



Miguel Ángel Teijeiro Fuentes  
José Roso Díaz  
*Editores*

# Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI

Estudios dedicados a la profesora Maria Idalina Resina Rodrigues

 **tirant**  
humanidades  
*plural*

## **ACCESO GRATIS** a la Lectura en la Nube

Para visualizar el libro electrónico en la nube de lectura envíe junto a su nombre y apellidos una fotografía del código de barras situado en la contraportada del libro y otra del ticket de compra a la dirección:

**ebooktirant@tirant.com**

En un máximo de 72 horas laborables le enviaremos el código de acceso con sus instrucciones.

La visualización del libro en **NUBE DE LECTURA** excluye los usos bibliotecarios y públicos que puedan poner el archivo electrónico a disposición de una comunidad de lectores. Se permite tan solo un uso individual y privado



**Nuevas luces sobre  
el teatro ibérico  
del siglo XVI**

**Estudios dedicados a la  
profesora Maria Idalina Resina  
Rodrigues**

**COMITÉ CIENTÍFICO  
DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES**

**MANUEL ASENSI PÉREZ**

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada  
Universitat de València*

**RAMÓN COTARELO**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración  
de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología  
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

**M.<sup>a</sup> TERESA ECHENIQUE ELIZONDO**

*Catedrática de Lengua Española  
Universitat de València*

**JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA**

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación  
Universitat de València*

**PABLO OÑATE RUBALCABA**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración  
Universitat de València*

**JOAN ROMERO**

*Catedrático de Geografía Humana  
Universitat de València*

**JUAN JOSÉ TAMAYO**

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones  
Universidad Carlos III de Madrid*

Procedimiento de selección de originales, ver página web:  
[www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales](http://www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales)

**Miguel Ángel Teijeiro Fuentes  
José Roso Díaz**

*Editores*

**Nuevas luces sobre  
el teatro ibérico  
del siglo XVI**

**Estudios dedicados a la  
profesora Maria Idalina  
Resina Rodrigues**

**tirant humanidades**

Valencia, 2024

Copyright © 2024

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web [www.tirant.com](http://www.tirant.com).

Esta publicación está cofinanciada por fondos nacionales portugueses a través de FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el marco de los proyectos UIDB/00279/2020 e UIDP/00279/2020.

Este libro se inserta en los objetivos investigadores del proyecto "Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI (TEAXVI)" (PID2021-124900NB-I00).

**TEAXVI**

(PID2021-124900NB-I00)

© Varios autores y autoras

© TIRANT HUMANIDADES  
EDITA: TIRANT HUMANIDADES  
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia  
TELF.S.: 96/361 00 48 - 50  
FAX: 96/369 41 51  
Email: [tlb@tirant.com](mailto:tlb@tirant.com)  
[www.tirant.com](http://www.tirant.com)  
Librería virtual: [www.tirant.es](http://www.tirant.es)  
DEPÓSITO LEGAL: V-3236-2024  
ISBN: 978-84-1183-642-5

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: [atencioncliente@tirant.com](mailto:atencioncliente@tirant.com).  
En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en [www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa](http://www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa) nuestro Procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa:  
[http://www.tirant.net/Docs/RSC\\_Tirant.pdf](http://www.tirant.net/Docs/RSC_Tirant.pdf)





# Índice

## *Introducción*

<b>Maria Idalina Resina Rodrigues y el teatro clásico ibérico</b> .....	11
Ângela Fernandes	
<b>Outros quinhentos</b> .....	25
José Camões	
<b>Función y sentido del salvaje en el teatro y la narrativa de Joaquín Romero de Cepeda</b> .....	43
Ángel Luis Castellano Quesada	
<b>La figura de San Antonio en el teatro ibérico quinientista: el auto de Santo António, de Afonso Álvares</b> .....	69
Isabel Dâmaso Santos	
<b>Nuevas reflexiones sobre el primer teatro eucarístico castellano</b>	89
Javier Espejo Surós	
<b>Teatro extremeño en la diáspora sefardí. De Torres Naharro a Miguel de Carvajal</b> .....	113
Sergio Fernández López	
<b>De la asunción a la devoción: evolución del teatro mariano en el siglo XVI</b> .....	137
Francisco Javier Grande Quejigo	
<b>Orígenes del teatro de influencia y temas americanos en el siglo XVI (I)</b> .....	161
José Enrique López Martínez	
<b>Amor y materia simbólica en el teatro del primer Lope de Vega. Notas sobre una presencia</b> .....	193
José Roso Díaz	
<b>El espacio lúdico en el teatro profano de Lucas Fernández</b> .....	221
Francisco Sáez Raposo	
<b>Los viajes de Juan Pastor entre España y Portugal. Un personaje en el espacio europeo</b> .....	249
Javier San José Lera	

<b>Pervivencia de Torres Naharro en algunos escritores extremeños del siglo XVI: los casos de Diego Sánchez de Badajoz, Luis de Miranda y Joaquín Romero de Cepeda .....</b>	<b>279</b>
Miguel Á. Teijeiro Fuentes	

## Introducción

# Maria Idalina Resina Rodrigues y el teatro clásico ibérico

Ângela Fernandes  
(*Universidad de Lisboa*)

