera se presenta la oposición entre las fuerzas negativas y positivas de la naturaleza, que en el contexto divino se ve en la lucha del bien contra el mal.

El cantar anuncia el sacrificio de Cristo con el cual redimirá a la humanidad del pecado. En primer lugar, hace alusión a la encarnación (“ha pasado la siega”), pues el trigo segado es símbolo de su cuerpo (pan, hostia). En segundo lugar, se refiere a la

muerte en la cruz (“se previene el lagar”) cuya sangre (lagar: vino) será derramada para la redención, pero también alude a la destitución de la hacienda de manos del pueblo judío como se confirma en Isaías (Is. 63: 1-3): “El lagar he pisado yo solo; de mi pueblo no hubo nadie conmigo. Los pisé con ira, los pateé con furia, y salpicó su sangre y toda mi vestimenta he manchado.”

Es por ello que también se hace el llamado a los obreros, símbolo de la humanidad, a quienes se les pide estar listos para la vendimia (“obrerros a vendimiar”), porque su tiempo se aproxima (“que ya el septiembre llega”). En este sentido la siega y la vendimia son símbolo del cuerpo y la sangre de Cristo que serán presentados al final de la puesta en escena.

Así, a través de este cantar (signos lingüísticos y acústicos) se incluye a los espectadores en la representación, pues se les pide que no actúen como Gula y Judaísmo y sí, en cambio, que estén listos (“obrerros a vendimiar”) para la futura presencia del sacramento de la eucaristía al final del auto (“que ya el septiembre llega”).

Por tanto, este cantar es, además, una evidencia del carácter ritual del auto sacramental, porque al hacer alusión al sacramento de la eucaristía se trasciende el tiempo de la acción al tiempo de los espectadores para quienes Cristo ya ha resucitado y sólo se puede acceder a él mediante el sacramento de la penitencia y en esto consiste estar preparados (“obrerros a vendimiar”).

El segundo cantar producido a una sola voz expresa la lucha entre las fuerzas positivas y negativas de la naturaleza. El carácter fértil de julio y agosto (fuerzas positivas) se ve limitado por el fuerte calor (fuerzas negativas), pues éste es, como dice Cirlot (2006: 123) “imagen de la libido en relación con el sol.”

De hecho, el calor está relacionado con la concupiscencia y el mal cuya alegoría es Envidia (“o por su rigor cobarde/ o por su fuerza *envidiosol* que aun en los *males* y *daños*/ ninguno quiere que el otro/ haga de sus *ardimientos*/ alarde más poderoso”), pues no es casual que justo cuando terminen los cantares de los músicos ésta salga a escena y exprese: “Hace terrible *calor*/ imposible es vendimiar.”

El tercer cantar nuevamente interpretado por muchas voces es de origen ritual, pues se habla de la fertilidad (“que el fruto es mucho”) y posee un simbolismo erótico.²⁴

²⁴ En este sentido se puede ver el siguiente cantar de *El Heredero del cielo* de Lope de Vega, citado por Margit Frenk (NC 111): “A la viña, viñadores/ que sus frutos de amores son// A la viña tan garrida/ -que sus frutos de amores son-/ Ahora que está florida/ -que sus frutos de amores son-;/ a las hermosas convida/ con sus pámpanos y flores// A la viña, viñadores,/ que sus frutos amores son// A la viña tan galana/ -que sus frutos amores son-;/ De color oro y grana/ -

Sin embargo en el contexto de la representación adquiere un sentido divino, pues alude al pasaje bíblico en el cual Jesús envía a predicar a los setenta y dos discípulos: “Y les dijo: ‘La mies es mucha y los obreros pocos. Rogad, pues, al Dueño de la mies que envíe obreros a su mies’” (Lc. 10: 2). Por tanto, es una invitación hecha a los labradores (“señores”, “obreros” = seres humanos) para trabajar la viña (“al bochorno”), pues el resultado de tal será favorable (“que el fruto es mucho” = salvación eterna).

La interpretación de los cantares alternando los coros (en el primero y tercero) con la voz única (en el segundo) no es casual, pues expresa la relación entre la colectividad (que representa al pueblo y por tanto a los espectadores) cuyo valor es positivo, y la individualidad cuyo valor es negativo.

Por tanto, debido al valor simbólico de estos cantares, Hijo permanece junto con Custodio, atento; por contraste, los villanos se muestran serios, inquietos, ansiosos y coléricos.

Envidia se coloca junto a Gula y Judaísmo, pues a través de esta acción (signos proxémicos) se expresa la unión entre los conspiradores, confirmada en la indisposición para trabajar por parte de aquella (“hace terrible calor/ imposible es vendimiar”). Es por ello que Custodio los mira de frente para reprenderlos (signos cinéticos –gestuales- en relación con los lingüísticos), pues de esta manera hace contrapeso a la acción de las fuerzas negativas.

3.5 El juego del “ave ciega”

a) Propuesta

Gentilidad saldrá a la viña del lado izquierdo (IP) y se dirigirá al centro (CP) a donde se encuentra Hijo quien lo observará atento y humilde. Durante este desplazamiento, Envidia se debe mostrar colérica, Gula inquieta y Judaísmo, cobarde, como él mismo lo dice (v. 416-417): “Parece que me acobardo/ de mirarle.”

Una vez que Gentilidad se haya presentado (vv. 422-430), Hijo, que se encuentra en el centro del escenario, le dará un abrazo (vv. 434-436 “[...] en este pecho/ dispuesto

que sus frutos amores son-;/ cubre de vello y flor cana/ los racimos de dos en dos.// [...]// A la viña y a las flores/ -que sus frutos amores son-/ Y racimos de dolores/ Con que alegran el corazón [...]. Otro cantar con sentido erótico y relacionado con el anterior es el siguiente (NC 1180): “¡A la fruta, niñas,/ que es barata y buena!” (Fuente: Hernado Pretil, romancillo “Niñas, las que piden”).

y aficionado/ halla amorosa acogida.”). Así, pues, Gentilidad quedará entre los villanos y éste.

Enseguida Custodio saldrá del lado derecho (DP) con una guirnalda de flores (acot. antes del v. 450: “Sale el Custodio con una guirnalda”) y se dirigirá al centro del escenario (CP) mientras convoca al juego de la gallina ciega (vv. 455-457).²⁵

Durante el desarrollo de este juego los participantes no vendados estarán distribuidos por el escenario de tal manera que quienes pertenezcan al plano divino y bondadoso (Hijo, Gentilidad, Custodio) se encuentren en el centro (CP, CA) y el lado derecho de la viña (DA, DP) y los pertenecientes al plano maligno y terreno (Envidia, Gula y Judaísmo) se encuentren del lado izquierdo (IP, IA).