Maria Idalina Resina Rodrigues nació en Lisboa, el 24 de diciembre de 1933. Estudió Filología Románica (Licenciatura, 1956; Doctorado, 1977) en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, donde trabajó como docente desde 1960, y como profesora catedrática a partir de 1981, hasta su jubilación en 2002. Fue profesora invitada en la Università degli Studi di L'Aquila (Italia), e impartió cursos y participó en coloquios en diversas universidades portuguesas, españolas, francesas y brasileñas. Se dedicó también a tareas de administración académica y cultural. Entre otros cargos, fue vice-presidenta del ICALP–Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (1985-1990), directora del Departamento de Lenguas y Literaturas de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica Portuguesa (1991-1999), presidenta del Consejo Científico de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa (1993-1995), y co-directora de la Cátedra Don Juan de Borbón, convenio entre la Universidad de Lisboa, la Universidad de Salamanca y la Fundación Duques de Soria (1994-2002). Por su labor en el desarrollo del conocimiento internacional de la literatura española se le otorgó, en 1998, la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica.

En el testimonio autobiográfico publicado en 2018 sobre su vida de hispanista en Portugal<sup>1</sup>, Maria Idalina Resina Rodrigues explicaba que

1. Fernandes, Ângela & Maria Idalina Resina Rodrigues, “Uma Vida de Hispanista: O testemunho de Maria Idalina Resina Rodrigues”, *Suroeste. Revista de Literaturas Ibéricas*. N.º 8. Badajoz, 2018, pp. 213-222.

su interés por el teatro clásico ibérico se consolidó en los años 1980, y determinó su investigación a partir de entonces. Discípula de Vitorino Nemésio, Maria de Lourdes Belchior y Luís Filipe Lindley Cintra, había pasado del estudio de la novelística portuguesa contemporánea (tema de su tesis de licenciatura) a la investigación doctoral sobre la literatura de espiritualidad peninsular del siglo XVI. Después de la conclusión, en 1977, del doctorado dedicado a la obra de Fray Luis de Granada, la enseñanza de cursos de Literatura Española y de Literatura Portuguesa clásica en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa encaminó a la profesora Resina Rodrigues hacia el estudio de obras dramáticas de la época clásica, y ya entre sus publicaciones más tempranas encontramos artículos clave como «O Teatro no Teatro: A propósito de *El Rei Seleuco* e de outros autos quincentistas» (1981) u «Os Autos de Camões e o Teatro Peninsular» (1984). Estos artículos fueron incluidos más tarde en el volumen *Estudos Ibéricos—da Cultura à Literatura. Séculos XIII a XVII* (1987), título pionero en el campo de los Estudios Ibéricos. Este camino de investigación se desarrolló también gracias a la participación en diversos proyectos colaborativos, en especial con colegas de la Universidad de Sevilla. En el marco de las Acciones Integradas Luso-Españolas, cabe destacar la colaboración de la Profesora Resina Rodrigues en los proyectos «Representaciones teatrales españolas en Portugal» (1983-1985) y «Relaciones luso-españolas en la dramaturgia de los siglos XVI, XVII y XVIII» (1993-94). A partir de 1991, integró el equipo del Centro Interuniversitario de Historia de la Espiritualidad de la Universidad de Oporto, donde vino a profundizar el estudio cruzado del teatro clásico y de la literatura de espiritualidad en el contexto ibérico. A continuación, otros dos libros de ensayos —*De Gil Vicente a Lope de Vega: Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico* (1999) y *De Gil Vicente a 'Um Auto de Gil Vicente'* (2006)— comprueban su atención duradera a la obra de Gil Vicente y a las redes literarias, teatrales y culturales en la Península Ibérica durante los siglos XV a XVII.

A este respecto, será oportuno recordar las palabras de Maria Idalina Resina Rodrigues en la Introducción al mencionado libro de 1987:

Trazer, ao campo das inquietações culturais, o precário interesse pela Literatura Espanhola, no Portugal dos nossos dias, tem, entre outros propósitos, o de robustecer a esperança de umas quantas vozes dispersas que justificadamente lamentam e invectivam um presente de costas voltadas. Por trás da reconhecida suspeição dos portugueses, há naturalmente o peso da história dos grandes factos que mais tem dividido que aproximado. Mas urge preparar a viragem dos maus ventos e substituir as reservas, que essa história da política e dos compêndios fez nascer, pela atenção às benesses que o relacionamento intra-histórico das culturas peninsulares tem alimentado no correr dos séculos.<sup>2</sup>

Se percibe aquí el cuidado en explicar, o incluso justificar, la investigación desarrollada en Portugal sobre la literatura española, subrayando las “benesses”, es decir, los “beneficios” que la relación histórica entre las culturas peninsulares efectivamente ha creado a lo largo de los siglos. Tanto en sus investigaciones como en su trabajo de enseñanza universitaria y de promoción cultural, la profesora Resina Rodrigues siempre insistió abiertamente sobre los mutuos beneficios del conocimiento recíproco y de la verdadera familiaridad entre las literaturas y las culturas ibéricas. En 1987, era muy clara la urgencia de la tarea de superar los prejuicios y cambiar los “malos vientos”, y las décadas siguientes han demostrado cómo un trabajo sistemático de acercamiento investigativo y cultural acaba dando sus frutos, cuando menos en el universo académico.

La labor investigadora de Maria Idalina Resina Rodrigues estuvo dedicada, durante casi medio siglo, al estudio integrado y relacional de los universos literarios y culturales de la Península Ibérica. En este camino, el teatro clásico, “de Gil Vicente a Lope de Vega”, ganó un protagonismo que se puede explicar por los múltiples y evidentes casos de cruzamientos dramaturgicos intrapeninsulares que sigue siendo fundamental descubrir y analizar. Como queda plasmado en el *curriculum* que se presen-

2. Rodrigues, Maria Idalina Resina, *Estudos Ibéricos—da Cultura à Literatura. Séculos XIII a XVII*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987, pp. 6-7.

ta a continuación<sup>3</sup>, el recorrido profesional y las publicaciones de Maria Idalina Resina Rodrigues constituyen un ejemplar punto de referencia para todos los futuros trabajos en este campo de estudios.

Y para quienes no han conocido a la profesora Resina Rodrigues, cabe recordar que su ejemplo ha sido también el de la alegría y de los afectos en todos los dominios de la profesión académica, ya sea la investigación, la enseñanza o la reflexión sobre la literatura, el teatro y el mundo.

## Curriculum Vitae

### Publicaciones de Maria Idalina Resina Rodrigues

#### l) Libros

1. Gil Vicente. *Auto da Alma*. Apresentação crítica, notas, sugestões para análise literária e apêndice documental. Lisboa, Ed. Seara Nova/Comunicação, 1980 (2.<sup>a</sup> ed., 1988).
2. *O Teatro de Camões*. Lisboa, FAOJ, 1982.
3. Gil Vicente. *Auto da Barca do Inferno*. Apresentação crítica, notas, glossário e sugestões para análise literária. Lisboa, Ed. Comunicação, 1982 (reed. 1984, 1988).
  
3. Esta lista de publicaciones actualiza y selecciona la información presentada en el volumen de homenaje publicado en Lisboa en 2007: Almeida, Isabel et al. (orgs). *Estudos Para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Gonçalves Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 13-26.

4. *Estudos Ibéricos da Cultura à Literatura. Séculos XIII a XVII*. Lisboa, ICALP, 1987.
5. *Fray Luis de Granada y la Literatura de Espiritualidad en Portugal (1554-1632)*. Trad. María Victoria Navas. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
6. Gil Vicente. *Auto da Barca da Gloria y Nao d'Amores*. Ed. Crítica. Madrid, Castalia, 1995.
7. *De Gil Vicente a Lope de Vega: Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico*. Lisboa, Teorema, 1999.
8. *De Gil Vicente a «Um Auto de Gil Vicente»*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

II) Ensayos y artículos (selección, 1978-2018)

1. «O Húmus, texto de encontro e indecisão», *Colóquio/Letras*, 45, Lisboa, Setembro 1978, pp. 21-27.
2. «*Mau Tempo no Canal*, o Homem e o Destino», *Brotéria*, vol. 108, nº 2, Lisboa, Fevereiro 1979, pp. 205-211.
3. «A *História de Paulo e Virgínia* contada por Bocage ou uma tradução pouco conhecida do século XIX», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1979, pp. 509-524.
4. «O Teatro no Teatro: A propósito de *El Rei Seleuco* e de outros autos quinhentistas», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI [Camões], Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 469-485.
5. «Sátira e imaginação nos *Sueños de Quevedo*», in AAVV., *IV Centenário do Nascimento de Francisco de Quevedo. Ciclo de conferências*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1982, pp. 7-39.
6. «Teatro espanhol e teatro francês: o parecer crítico dos românticos portugueses», in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et*

- la France. Actes du Colloque. Paris, 11-16 Octobre 1982.* Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1983, pp. 339-352.
7. «Representações do demónio nas “Cantigas de Santa Maria”, in *Actas del Congreso Internacional sobre la Lengua y la Literatura en Tiempos de Alfonso X.* Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 467-490.
  8. «Os Autos de Camões e o Teatro Peninsular», in *IV Reunião Internacional de Camonistas. Actas.* Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 573-592.
  9. «O Ensino da Literatura Portuguesa em Portugal», *X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa / I Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa. Actas,* Lisboa/Coimbra/Porto, Instituto de Cultura Brasileira, 1984, pp. 133-156.
  10. «*Auto da Barca do Inferno: os Textos e os Públicos*», in *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque, Paris, 20-24 Octobre 1981.* Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 131-146.
  11. «Lisboa, Um Rei que regressa e uma *Nao d'Amores*, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 427-459.
  12. «Vitorino Nemésio: das leituras à vida», *Arquipélago*, Ponta Delgada, vol. X, 1988, pp. 119-148.
  13. «Frei Luís de Granada e a espiritualidade peninsular do seu tempo», in *IV Centenário da Morte de Frei Luís de Granada. Actas.* Lisboa-Pedrogão Grande, Associação dos Arqueólogos Portugueses/Edições Távola Redonda, 1988, pp. 159-189.
  14. «A nave que parte e a cidade que fica: a propósito da *Nao d'Amores* de Gil Vicente», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio.* Lisboa, Difel, 1991, pp. 411-434.