El que realice el papel de la gallina ciega deberá caminar por el escenario (acot. antes del v. 476: “Supónese que han de andar de una parte a otra los que se vendaron”); así, por ejemplo el primer participante en vendarse será Envidia (“El primero me he vendido/ para comenzar el juego”) que estará en el lado izquierdo (IP) y caminará hacia el derecho, entonces Hijo le saldrá al encuentro mediante unas palmadas (vv. 469-474):

Palmadas el Hijo

<i>Hijo:</i>	Por esta parte te llamo, aunque sin fruto. ¿Quién soy?
<i>Envidia:</i>	Un hombre eres, un retrato de mi Criador que conviene que mueras
<i>Custodio</i>	Para reparo de los hombres

Durante estas acciones los demás participantes permanecerán distribuidos en sus respectivas zonas y atentos al encuentro. Hijo en su intervención hará énfasis en *sin fruto*, para después hacer una pequeña pausa y preguntar su identidad; además se tocará

²⁵ Covarrubias (1998: 622) define dicho juego de la siguiente manera: “Tienen los niños un juego que llaman de la gallina ciega, atando a alguno de ellos (a quien cayó por suerte) una venda a los ojos que no pueda ver, y los demás le andan alrededor tocando en el suelo con un çapato y diciendo: Çapato acá; y suelen darle en las espaldas con él; pero al que él diere palmada con la mano o con el çapato, que trae en ella, entra en su lugar.” El DRAE lo define así: “Juego de muchachos, en que uno con los ojos vendados, trata de atrapar a otro y adivinar quién es; si lo logra pasa el atrapado a ocupar su puesto.” En el caso del *Auto de la viña* un participante por decisión propia se venda el rostro en tanto que los demás por turno “dan palmas” (aplauden) y/o alzan la voz para ver si son descubiertos y si es así pasan a ocupar el puesto del vendado.

el sayal con sus manos cuando Envidia diga “un hombre eres.” Ésta, por su parte, se mostrará molesta al decir “un retrato de mi Criador” y levantará la voz en “que conviene/ que mueras.” Custodio deberá subrayar la palabra “hombres” al mismo tiempo que dirija su mirada al público.

El último en vendarse los ojos será Hijo, quien resultará el vencedor al descubrir la identidad primero de Envidia y después de Gentilidad (vv. 558-562):

Gentilidad: Yo, ¿quién soy?
Hijo: Después de mí, el mayorazgo
de esta viña, Jacob cuerdo,
y Manasés que trocaron
mis bendiciones.

Durante este encuentro Hijo estará de frente a Gentilidad y de perfil al público, junto a la torre que se ubica en la parte de atrás y en el centro del escenario (CA). Asimismo, extenderá los brazos para mostrar la viña al decir “el mayorazgo/ de esta viña” mientras que su interlocutor se mostrará alegre; por su parte Judaísmo enfadado se cubrirá los ojos y Envidia en la misma situación, apretará los puños; ambos, pues, estará coléricos e indignados, como el texto mismo lo confirma (vv. 562-564).

b) Análisis de los signos

Gentilidad saldrá a la viña del lado izquierdo (IP) y se dirigirá al centro (CP) a donde se encuentra Hijo porque a través de este desplazamiento (signos cinéticos en relación con los del espacio) se representa el paso de la ignorancia (salida por el lado izquierdo) al conocimiento de Dios (encuentro con Hijo en el centro); es por ello que Envidia se muestra colérica y Judaísmo se acobarda (signos cinéticos: mímicos y gestuales).

Gentilidad es la futura heredera de la viña, razón por la cual Hijo la abraza, pues de esta manera (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) acentúa el carácter amoroso de esta acción, además de que hace contrapeso al abrazo realizado entre Judaísmo y Envidia.

Además, Gentilidad queda en medio de Hijo y los villanos, porque mediante esta acción (signos proxémicos) se muestra cómo el personaje se encuentra entre la presencia del mal (villanos: Gula, Envidia y Judaísmo) y el bien (Hijo).

El juego del ave o gallina ciega posee un simbolismo de carácter divino en la representación. Los participantes que no estén vendados se distribuirán por su zona, de tal manera que quienes hagan el papel de la gallina ciega se muevan por uno y otro lado para representar a través de estos movimientos (signos cinéticos en relación con los espaciales en el plano de la intersubjetividad) el alma (y/o el pensamiento, imaginación) en su búsqueda por la satisfacción de sus necesidades materiales (lado izquierdo: Envidia, Judaísmo) y/o espirituales (lado derecho: Hijo, Gentilidad, Custodio). Como dice Cirlot (2006: 101, 102):

Desde el antiguo Egipto, las aves simbolizan con gran frecuencia las almas humanas [...] En general aves y pájaros, como los ángeles, son símbolo del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu. Conciernen al elemento aire, [...] «son altura» y, en consecuencia, espiritualidad.

Charbonneau Lassay (1997: 648) dice que en algunos pueblos de la actualidad la gallina es emblema del alma humana: “Todavía hoy en Borneo, como en el continente asiático la gallina sigue siendo desde hace muchos siglos uno de los emblemas familiares del alma humana.”

Envidia es la primera en vendarse los ojos, pues uno de los simbolismos de este acto (signos cinéticos en relación con los de la apariencia externa) es el de lascivia, como dice Ripa, citado por Agustín de la Granja (2000: 319):

El desordenado apetito es aquel que se manifiesta fuera de toda medida; pues, contra lo que la razón enseña, los ojos vendados simbolizan al que no se sirve de las luces de su propio intelecto.

Para Juan Pérez de Moya (1996: 554, 555) los ojos vendados simbolizan la falta de discreción e inteligencia: “El entendimiento es el ojo, según Aristóteles, en el qual es la razón, por esto los que de razón usan dezimos que ven, los que no usan della dezimos que no ven, aunque tengan ojos.”

Envidia se desplazará del lado izquierdo al derecho del escenario porque mediante esta acción (signos cinéticos en relación con los del espacio) manifiesta sus deseos de arrebatarse la gloria divina (lado derecho) como se supone lo intentó en el

principio de los tiempos. Sin embargo su movimiento es interrumpido por Hijo (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) para significar la imposibilidad de la realización de sus deseos ante la presencia divina.

Hijo llama con palmas y hace énfasis en “sin fruto” (signos paralingüísticos) porque de esta manera alude al pecado original del cual está exento (“sin fruto”). Además se toca el sayal (signos cinéticos en relación con los de la apariencia externa) cuando Envidia dice “un hombre eres” para subrayar su carácter de Dios encarnado, es por ello que ésta se molesta (signos cinéticos: gestuales y mímicos) al decir “un retrato de mi Criador” y levanta la voz (signos paralingüísticos) en “que conviene/ que mueras.”

Custodio mira al público (signos cinéticos) mientras dice con énfasis (signos paralingüísticos) la palabra “hombres” para incluir a los espectadores en la representación a quienes está dirigido el mensaje de salvación que se contiene en el auto.

Hijo con los ojos vendados (signos de la apariencia externa) puede representar la sabiduría, la templanza, porque los ojos descubiertos en su sentido negativo simbolizan a los crédulos que en lugar de usar el intelecto dan crédito a todo lo que ven y escuchan, tal como se presenta en el emblema dieciséis de Alciato (1985: 47) en el cual aparece una palma de la mano con un ojo en medio, cuya inscripción dice:

Dice Epicarmo: «no seas crédulo ni dejes de estar sobrio». Estos serán los nervios y los miembros de la mente humana. He aquí una mano con un ojo, que cree sólo lo que ve. [...]

Santiago Sebastián (1996: 47) dice que este emblema “alude concretamente a la templanza, gran virtud a la que se considera como semillero de las otras.” Además, la venda en los ojos alude indudablemente a la fe.

Hijo, alegoría de Cristo, como “gallina” puede representar también al futuro sacrificio que realizará para la salvación de la humanidad (villanos), pues como dice Charbonneau-Lassay (1997: 647) esta ave era sacrificada en los templos de la antigüedad: “víctima augural, la gallina era sacrificada en los templos antiguos, y la encontramos representada en las artes de Grecia y Roma.”

De hecho Cristo se compara con una gallina en el evangelio (Mt. 13: 34):

¡Jerusalén, Jerusalén!, la que mata a los profetas y apedrea a los que le son enviados. ¡Cuántas veces he querido reunir a tus hijos, *como una gallina su nidada bajo las alas* y no habéis querido! Pues bien, se os va dejar desierta vuestra casa. (El subrayado es mío).

Por tanto, de acuerdo con este pasaje Cristo (Hijo) en alegoría de la gallina representa su acción amorosa y protectora de las almas humanas. Al respecto Charbonneau-Lassay (1997: 649) nos cita el siguiente fragmento de la *Vitis mystica* atribuida a San Bernardo:

¿Por qué el Señor prefirió la imagen de la gallina a cualquier otro término de comparación? Los santos Padres ven ello la intención de mostrarnos el incomparable ardor de su caridad. [...] De modo que, si un animal desprovisto de razón siente tan viva compasión por los males de sus pequeños, ¿cuál no sería la compasión del bondadosísimo por el género humano y en que grado de indefensión no lo haría caer?

Por su parte, la venda en los ojos cambia de significado de acuerdo con el personaje que la use (signos cinéticos en relación con los de la apariencia externa), tal como sucede, entre Envidia e Hijo. Así, por ejemplo, aquélla es la primera en vendarse y pierde; en cambio éste es el último en hacerlo y es el vencedor. Si la primera representa la lascivia o la falta de intelecto, el segundo, en cambio, representa la templanza, la sabiduría, de tal manera que el triunfo de Hijo al final de juego significa la victoria de las fuerzas positivas de la naturaleza (el bien) sobre las negativas (el mal). Como dice Cirlot (2006: 4666): “[...] vencer significa inutilizar al enemigo como tal y someterlo al propio imperio”

Este triunfo y su significado se subraya mediante el anuncio (signos lingüísticos) que hace Hijo de heredar la viña a Gentilidad, el cual es nombrado “Jacob cuerdo” como una alusión al momento en que Isaac en lugar de heredar a su primogénito Esaú (=Judaísmo) lo hace a Jacob (=Gentilidad). Es por ello que Hijo se debe colocar junto a la torre (signos cinéticos en relación con los del espacio), símbolo de la Iglesia que va ser representada por Gentilidad; también por esta razón es explicable la reacción de Envidia y Judaísmo (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad).

3.6 El Heredero y la gloria

a) Propuesta

Más adelante cuando Envidia haya matado a San Juan (vv. 893-897), Custodio saldrá por el segundo piso de la viña (acot. antes del v. 898 “El Custodio en lo alto”) y se deberá mostrar molesto (“En quejas y en iras rompo” v. 901); caminará rumbo a la escala para tratar de descender (v. “Bajaré, vive mi Dios,/ por estos troncos floridos” vv. 902, 903).

Envidia, por su parte, tratará de impedir esta acción al tomar unas piedras (“¡La piedras cojo!”) y arrojarlas a Custodio (“¡Huye serafín soberbio!”); además se acercará a la escala para tratar de subir (“quiero subir”) y en este lugar se presentará la discusión entre ambos (vv. 912-923). Por último, al escuchar que viene el heredero (“Ya ha venido el heredero” v. 924) se apartará de la viña con una amenaza (“Voy, y en los racimos propios/ pondré abrazadas centellas/ de mi furor envidioso.” vv. 925-927).

Hijo saldrá por el lado derecho del escenario y detrás Gentilidad, mientras los músicos cantarán (vv. 928-935): “Sea bienvenida/ norabuena venga/ la flor de los prados/ venga norabuena./ Nuestro mayorazgo/ Norabuena venga./ La risa del prado/ Venga norabuena.”

Judaísmo y Gula se mostrarán molestos al oír dicho cantar, durante el cual Hijo y Gentilidad cruzarán el escenario hasta llegar a la zona (IP) donde se encuentran aquéllos a quienes recriminará su ingratitud (vv. 936-947). La actitud y voz de Hijo debe ser majestuosa y autoritaria, en tanto que Judaísmo deberá agachar la cabeza, al igual que Gula.

Al finalizar la reprensión Hijo hará una breve pausa para después transferir la herencia a Gentilidad (vv. 948-953): “Pasaré las glorias mías,/ transferiré de vosotros/ el imperio de mi Iglesia/ a este luminar dichoso/ de la Gentilidad. Oye/ Gentilidad.”

Hijo deberá mirar de frente a los villanos cuando diga “transferiré de vosotros”, mientras éstos escucharán sin levantar la mirada. Gentilidad estará a espaldas de Hijo y éste volteará a verla cuando diga “a este luminar dichoso/ de la Gentilidad.”

Gentilidad se debe mostrar humilde y dejarse llevar por Hijo hasta el centro del escenario mientras le dice (vv. 957-961): “Serás mayorazgo heroico/ de mi viña y de mi sangre/ vertida por cinco arroyos/ compraré tus descendientes/ a mi religión devotos.”

Hijo abrazará a Gentilidad en “serás mayorazgo heroico”; señalará la viña y después el lagar cuando diga “de mi viña y de mi sangre” y en “vertida por cinco

arroyos” los villanos harán señas de querer matarlo. Pronunciará con mayor fuerza *a mi religión devotos*.

Los villanos se acercarán a Hijo y cuando éste haya terminado su discurso Judaísmo dirá (vv. 962-964): “¿Qué es esto, en fin, qué aguardamos?/ ¡Muera, matadlo! Este logro/ lleva a tu Padre.”

Judaísmo pronunciará con coraje y fuerza su expresión de muerte “¡Muera, matadlo!” Y cuando diga “Este logro/ lleva a tu Padre” él y Gula rodearán a Hijo de tal manera que quede en medio de ambos. Entonces, éste exclamará (vv. 964-967): “Señor,/ en tu gremio poderoso/ el espíritu encomiendo/ cuyas clemencias conozco.”