15. «Dos Salmantinos a Gil Vicente: as Celebrações do Natal», *IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Actas*. Vol. I, Lisboa, Edições Cosmos, 1991, pp. 107-135.
16. «O *Auto d'el Rei Seleuco*: oportunidade e sentido de um trabalho dramático», in *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas. São Paulo, 20 a 24 de Julho de 1987*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1992, pp. 399-418.
17. «Gente grada de outros tempos pela pena de Camilo», *Românica*, 1-2, Departamento de Literaturas Românicas/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992-1993, pp. 229-244.
18. «Frei Luís de Granada em Portugal: a influência de um homem de Igreja e de um escritor», *Fray Luis de Granada, su Obra y su Tiempo*. Vol. II, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 401-430.
19. «Santos em *cena*: ensinar, comover e divertir», *Espiritualidade e Corte em Portugal (Séculos XVI a XVIII). Porto, 28 a 30 de Maio de 1992*. Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1993, pp. 71-108.
20. «Jorge da Silva» e «Luís de Granada», in *Antologia de Espirituais Portugueses*. Apresentação de Maria de Lourdes Belchior, José Adriano de Carvalho e Fernando Cristóvão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, pp. 79-81 e 161-165.
21. «Um príncipe perfeito em Portugal...!?!», *Românica*, 3, Lisboa, 1994, pp. 111-127.
22. «*Fuente Ovejuna*: as margens da memória», *Revista da Faculdade de Letras*, n.ºs 16-17, 5ª série, Lisboa, 1994, pp. 7-18.
23. «“Auto de Sancta Bárbara”: a herança e os arranjos», *Via Spiritus*, 1, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, 1994, pp. 1-21.
24. «Simpatias, inimizades e algumas confusões: D. João II no teatro de Lope de Vega», *Revista de Filología Románica*, 11-12, Universidad Complutense, Madrid, 1994-1995, pp. 63-80.

25. «Calderón de la Barca: o encontro possível», *Boca Bilingue*, 12, Lisboa, 1995, pp. 65-72.
26. «Hagiografia e Teatro: os discutíveis méritos de um *Auto de Santo António*», *Via Spiritus*, 3, Porto, 1996, pp. 217-234.
27. «A expansão portuguesa no teatro espanhol», in *Homenaxe á Profesora Pilar Vázquez Cuesta*. Coord. Ramón Lorenzo e Rosario Alvarez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 519-543.
28. «A Barca gloriosa do Quarto Novíssimo», *Os «Últimos Fins» na Cultura Ibérica dos Sécs. XV a XVIII. Porto, 19 a 21 de Outubro de 1995*. Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1997, pp.7-41.
29. «Os Românticos e o Teatro», *Literatura, Artes e Identidade Nacional. Actas dos 3<sup>os</sup> Cursos Internacionais de Verão de Cascais (8 a 13 de Julho de 1996)*. Vol. 4, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997, pp. 111-138.
30. «Andanças por Espanha: mudam-se os tempos, mudam-se os interesses ou de como se viajava em Espanha antes de El Corte Inglés», in *Literatura de Viagem. Narrativa. História. Mito. Actas do Colóquio realizado na Madeira (11-14 de Julho de 1995)*. Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 269-284.
31. «Vieira e os seus santos. O encontro inevitável com Inácio de Loiola», *Brotéria*, 145, n<sup>os</sup> 4-5, Lisboa, 1997, pp. 417-435.
32. «Os convites do Convidado: a propósito de um don Juan setecentista português», *Revista de Filología Románica*, 14, Universidad Complutense, Madrid, 1997, pp. 365-379.
33. «Em homenagem à tradição», *Via Spiritus*, 5, Porto, 1998, pp. 261-264.
34. «Quase nos não lembramos. Vitorino Nemésio no microfone», in *AAVV., Vitorino Nemésio. Vinte Anos Depois*. Lisboa-Ponta Delgada, Edições Cosmos-Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 1998, pp. 483-503.

35. «Quando passaram vinte anos», *Românica*, 7, Lisboa, 1998, pp. 121-129.
36. «Maria de Lourdes Belchior» – página web do Instituto Camões.  
<http://cvc.instituto-camoes.pt/figuras/mlbelchior.html>
37. «Santiago e a Virgem de Guadalupe: poderes, protecções e ensinamentos num auto quinhentista», *Viagens no texto e no tempo. Homenagem a Maria Laura Pereira*, Lisboa, Colibri, 1998, pp. 29-62.
38. «Deambulações e inquietações em torno do *Auto da Sibila Cassandra*», *Via Spiritus*, 6, Porto, 1999, pp. 193-225.
39. «Así que pasen cien años: Calderón en Portugal», *Calderón en Escena: Siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid – Consejería de Cultura, 2000, pp. 219-223.
40. «Convívio de Línguas no Teatro Ibérico (Séculos XVI e XVII)», in *Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera*. Vol. I, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2000, pp. 273-289.
41. «Fray Luís de Granada, *Obras Completas*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994 e ss.» [recensão crítica], *Via Spiritus*, 7, Porto, 2000, pp. 239-242.
42. «Prefácio», in Vitorino Nemésio, *Obras Completas*. Vol. XIV. *Ondas Médias. Biografia e Literatura*. *Jornal de Vitorino Nemésio* 1, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, pp. 9-35.
43. «Ser Hispanista em Portugal», *Para uma História das Línguas e Literaturas Estrangeiras em Portugal: das Origens à Actualidade. Actas do I Colóquio da A.P.H.E.L.L.E.*. Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp. 341-353.
44. «*Rinconete y Cortadillo*: Tentações e Desvelos de dois Pícaros Cervantinos», in *Utopia e Quixotismo*. 2ª Bienal de Cascais – *Utopia 97*. Organização Câmara Municipal de Cascais - Fundação D. Luís I, Lisboa, Colibri, 2001, pp. 17-32.

45. «Gil Vicente por los siglos de los siglos», in *Teatro Medieval, Teatro Vivo*, ed. Josep Lluís Sirera, Elx, Intitut Municipal de Cultura, 2001, pp. 161-176.
46. «Calderón 2000», *Românica*, 10, Lisboa, 2001, pp. 237-239.
47. «Um adeus com muitos sorrisos», *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, nº 11, Outono de 2002, pp. 103-119.
48. «Calderón en Portugal: desde la mirada romántica hasta los montajes actuales», in *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000)*, Vol. I, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 759-769.
49. «Viajar hoje na *Barca do Inferno*», in *Figuras da Lusofonia. Cleonice Berardinelli*. Org. Isabel Margato, Lisboa, Instituto Camões, 2002, pp. 189-204.
50. «Gil Vicente e os Ermitãos: Tradição e Paródia», *Via Spiritus* 9, Porto, 2002, pp. 217-254.
51. «Sete boas razões para recordar Vitorino Nemésio», in *Nemésio, Nemésios. Um saber plural*. Lisboa, Colibri, 2002, pp. 197-205.
52. «*Mistérios da Virgem*, desditas da Mofina, invenções de Gil Vicente», in *Em Louvor da Linguagem. Homenagem a Maria Leonor Carvalho Buescu*. Lisboa, Colibri, 2003, pp. 369-382.
53. «Os *Mistérios da Virgem* contados por Gil Vicente», in *Razões e Emoção. Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*. Organização de Ivo de Castro e Inês Duarte, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 307-329.
54. «Gil Vicente: a festa ibérica», in *Gil Vicente 500 anos depois. Actas do Congresso realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003, pp. 149-180.

55. «Do Muito Virtuoso Senhor Ifante Dom Fernando a El Príncipe Constante», *Via Spiritus* 10, Porto, 2003, pp. 39-80.
56. «Lisboa, 1521; as Cortes na corte», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, Porto, 2004, pp. 37-51.
57. «Teatro para despedidas: duas festas, dois olhares», in Maria Jesus Fernández Garcia e Andrés José Pociña López (coord.), *Gil Vicente: clássico luso-español*. Mérida, Universidad de Cáceres, 2004, pp. 71-88.
58. «De desafectos a afectos, com as letras pelo meio», in *Homo Viator. Estudos em Homenagem a Fernando Cristóvão*. Coordenação de Maria Adelina Amorim, Maria José Craveiro, Maria Lúcia Garcia Marques, Lisboa, Colibri, 2004, pp. 461-475.
59. «Frei Luís de Granada e a Companhia de Jesus: A Convergência», *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos Séculos XVI e XVII: Espiritualidade e Cultura. Actas do Colóquio Internacional – Maio de 2004*. Vol. II, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, 2004, pp. 445-458.
60. «Frei Luís de Granada: Sermões para o Povo Português», *Via Spiritus*, 11, Porto, 2004, pp. 27-43.
61. «Treze sermões: letras portuguesas de um pregador ibérico», *Revista Portuguesa de História do Livro*, 18, 2005, pp. 235-257.
62. «O Bom Samaritano vai ao Teatro», *Via Spiritus* 12, Porto, 2005, pp. 69-107.
63. «D. Quixote no palco: mudam-se os tempos, mudam-se os perfis», *Dom Quixote entre Nós. Jornada Evocativa do Quarto Centenário da Publicação da Primeira Parte de Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, Auditório Virtual do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

<https://www.letras.ulisboa.pt/pt/sobre-a-flul/areas-e-unidades/literaturas-artes-e-culturas/dlr/edicoes-digitais>

64. «Vícios e Virtudes da Imaginação: *El Quijote* no teatro português», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 3, Porto, 2006, pp. 173-186.
65. «Hacia el Príncipe Constante», in *La Dramaturgia de Calderón. Técnicas y Estructuras (Homenaje a Jesus Sepúlveda)*, Ignacio Arellano e Enrica Cancelliere (eds.), Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 2006, pp. 465-480.
66. «Literatura Espanhola para Portugueses», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 4, Porto, 2007, pp. 131-145.
67. «A Oração no Horto: um auto quinhentista e suas recuperações», *Via Spiritus* 14, Porto, 2007, pp. 91-108.
68. «Península Ibérica, séculos XVI e XVII: os jardins no teatro», José Eduardo Franco e Ana Cristina da Costa Gomes (eds.), *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas*, Lisboa, Gradiva, 2008, pp. 437-450.
69. «Hagiografia em cena: os martírios de Santa Bárbara», *Via Spiritus* 15, Porto, 2008, pp. 137-162.
70. «S. Francisco, Beato e Santo: representações seiscentistas», *Misión y Aventura, San Francisco Javier, Sol en Oriente*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 267-280.
71. «Mau Tempo no Canal: leituras pouco eruditas», *Actas 30º Aniversário da Morte de Vitorino Nemésio*, Ponta Delgada, 2009, pp. 161-177.
72. «São Domingos nos Sermões de Frei Luís de Granada», *Dominicanos em Portugal, História, Cultura e Arte*, Lisboa, Aletheia Editores, 2010, pp. 399-412.
73. «*Da Gente Judaica*: parentescos, estrutura, argumentação», *D. Frei Amador Arraiz no IV Centenário da edição definitiva dos Diálogos*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2010, pp. 197-209.