Cuando Hijo diga “Señor”, mirará hacia arriba, después abrirá los brazos en “el espíritu encomiendo” mientras Judaísmo tomará una cruz con la cual lo golpeará después de que aquél haya dicho “cuyas clemencias conozco”, tal como lo propone el texto (acot. antes del v. 968): “Dale con un palo que se vuelve cruz [...]”

Cuando Judaísmo haya golpeado a Hijo, éste caerá de rodillas y abrazará a la cruz justo enfrente de la cabaña y el lagar.²⁶

Posteriormente Hijo ascenderá en la cruz una vez que los villanos lo hayan amarrado y/o crucificado; de su cuerpo (costados, pies y manos) deberán salir cinco listones rojos que hagan alusión a las cinco llagas.²⁷

²⁶ Así, por ejemplo en *La siembra del Señor* de Calderón (1997: 575, 576) cuando Emanuel (alegoría de Cristo) es golpeado por Judaísmo con la cruz, se cae como dicen las acotaciones: “Dale con la cruz y cae en el suelo”; más adelante, al pronunciar su reclamo al Padre (“Padre mío, Padre mío,/ ¿por qué me desamparaste?”) Emanuel vuelve a caer: “Cae abrazado de la cruz.”

²⁷ Por ejemplo, Agustín de la Granja (2000: 118) nos refiere que “hacia 1609 el autor desconocido de *El mayorazgo del cielo* –que podría ser Lope– dispone la *aparición* de un «Cristo crucificado, de cuyas llagas salen cinco ebras de seda colorada asta la boca del hombre, que estará a los pies del xpto, arrodillado». La presencia de las cinco llagas de Cristo en las representaciones del teatro español de los siglos de oro era algo común y para ello se puede consultar el estudio de Agustín de la Granja (2000: 112-126). Por ejemplo en el grabado de la *Psalmódia Evcharística* de fray Melchor Cano, de 1622, presentado por de la Granja (2000: 1122), se ve a Cristo sobre un lagar con sus brazos abiertos de los que brotan –al igual que del costado y los pies– hilos de sangre, los cuales son recogidos en copas por autoridades eclesiásticas. El mismo Agustín de la Granja (2000: 116) nos cita a un autor que nos refiere la presencia de Cristo en una cruz de quien brotan cuatro fuentes durante una procesión de Corpus Christi en la Sevilla de 1594: “Del remate de un risco salía una cruz mediana de quien estaba pendiente un Christo, proporcionado con su altura, [del] que por manos, pies y costado [salían] quatro fuentes.” Este recurso usado en las representaciones teatrales de la época es explicado por Valdivielso en la *Farsa sacramental de la locura* como nos lo cita Agustín de la Granja (2000: 116, 117): “[deberá aparecer] Christo glorioso, con vn cáliz y vnas hostias ençima, y del costado seys çintas carmes[íe]s que ban a dar a seis Sacramentos.” Asimismo Lope de Vega, también explica este recurso en *El Peregrino en su patria* como lo cita Agustín de la Granja (2000: 117): “Descúbrese con mucha música [...] otra cortina en diferente lugar, vióse al rey

Durante el ascenso se producirá un temblor en el escenario y quedará a oscuras.²⁸ Asimismo, mientras esté a oscuras el escenario los músicos deberán cantar (vv. 968-973): “De horrores los sentidos,/ de lágrimas los ojos/ cubrid, cubrid mortales/ que ha llegado el divorcio/ de la vida del santo/ Abel justo y piadoso.”

Al terminar estos versos habrá un breve silencio que será interrumpido con algún canto de gloria mientras se enciende la luz y sale Fe con el cáliz que se deberá colocar en el centro del escenario (CP) como lo expresan las didascalias explícitas (acot. antes del v. 974): “Sale del otro medio carro la Fe con un Cáliz.”

Padre saldrá por el lado derecho y caminará hacia el centro (CP) del escenario, para decir (vv. 977-985): “Yo el cielo de luz compongo./ Gentilidad admitida/ al soberano consorcio/ de la herencia de mi Hijo;/ éste es el Dios numeroso/ que en las escuelas de Atenas/ le adoraron por ignoto./ Ésta es la viña y el pan;/ entra y gozaráslo todo.”

Padre estará junto a Gentilidad de tal manera que ésta quede en medio de aquél y de Fe; asimismo, pronunciará en voz alta y con actitud alegre “yo el cielo de luz compongo” mientras señala hacia arriba; abrazará a Gentilidad en “Gentilidad admitida/ al soberano consorcio” y mirará al público mientras la señala al decir “éste es el Dios numeroso...”; mostrará con un brazo la viña y después a Fe cuando diga “Ésta es la viña y el pan” y después abrirá los brazos mientras mira a los espectadores en “entra y gozaráslo todo.”

Enseguida los músicos entonarán el siguiente canto (vv. 986-993): “Ábranse los oídos/ y ciérrense los ojos/ que los unos admiten/ lo que niegan los otros/ y supla la Fe santa/ en misterio glorioso/ lo que el sentido ignora/ por limitado y corto.”

Fe extenderá el brazo con el cáliz hacia el público cuando los músicos digan “y supla la Fe santa/ en misterio glorioso” mientras Gentilidad y Padre escuchan atentos y por último se cerrará el telón en tanto se escucha el *tamtum ergo*.

Amor en forma de serafín en una cruz, y de los pies, manos y costados [...] salían unos rayos de sangre, hechos de una seda colorada sutilísima, que daban en un cáliz que estaba en frente, sobre un altar ricamente aderezado.”

²⁸ Tal como sucede en *La viña del Señor* de Calderón (1952: 484):

Hijo (dentro): ¡Padre mío, Padre mío!
¿por qué me has desamparado?
(*Fíngese terremoto*)
Hebraísmo: ¿Qué súbito terremoto
de un instante a otro ha apagado
la luz del sol?

(*El terremoto*).

b) Análisis de los signos

Custodio sale por el segundo piso del escenario porque, además de representar el carácter celestial, divino del personaje, la aparición en este lugar (signos cinéticos en relación con los del espacio) significa, entre otros, el estado de vigilancia y protección.

Además, su salida es justo después de la muerte de San Juan (signos cinéticos) para hacer contrapeso a la acción efectuada por Envidia; ésta a su vez impide el descendimiento de aquél por la escala (signos cinéticos en relación con los del espacio en el plano de la intersubjetividad) pues esta acción de Custodio (signos cinéticos en relación con los del espacio) significa la presencia de las fuerzas divinas y protectoras en el mundo de los hombres.

Envidia al tratar de subir por la escala (signos cinéticos en relación con los del espacio) representa al ángel caído (Luzbel) en su deseo conspirador de alcanzar el estado celeste que perdió en un principio. La escala (signos del espacio) significa esta posibilidad para Envidia, es por ello que se encuentra en esta zona, sin embargo sus deseos se ven frustrados por la presencia de Custodio (signos cinéticos en relación con los del espacio) y por la salida de Hijo (signos cinéticos), razón por la cual se ausenta furioso.