74. «Quixotescas indagações: Quixote/Sebastião, Sancho/Zé Povinho», *Cervantes en el espejo del tiempo*, coord. Maria Carmen Marín Pina, Prensas Universitarias de Zaragoza, Universidad de Alcalá, 2010, pp. 329-347.
75. «A Jornada do Menino Deos para o Egypto: tradição e inovação», *Via Spiritus* 17, Porto, 2010, pp. 59-77.
76. «A “mulher sábia e prudente”: aproximações», *Via Spiritus* 18, Porto, 2011, pp. 25-37.
77. «Professor Nemésio: ainda me lembro de mais...», *Relâmpago* 28, Fundação Luís Miguel Nava, 2012, pp.132-135.
78. «A guerra-revista na sombra da Grande Guerra», *Via Spiritus* 23, Porto, 2016, pp. 97-115.
79. «Gil Vicente: Religião em Teatro», *Gil Vicente. Compêndio*, coord. José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, pp.299-327.
80. Fernandes, Ângela & Maria Idalina Resina Rodrigues, “Uma Vida de Hispanista: O testemunho de Maria Idalina Resina Rodrigues”, *Suroeste. Revista de Literaturas Ibéricas*. N.º 8, Badajoz, 2018, pp. 213-222. <https://ortegamunoz.com/suroeste/ensayo/uma-vida-de-hispanista-o-testemunho-de-maria-idalina-resina-rodrigues/>



# Outros quinhentos

José Camões

*Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa*

Em meados da década de trinta de mil e quinhentos, Garcia de Resende, o organizador do Cancioneiro Geral português, escrevia na sua *Miscelânea*, uma crónica do seu tempo em verso, uma estrofe que dá conta do florescimento do teatro ibérico nos primórdios do Renascimento peninsular:

E vimos singularmente  
fazer representações  
d'estilo mui eloquente,  
de mui novas invenções,  
e feitas por Gil Vicente;  
ele foi o que inventou  
isto cá e o usou  
com mais graça e mais doutrina,  
posto que João del Encina  
o pastoril começou.

O testemunho de Garcia de Resende é inequívoco quanto ao lugar cimeiro que as invenções de Gil Vicente ocupam na produção teatral portuguesa durante a primeira metade do século XVI. Contudo, se por um lado enaltece a excelência da arte, por outro é peremptório em limitar a produção de Gil Vicente ao âmbito nacional, lembrando que o novo género foi inspiração e iniciativa de Juan del Encina. E a verdade é que as primeiras obras do teatro de Gil Vicente não escondem a sua genealogia directa na égloga dos poetas salmantinos, evidenciando relações de quase consanguinidade<sup>1</sup>. Muito em breve, o autor português terá

1. Veja-se Maria Idalina Resina Rodrigues (1991: 107-135), «Dos Salmantinos a Gil Vicente: as Celebrações do Natal».

a oportunidade de retribuir o gesto, propondo géneros que ajudarão a configurar a comédia espanhola<sup>2</sup>. E até de uma forma muito directa.

Estavam lançados os alicerces de um constante intercâmbio teatral que se desenvolveu em diferentes níveis ao longo dos séculos XVI-XVIII, pelo menos.

Mas a consciência de um teatro nacional verifica-se também na denominação de origem que começa a figurar nos títulos das colecções que surgem já no final do século XVI, e se prolongam pelo seguinte, como em 1587, na *Primeira Parte dos Autos. e Comédias Portuguesas* e em 1622, nas *Comédias Famosas Portuguesas*, que reúne as comédias de Sá de Miranda e António Ferreira. Em ambos os casos, os nomes dos autores eram secundários.

Trata-se de um fenómeno muito semelhante ao do aparecimento em Madrid, em 1577, das *Primeras tragedias españolas* de Antonio de Silva, ou melhor, de Jerónimo Bermúdez, que, por coincidência, publicou o texto de *Castro* de Ferreira com o título *Nise Lastimosa*, ou o contrário<sup>3</sup>.

Desde muito cedo e ao longo do *Siglo de Oro*, Portugal fornece motivos para os temas que o teatro espanhol colocará em cena, numa atitude de apropriação que se pode resumir na já conhecida expressão de lusofilia dos dramaturgos espanhóis. Basta recordar o magnífico livro de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *La Mirada del otro: la historia de Portugal y de los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*.

Do lado português, o fenómeno vai ser mais pragmático, digamos assim. A partir dos finais do século XVI, Portugal consumiu a arte e o ofício dos profissionais de teatro vindos de Espanha, quase isentando os

2. Veja-se Díez Borque (2003: 91-114), «Gil Vicente y la “comedia nueva” de Lope de Vega».
3. O fenómeno vem sendo estudado desde princípios do século XX, não tendo ainda sido atingido um consenso. María Rosa Álvarez Sellers resume o estado da questão na sua edição de *Castro* (200: 31-32).

portugueses de o fazer. Esse facto terá algumas consequências no desenvolvimento da dramaturgia e da prática teatral portuguesa. Não apenas pelas características fonológicas da sua língua, os autores portugueses ampliaram as suas competências teatrais utilizando a língua castelhana e adoptando progressivamente os modelos teatrais que se estruturavam nas diversas regiões da península.

Esta presença da língua espanhola nos textos de teatro de autores portugueses já foi estudada por investigadores e académicos, especialmente na obra de Gil Vicente, a propósito da qual a crítica passou a adoptar o conceito de bilinguismo como traço distintivo. De facto, Gil Vicente introduziu no teatro de Portugal um material linguístico que será utilizado pelos autores do seu século e pelos do século seguinte, pelo menos, de forma mais ou menos semelhante, até se chegar a uma pedagogia política na época da Restauração.

Na verdade, Gil Vicente começou por utilizar a língua do seu modelo, Juan del Encina, tendo os estudiosos acrescentado, pelo menos, mais duas circunstâncias ao uso do castelhano: a) era a língua de uma parte importante do público (a corte contava com numerosos membros das casas das rainhas vindas de Espanha) e b) a adaptação à temática, sobretudo em tragicomédias como *Dom Duardos* ou *Amadis de Gaula*, no âmbito de uma nova retórica, como ele próprio confessa no prólogo de *Dom Duardos* dirigido a João III. Outro uso dessa língua é provocar o efeito de verossimilhança, de modo que as personagens castelhanas falem na sua língua, convivendo com as portuguesas (e mesmo com personagens de outras nacionalidades) num entendimento tácito, talvez reflexo do que acontecia na realidade pelas ruas do país, ao mesmo tempo que a típica rivalidade entre vizinhos era explorada como motivo, sobretudo jocoso.

Este uso do castelhano passará para os sucessores de Gil Vicente. Muitos dos episódios que integram e até sustentam argumentos dos autores da chamada escola vicentina provêm desta sólida tradição teatral. Lembro que o antagonismo das personagens amorosas castelhanas do *Auto da Índia* é reformulado nos *Auto dos Enanos* e *Auto de D. Fernando*, de autores

anónimos, ou no da *Donzela da Torre* de Gil Vicente da Torre. Contudo, esse sentimento vai progressivamente deixando de se restringir ao pequeno mitema do desafio amoroso e adquire uma dimensão nacionalista mais sólida, à medida que o «desprezo do castelhano e louvor do português», parafraseando Antonio de Guevara, se estende a outros domínios<sup>4</sup>.

Esta espécie de reacção imbuída de cariz nacionalista mantém-se constante até ao regresso do teatro espanhol após a Guerra da Restauração; no século XVIII, a língua portuguesa começa a apropriar-se da dramaturgia espanhola, produzindo um sem número de traduções, versões, imitações e outras acomodações das obras representadas e impressas nos palcos e prelos espanhóis.

Mas não foi sempre assim. Há três casos de viagem de Oeste para Leste no século XVI que gostaria de assinalar: a *Barca do Inferno*, de Gil Vicente, o *Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário*, para não falar de *Castro*, de António Ferreira, cujas relações com a *Nise Lastimosa* de Bermúdez foram já estudadas ou comentadas mais de uma vez.

O chamado *Auto da Barca do Inferno* é uma das obras mais significativas da história do teatro em Portugal. Foi apresentada pela primeira vez em Março de 1517, ou pelo menos é o que estabelecem as Histórias do Teatro e da Literatura. As circunstâncias desta primeira representação não são fáceis de determinar e suscitam algumas questões que tentarei resumir, sem ousar, no entanto, propor respostas definitivas.

Há dois testemunhos antigos que são fundamentais para a conservação e transmissão do texto escrito e representado por Gil Vicente. Um deles é o da compilação de todas as suas obras, publicada pelos seus filhos Luís e Paula entre 1561 e 1562, indicado no índice como a *primeira*

4. O uso de outras línguas ibéricas por parte dos dramaturgos portugueses tem sido estudado por um conjunto importante de investigadores, entre os quais María Jesús Fernández García e José Javier Rodríguez Rodríguez, para referir apenas os mais recentes.

*barca*; o outro é uma edição solta, não datada, mas seguramente preparada em vida de Gil Vicente e próxima da representação da obra.

Os textos, porém, não coincidem. Ao compararmos os enunciados paratextuais de cada um deles deparamo-nos imediatamente com a primeira dificuldade, mas há mais, no que diz respeito a matéria para o estabelecimento da História do Teatro.