Gentilidad sigue a Hijo (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) porque será la heredera de la hacienda y como tal debe seguir su doctrina (“pasos”), tal como se exponen en el evangelio (Mt. 10: 38): “El que no toma su cruz y me sigue detrás no es digno de mí”²⁹ Además, este movimiento de Gentilidad es una muestra de su humildad, mansedumbre y obediencia, características que se supone debe tener la Iglesia representada en este personaje. Al respecto, Cristo dice (Mt. 5 4): “Bienaventurados los *mansos* porque ellos poseerán en *herencia la tierra*.” Esta acción (signos cinéticos) se complementa a través del cantar de los músicos (signos acústicos y lingüísticos) porque se trata de una bienvenida que elogia (alabanza) la presencia de Hijo, quien es nombrado “la flor de los prados”, “la risa del prado” símbolos del carácter positivo de la naturaleza (fertilidad) y por ello alusión a la salvación de la humanidad (flor=pan eucarístico).

²⁹Otro pasaje del evangelio dice al respecto (Mt 8: 18-22): “Viéndose Jesús rodeado de la muchedumbre, mandó pasar a la otra orilla. Y un escriba se acercó y le dijo: «Maestro, te seguiré a donde quiera que vayas». Dícele Jesús: «Las zorras tienen guaridas, y las aves del cielo nidos, pero el Hijo del hombre no tiene donde reclinar la cabeza.» Otro de los discípulos le dijo: «Señor, déjame ir primero a enterrar a mi padre». Dícele Jesús: «Sígueme, y deja que los muertos entierren a sus muertos.»”

Hijo cruza el escenario hasta llegar al lado izquierdo donde se encuentran los viñadores, porque a través de este desplazamiento (signos cinéticos en relación con los del espacio) se representa el acercamiento de la divinidad (derecha) a los seres humanos (izquierda) y el paso de la vida (derecha) a la muerte (izquierda). Durante la reprensión a los villanos Hijo muestra majestad y respeto a través de los movimientos (signos mímicos) y la voz (signos paralingüísticos) para manifestar su superioridad en relación con los reprendidos (plano de la intersubjetividad). Es por ello que no le sostienen la mirada. Asimismo, Hijo da la espalda a Judaísmo y mira de frente a Gentilidad para confirmar a través de estos movimientos (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) la destitución de la herencia y la entrega de la viña (Iglesia y salvación) a un pueblo “más justo.”

Gentilidad se deja conducir por Hijo (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) para significar la sumisión y obediencia que se supone en la Iglesia y los feligreses. Además es conducida al centro del escenario (signos cinéticos en relación con los signos del espacio) debido a la relación que este lugar tiene con el simbolismo de la Iglesia, considerada centro místico. Hijo abraza a Gentilidad porque este movimiento (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) representa el amor y la aceptación de Cristo a todos los pueblos del mundo.

Cuando Hijo haga alusión a su sacrificio en la cruz señalará el lagar, al mismo tiempo en que los villanos realicen gestos de querer matarlo porque a través de estos movimientos (signos cinéticos en relación con los del espacio en el plano de la intersubjetividad) se subraya la relación entre el vino (lagar) y la sangre de Cristo (muerte de Hijo a manos de los villanos) derramada para la salvación (herencia) y ofrecida como alimento espiritual; es por ello que pronuncia con mayor fuerza (signos paralingüísticos) *a mi religión devotos*.

Hijo queda en medio de Gula y Judaísmo porque a través de estas acciones (signos cinéticos) y distancias (signos proxémicos) se representa la muerte de Cristo a causa del pecado y la ingratitud.

Hijo cae de rodillas al ser golpeado por Judaísmo (signos cinéticos en el plano de la intersubjetividad) como una alusión al “vía crucis”, es decir, al recorrido que Cristo hizo con su cruz para ser sacrificado en ella, y durante el cual se supone tuvo tres caídas. Además, esta acción (signos cinéticos) muestra la humildad del personaje y su relación con el sacrificio. Es por ello que cae junto a la cabaña y el lagar, símbolos de la Iglesia y la sangre (vino eucarístico).

Las cinco llagas que brotan del cuerpo de Cristo justo por encima del lugar representan (signos de la apariencia externa en relación con los del espacio) el futuro vino eucarístico que se ofrecerá como bebida espiritual a los seres humanos. El ascenso en la cruz y su desaparición del escenario (signos cinéticos en relación con los del espacio) representan su muerte y resurrección.

La muerte de Hijo se confirma a través del temblor (signos acústicos) y el oscurecimiento del escenario (signos del espacio), efectos que aluden al terremoto y eclipse que sucedieron tras la muerte de Cristo como se cuenta en los evangelios sinópticos. Así en relación con el eclipse, dice Mateo (Mt. 27: 45): “Desde la hora sexta hubo oscuridad sobretodo la tierra hasta la hora nona. Y alrededor de la hora nona clamó Jesús con fuerte voz: [...] ¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?”

El terremoto sucede justo tras la muerte de Cristo como lo registra el evangelista (Mt. 27: 50-51): “Pero Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, exhaló el espíritu. En esto el velo del Santuario se rasgó en dos, de arriba abajo; tembló la tierra y las rocas se hendieron.”

Tanto el eclipse como el temblor son símbolos del caos que precede a la reestructuración del orden cósmico. En relación con el terremoto, Cirlot dice (2006: 438):

El terremoto participa del sentido general de toda catástrofe: mutación brusca en un proceso, que puede ser maléfica pero también benefactora. En ocasiones se considera al terremoto creador de la fertilidad. Es en el fondo una aplicación del simbolismo universal del sacrificio y la inversión cósmica.

El luto por la muerte de Hijo no sólo se presenta mediante la oscuridad en el escenario (signos del espacio) sino también a través de la melodía triste (signos acústicos) y la letra del cantar (signos lingüísticos) que reproducen los músicos, en el cual Hijo es comparado con Abel debido a que éste fue sacrificado por su hermano Caín, alegoría del Judaísmo. Asimismo dicho luto es complementado por el breve silencio (signos acústicos) que se hace al terminar el cantar.

La luz será encendida (signos del espacio) al mismo tiempo en que aparece Fe en el escenario (signos cinéticos) y se escucha un canto de gloria (signos acústicos y lingüísticos), como símbolos de la reestructuración del orden universal representado en

la resurrección de Cristo (Hijo). Así, por ejemplo, en relación con la luz al final de la representación dice Fischer (1999: 228): “[...] un escenario inundado de luz al final de la representación puede referirse a la victoria de lo divino [...]”

La salida de Fe con el cáliz en la mano (signos cinéticos en relación con los de la apariencia externa) representa la relación existente entre el sacramento de la Eucaristía y esta virtud. Es decir, para aceptar el misterio de la transubstanciación los sentidos no son suficientes porque para éstos el pan y el vino siguen siendo lo mismo.

Por su parte, la salida de Padre (signos cinéticos) significa la irrupción del mundo divino (fuerzas positivas y benéficas) en el humano (sobre la naturaleza), el perdón y por consiguiente la apertura de la gloria (reestructuración del orden cósmico). Es por ello que abraza a Gentilidad (signos cinéticos) y con alegría (signos paralingüísticos) se dirige al público (signos cinéticos en relación con los del espacio) para presentarla.

Gentilidad queda en medio de Padre y Fe porque a través de esta disposición (signos proxémicos) se representa la relación existente entre tal virtud (Fe) y la divinidad (Padre) a través de la Iglesia (Gentilidad).

CONCLUSIONES

Los autos sacramentales son piezas dramáticas que fueron dispuestas para su interpretación ante un público determinado. Por tanto, la mejor forma de acceder a estos textos es a partir de un estudio en el cual se tome en cuenta la posibilidad de su representación.

La lectura de un auto sacramental es necesaria para la comprensión del mensaje, pero no es suficiente, pues también se debe tener en cuenta el objetivo para el cual fue dispuesto: la representación.

Asimismo, una representación no puede tomar a la ligera el texto que la dispone, porque aquélla es el complemento de éste; es decir, sólo a través de la puesta en escena de un texto dramático y el análisis de sus contenidos es posible comprender con exactitud su mensaje y gozar de la espectacularidad del mismo.

Es por ello que he dispuesto en los primeros dos capítulos la relación de los contenidos doctrinales con el contexto de representación de los autos sacramentales, pues de esta manera se ofrece un acceso más completo a estos dramas y se sensibiliza a los interesados para la posibilidad de su puesta en escena.

La alegoría es un recurso expresivo de estos dramas a través del cual se evidencia la unión entre el texto y la representación, pues a pesar de exponer el mismo asunto, éste se hacía a través de distintas historias, las cuales eran dispuestas por los dramaturgos para su puesta en escena.

Además la alegoría une texto y representación en la medida en que a través de la interpretación viva de los actores (representación) se acerca un mensaje de origen divino y abstracto (texto) a los espectadores.

Es decir, cuando el actor interpreta, por ejemplo, un vicio (Gula, Envidia) o virtud (Fe) está ofreciendo al público la posibilidad de presenciar con sus sentidos (ver, vivir, sentir) un ser abstracto. Asimismo, cuando los comediantes interpretan en escena una historia (creación, caída y/o redención del hombre) están acercando al público un momento sagrado.

Incluso la existencia de dos niveles en el escenario ofrece la posibilidad de convivencia de dos planos aparentemente opuestos: el humano (pueblo espectador) y el divino (actores). Dicha unión es posible no sólo al espacio o al carácter atemporal de la fiesta en que se representan los autos, sino también a la música y la actuación.

Además, la importancia de la representación no radica en enseñar los dogmas y transmitir el evangelio a un pueblo que sin duda ya estaba familiarizado con todo ello. Más bien lo que pretenden los autos sacramentales es, como géneros rituales que son, revivir momentos considerados sagrados por su tradición, tales como la creación, caída y redención del hombre, la lucha entre las fuerzas del bien y del mal, y el surgimiento de la Iglesia.

Los feligreses forman parte fundamental de la puesta en escena porque más que acudir como simples espectadores pasivos, que observan la representación de un pasado lejano y distante, son partícipes de la actualización de momentos sagrados.

De hecho las representaciones en espacios abiertos como la calle o las plazas confirman su vinculación con el pueblo y refuerzan el tópico del mundo visto como teatro y éste como mundo.

Es por ello que la unión entre el plano divino y humano se extiende a la existente entre el público y los actores, entre la representación (ficción) y el mundo (realidad) y esto se debe tener en cuenta para la puesta en escena, sobre todo en una época como la nuestra en la cual estas barreras se han establecido nuevamente.

Por tanto, la alegoría en la representación de los autos sacramentales es un medio que posibilita el uso, orden, relación y funcionamiento de todos y cada uno de los elementos que componen el texto y su realización práctica en escena mediante la representación.

Por su parte, a través de la puesta en escena fue posible identificar que sus elementos son recursos espectaculares no sólo dispuestos para complementar el significado del texto, sino para su apreciación, algo que la simple lectura no permite.

Es decir, el espacio, el decorado, el vestuario, la música y la actuación son elementos (signos) que contribuyen de forma espectacular, artística y también ritual a la expresión de un significado. De esta manera es posible advertir que los autos sacramentales eran piezas que además de estar destinadas para su comprensión, fueron dispuestas para el goce estético.

Además, el significado del texto teatral se modifica, complementa o enriquece a través de la puesta en escena. Por ejemplo, ante la indicación textual (didascalias) que pide la salida del navío se ofrece la sugerencia de su desplazamiento en el escenario de izquierda a derecha (signos cinéticos) cuyo simbolismo es como dije en su momento el movimiento que evoca la dirección de la no-vida (lado izquierdo: eternidad) a la vida

(lado derecho: viña), el acercamiento del mundo divino y eterno (lado izquierdo) al humano y material (lado derecho).

Otro caso es el de la relación existente entre los personajes y los signos de la apariencia externa. Así, el hecho de que Gula, Judaísmo, Envidia, Gentilidad y hasta Hijo (en su segunda intervención en la representación) tengan el mismo vestuario obedece a una generalidad que los unifica, la de ser labradores, trabajadores de la viña.

El vestuario de estos personajes cumple con el nivel literal de la alegoría: poner en escena a los “labradores” que describe la parábola bíblica (Mt. 21: 33-34): “Era un propietario que plantó una *viña*, [...] la arrendó a unos *labradores* y se ausentó.” Pero además de indicar en el sentido literal “ser trabajador de la viña”, la vestimenta sugiere en el sentido alegórico que se es habitante del mundo (=viña), es decir, humano. Por eso Hijo en su segunda aparición sale con tales atuendos (“de villano”), pues de esta manera se expresa el misterio de la encarnación: Cristo (Hijo) hecho hombre (de villano).

También el color del vestuario contribuye a la relación entre personajes y los signos de la apariencia externa. Así, por ejemplo, la vestimenta de Padre es blanca; la del ángel, roja; y la de Hijo es la combinación de ambos, de esta manera se pone énfasis en la Santísima Trinidad que es la unión de tres esencias divinas en una misma persona tal como se muestra en la combinación de los colores. Hijo, pues, reúne la naturaleza de Padre (blanco) y del Espíritu Santo (rojo), pero también la sabiduría, la verdad (blanco) y el amor (rojo), así como el equilibrio entre las fuerzas opositoras (blanco/rojo); por último representa la unión de lo divino (blanco) y lo humano (rojo) y por extensión que Hijo (Cristo) es el intermediario entre Dios y los hombres.

Asimismo, los villanos se relacionan entre sí por la forma y diseño de sus atavíos, pero se diferencian por su color. Así, Envidia lleva un color negro y Judaísmo un parche amarillo, debido a que estos personajes muestran desde su primera aparición su distanciamiento de los planes divinos (color blanco). Además, la oposición en el plano del bien y del mal es clara en los atavíos de Padre e Hijo (blanco) y de Envidia (negro).

Así, pues, sólo a partir una propuesta de representación y el análisis de la misma es posible advertir el carácter espectacular y festivo (rito, mito, religión, magia) de estos dramas sacramentales.

OBRAS CONSULTADAS

ACOSTA, Vladimir, *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval. Tomo II*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana/ Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico/ Universidad Central de Venezuela, 1996.

ALCIATO, *Emblemas*. Edición y comentario de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, Madrid, AKAL, 1985.

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

ALLEN, John J., “Los espacios teatrales” en *Historia del teatro español I. De la edad Media a los Siglos de oro*. Madrid, Gredos, 2003, p.650.

AMORÓS, Andrés, y DÍEZ BORQUE, José María, *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, Castalia, 1999

APARICIO MAYDEU, Javier, “Calderón de la Barca” en *Historia del teatro español I. De la edad Media a los Siglos de oro*. Madrid, Gredos, 2003.

ARELLANO, Ignacio y DUARTE, J. Enrique, *El auto sacramental*. Madrid, ediciones del laberinto, 2003.

ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de oro*. Madrid, Gredos, 1999.

ARIAS, Ricardo. “Introducción”, en *Autos sacramentales. (El auto sacramental antes de Calderón)*. México, Porrúa, 1977 (“Sepan cuantos...” Núm. 327).

Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*. Anibal González Pérez (ed.), 2ª ed., Madrid, Editora nacional, 1984.

ARREOLA, Alonso “Tarantela: la primera terapia musical”, *Jornada semanal*, núm. 642, 24 de junio de 2007, p. 13.

BAUTISTA GOMAR, Juan y BAYUCA, Jusep “Escenografía para *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca (Valencia 1690)” en <http://parnaseo.uv.es/Ars/Imagenes/Tramoya>

BATAILLON, Marcel. “Ensayo de explicación del «auto sacramental» en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid, Gredos, 1964. (Biblioteca románica hispánica).

CABALLERO, FERNÁNDEZ, Carmelo, “La música en el teatro clásico” en *Historia del teatro español I. De la edad Media a los Siglos de oro*. Madrid, Gredos, 2003, pp. 677-715.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Ed. de Eugenio Frutos Cortés. México, REI, 1998 (Letras hispánicas).

_____, *El veneno y la triaca en Piezas maestras del teatro teológico español I. Autos sacramentales*. Madrid, La editorial católica, 1946 (Biblioteca de autores cristianos).

_____, *La Viña del Señor* en Eduardo González Pedroso, *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII*. Madrid, Ediciones Atlas, 1952.

_____, *La dama duende*. Ed. de Angel Balbuena Briones. México, REI, 1988 (Letras hispánicas).

_____, *La hija del aire*. ed. de Francisco Ruíz Ramón. México, REI, 1990 (Letras hispánicas).

_____, *La vida es sueño (comedia auto y loa)*. Enrique Rull (edición, estudios y notas), Madrid, Alambra, 1980.

_____, *Autos sacramentales. La cena del rey Baltasar. El gran teatro del mundo. Lo que va del hombre a Dios. Los encantos de la culpa. El divino Orfeo. Sueños hay que verdad son. La vida es sueño. El día mayor de los días*. México, Porrúa ("Sepan cuantos..." no. 331), 1991.

_____, *Autos sacramentales II. El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo. La Torre de Babilonia. La vida es sueño I. Los misterios de la misa. Psiquis y Cupido (para Toledo). El divino cazador. Llamados y escogidos. El pleito matrimonial del cuerpo y del alma. La siembra del Señor. La humanidad coronada de las plantas. El socorro general*. Madrid, Biblioteca Castro, 1997.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE, 2006.

CARO BAROJA, Julio, *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid, Taurus, 1979.

CASTAÑER LÓPEZ, Sesqui "Iconografía del simbolismo humano femenino en el territorio histórico de Álava: Sibyllas, Virtudes et «Claris Mulieribus»" en <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0721.html>

CHAMBRONNEAU-LASSAY. *El Bestiario de Cristo*. El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media. Tomo II, trad. de Francesc Gutiérrez. Barcelona, Sophia Perensis, 199.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. 10ª ed., Barcelona, Siruela, 2006.

COHEN, Esther, "Prólogo" a *Zohar. Libro del esplendor*. 2ª ed., México, CONACULTA, 2002.

_____, *Con el diablo en el cuerpo*. México, UNAM, 2003.

CORREA, Pedro, “La descripción del fin del mundo en el auto *El Heredero*” en *Revista electrónica de estudios filológicos*, en <http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20G-HEREDERO.html>

COVARSI CARBONERO, Jaime, “La canción de mayo, entre lo aristocrático y lo popular, o la formación del *ordo laicorum* en el *Roman de flamenca*” en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares* (Actas del Congreso Internacional *Lira minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001*). Sevilla, Fundación Machado/Universidad de Sevilla, 2001.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. 4ª ed., Martín Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1998.

DE LA GRANJA, Agustín, “El actor y la elocuencia” en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* (Madrid, 17-19 de mayo de 1988). London, Tamesis Books Limited, 1989.

_____, “Los autos de Lope: del texto al espectáculo” en Lope de Vega, *El bosque de amor. El labrador de la mancha* (autos sacramentales inéditos). Introducción, edición y notas de Agustín de la Granja, Madrid, Consejo superior de Investigaciones científicas, 2000.

DIEL, Paul, *Los símbolos de la Biblia. La universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica*. México, FCE, 1989.

Diccionario de autoridades. 3 ts. Madrid, Gredos, 1990.

Diccionario de la Biblia. Ed. de Serafín de Ausejo, O.F.M. Barcelona, Herder, 1963.

Diccionario de la Real Academia Española. 2 ts. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

DÍEZ BORQUE, José María. “Introducción” en Pedro Calderón de la Barca. *Una fiesta sacramental barroca*. Loa para el auto *Entremés de los instrumentos*. Auto sacramental *La segunda esposa y triunfar moviendo*. Mojiganga de las visiones de la muerte. Madrid, Taurus, 1984 (Temas de España).

_____, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* (Madrid, 17-19 de mayo de 1988). London, Tamesis books limited, 1989.

ESCALONILLA, Rosa Ana, “Construcción dramática y parábola en los autos de Calderón” pp. 153-169 en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*. (Homenaje a Jesús Sepúlveda). Madrid, Vervuet, 2006.

ESCUADERO Y PEROSSO, Francisco. *Tipografía hispalense: anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla: desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*. Madrid, 1984.

FERNÁNDEZ RUSETE, Carmelo Caballero, “La música en el teatro clásico” en *Historia del teatro español I. De la edad Media a los Siglos de oro*, 2003, pp. 677-715.

- FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. 3ª ed., Madrid, Arco/Libros, 1999
- FRAZER, James, George (1979) *La rama dorada. Magia y religión*. 2ª ed., México, FCE.
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México, FCE, 2005.
- _____, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México, UNAM/El Colegio de México/FCE, 2003.
- _____, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México, FCE, 2006.
- FLETCHER, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Traducción de Vicente Carmona González. Madrid, ediciones Akal, 2002, (teoría literaria 6).
- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo. *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII*. Madrid, Ediciones Atlas, 1952.
- GONZÁLEZ TREVIÑO, Ana Elena, “Armonías de papel: la tradición clásica de la música de las esferas en el Renacimiento” en *Anuario de Letras Modernas*. Volumen 11, México, 2002-2003, pp.81-103.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos, 1*. 2ª ed., Madrid, Alianza editorial, 2006.
- HERRERA, Arnulfo. *Tiempo y muerte en la poesía de Sandoval Zapata*. México, UNAM-III, 1996.
- Historia del teatro español I. De la edad Media a los Siglos de Oro*. Javier Huerta Calvo (Dir.), Abraham Madroñal Durán, Héctor Urzáiz Tortajada (coords), Madrid, Gredos, 2003.
- IBARRA, Juan Antonio de, *Auto sacramental de la viña* en José Julián Saldierna Rangel, “La historia del pueblo judeocristiano en *El auto de la viña* de Juan Antonio de Ibarra: exégesis y análisis estilístico”. Tesis para obtener el grado de licenciatura, FES Acatlán, Septiembre del 2004.
- IMPELLUSO, Lucia, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Traducción de José Ramón Monreal, Barcelona, Mondadori Electa, 2003 (los diccionarios del arte).
- KUNDERA, Milán, *La insoportable levedad del ser*. México, Tusquets editores, 2002.
- LOPE DE VEGA, *Arte Nuevo de hacer comedias*. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2006.
- _____, *El bosque de amor. El labrador de la mancha* (autos sacramentales inéditos). Introducción, edición y notas de Agustín de la Granja, Madrid, Consejo superior de Investigaciones científicas, 2000.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Epístolas sobre el arte dramático (De Filosofía Antigua poética)*. México, UNAM, 2006.

MCKENDRICK, Melveena. *El teatro en España (1490-1700)*. Barcelona, Oro Viejo, 1994.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, “Prólogo” en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. III Autos y loas*. México, FCE, 2004.

MORÁBITO, Fabio, *Los pastores sin ovejas*. México, CONACULTA/ Dirección general de publicaciones/ ediciones del equilibrista, 1995.

MOLINA, Tirso de, *El colmenero divino* en Ricardo Arias (ed.) *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*. México, Porrúa, 1997, pp. 375-401.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, “Los autos sacramentales y la historia de la salvación” en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras. (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Madrid, Vervuet, 2006, pp. 305-323.

Nueva Biblia de Jerusalén. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1999.

OVIDIO. *Las Metamorfosis*. 7ª ed. México, Porrúa, 1996. (“Sepan cuantos...” Núm. 316).

PEÑA, Margarita. “Alegoría y auto sacramental” en Pedro Calderón de la Barca. *El Divino Jasón. Pleito matrimonial del cuerpo y el alma*. México, UNAM, 1975 (Colección Opúsculos, 821, Serie Fuentes y Documentos).

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *El Polifemo*, en *Piezas maestras del teatro teológico español I. Autos sacramentales*. Madrid, La editorial católica, 1946 (Biblioteca de autores cristianos).

PÉREZ DE MOYA, Juan. *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Filosofía secreta*. Vol. I, (edición y prólogo de Consolación Baranda), Madrid, Biblioteca Castro, 1996.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “El teatro religioso y los comediantes” en *Códice de autos viejos* (selección). Madrid, Castalia, 1998, pp. 16-24.

Piezas maestras del teatro teológico español I. Autos sacramentales. Nicolás González Ruiz (selección, notas e introducción general), Madrid, BAC, 1947.

PORTAL, Frederic, *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Traducción de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Sophia Perennis, 2005.

PRIAN SALAZAR, Jesús “Notas sobre el espacio en la cueva de Salamanca” en *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*. Ed. de Lillian Von der Walde y Serafín González García, México, UAM-Iztapalapa, 1993, pp. 77-82.

RABINOVICH, Silvana, “Gestos de la letra: aproximación a la lectura y escritura en la tradición judía”, *Acta poética* 26 (1-2), 2005.

RAHNER, Hugo, *Mitos griegos e interpretación cristiana*. Barcelona, Herder, 2003.

REYES, Alfonso. *Los autos sacramentales en España y América*. Buenos Aires, 1937.

_____. *Obras completas*, t. XVI. Religión griega. Mitología griega. México, FCE, 1981 (Letras mexicanas).

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, “EL actor y las técnicas de interpretación” en *Historia del teatro español I. De la edad Media a los Siglos de oro*. Madrid, Gredos, 2003, pp.655-676.

SAN AGUSTÍN, “Los obreros de la viña” (sermón 87) en *Obras*, tomo VII. Sermones, 3ª ed. Madrid, La Editorial Católica, 1964 (Biblioteca de autores cristianos).

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Farsa de la Iglesia*, en *Autos sacramentales. (El auto sacramental antes de Calderón)*. México, Porrúa, 1977 (“Sepan cuantos...” Núm. 327).

SÁNCHEZ QUEZADA Miguel Francisco, “Tres categorías de la filosofía musical de Sor Juana: *ethos*, armonía y catarsis” en *Acta philosophica mexicana*. Facultad de Filosofía y Letras/ Dirección General de Asuntos del Personal Académico/ UNAM, 2002.

SICILIA, Javier, *Poesía y espíritu*. México, UNAM (Difusión Cultural), 1998.

SIGAUT, Nelly, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio” en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds), Michoacán, El Colegio de Michoacán/CONACYT, 2002.

TIRSO DE MOLINA, *La madrina del cielo*, en *Piezas maestras del teatro teológico español I. Autos sacramentales*. Madrid, La editorial católica, 1946 (Biblioteca de autores cristianos).

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

VALBUENA PRAT, Angel. “Prólogo” en Pedro Calderón de la Barca. *Autos sacramentales I. La cena del rey Baltasar. El gran teatro del mundo. La vida es sueño*, 6ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1972.

_____. “Prólogo” en Mira de Amescua. *Teatro I*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

_____. “La ternura de los «Autos» de Lope. La figura del demonio” en *Historia de la literatura española. Siglo XVII*. Tomo III, 9ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

VALDIVIELSO, José de, *La amistad en peligro*, en *Autos sacramentales. (El auto sacramental antes de Calderón)*. México, Porrúa, 1977 (“Sepan cuantos...” Núm. 327).

VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Varia*, prólogo y selección por Víctor Azar, México, CONACULTA, 1989.

ZAFRA, Rafael, “El carro de auto sacramental: un espacio para la maravilla” en *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Actas del coloquio internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril, 2002. Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2003, pp. 427-438.