Diz a *Compilação* de 1562:

Representa-se na obra seguinte ãa prefiguração sobre a regurosa acusação que os ímigos fazem a todas as almas humanas, no ponto que per morte de seus terrestres corpos se partem. E por tratar desta matéria põe o autor por figura que no dito momento elas chegam a um profundo braço de mar, onde estão dous batéis: um deles passa pera a glória, o outro pera o inferno. É repartida em três partes: de cada embarcação ãa cena. Esta primeira é da viagem do Inferno. Trata-se polas figuras seguintes: primeiramente, a barca do inferno, Arrais e Barqueiro dela, diabos. Barca do paraíso, Arrais e Barqueiros dela, anjos. Passageiros: Fidalgo, Onzeneiro, Joane, Sapateiro, Frade, Florença, Alcouviteira, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado, quatro Cavaleiros. *Esta prefiguração se escreve neste primeiro livro, nas obras de devação, porque a segunda e terceira parte foram representadas na capela, mas esta primeira foi representada de câmara, pera consolação da muito católica e santa rainha dona Maria, estando enferma do mal de que faleceu, na era do Senhor de 1517.*

Diz o folheto:

Auto de Moralidade composto per Gil Vicente. Por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor nossa senhora e representada per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel primeiro de Portugal deste nome. Comença a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto se fegura que no ponto que acabamos d'espigar chegamos supitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão: um deles passa pera o paraíso e o outro pera o inferno. Os quais batés tem cada um seu arrais na proa: o do paraíso um Anjo e o do inferno um Arrais infernal e um Companheiro. O primeiro entrelocutor é um Fidalgo que chega com um Paje que lhe leva um rabo mui comprido e ãa cadeira d'espaldas. E começa o Arrais do Inferno desta maneira ante que o Fidalgo venha:

Os elementos textuais são os mesmos: a prefiguração da viagem ao além; os paratextuais não são: contam histórias que, embora não sejam incompatíveis, inscrevem a representação da obra em diferentes circunstâncias. No testemunho de 1562, sujeito a elevados graus de intervenção editorial, diz-se que a obra foi feita para «consolação da muito católica e santa rainha Dona Maria»<sup>5</sup>.

Na *Barca do Inferno*, a temática parece ter-se sobreposto ao critério do espaço de representação.

Num braço de rio, duas barcas aguardam passageiros para o além. Os viajantes, representantes da população urbana dirigem-se em primeiro lugar à barca da Glória, convencidos de que será esse o seu destino. No entanto, o Anjo nega-lhes o acesso e acabam por embarcar para o Inferno, depois de o Diabo lhes ter apontado os pecados que cometeram em vida, à excepção do parvo, que fica na margem do rio à espera de ter lugar na barca do Paraíso. No final, as almas de quatro cavaleiros, que perderam a vida na luta contra os infieis, vão directamente para o Céu.

Na tentativa de encontrar ecos do texto de Gil Vicente na produção teatral ibérica de quinhentos, Osório Mateus (1990:131-136) coloca a hipótese de um auto intitulado *Juicio del paraíso y del infierno*, incluído entre os que o Cabido da Catedral de Sevilha autoriza que se possam representar na procissão do *Corpus*, ser uma tradução castelhana do auto da *Barca do Inferno* de Gil Vicente.

Dois anos mais tarde, imprime-se em Sevilha uma obra de autor anónimo intitulada *Barcas del parayso y del infierno*. Hernando Colón registou-a com o número 14486 na coluna 192 do *Supplementum B* no *Abecedarium B* que elaborou da sua biblioteca, onde surge com a indica-

5. A observação levanta uma questão pertinente para a teoria dos géneros: há, por parte dos editores, como necessidade de justificar a integração da obra num livro reservado a obras de devoção, como se o espaço determinasse a classificação do texto do espectáculo, ou seja, um espaço sagrado exige material sacro, o espaço profano requer assuntos seculares.

ção enigmática de ser «en coplas del peru». Na coluna 544 transcreve os versos *En el nombre de Jesús mi fe / yo no me atrevo a entrar hay quien*, que não coincidem com nenhum texto conhecido de qualquer das lições da *Barca do Inferno* de Gil Vicente. No entanto, pode não se tratar do *incipit* da obra, mas sim de uma outra qualquer composição introdutória ou de remate, como já avançou Victor Infantes (2005:103). Não se encontrou até hoje qualquer exemplar.

Outro texto teve melhor sorte. A *Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno*, conheceu mais do que uma edição quinhentista, todas anónimas. Sobrevive um único exemplar de 1539, depositado na Biblioteca Nacional de España, impresso por Juan de Junta em Burgos (R/9419), de que existe uma cópia manuscrita oitocentista, feita por Agustín Durá, que anota no final da cópia: «Esta farsa es una imitación servil de una traducción muy libre del Auto de Gil Vicente que dice “Auto de moralidade composto por Gil Vicente por contemplaçam da Serenissima Raynha Dona Lianor nossa Senhora y representado per seu mandado ao poderoso Principe et muy alto Rey D. Manuel Primeyro de Portugal deste nome”»<sup>6</sup>, sem dúvida paráfrase do comentário de Moratín, como a seguir anoto.

Sabe-se, no entanto, que existiu pelo menos um exemplar de uma edição quinhentista diferente desta, que se conservava até à II Guerra Mundial na Bayerische Staatsbibliothek (Rar. 273), em Munique. Foi utilizado por Urban Cronan (1913) na sua edição crítica do texto, que regista em rodapé o aparato de variantes. Eventualmente um segundo exemplar desta edição, se não o mesmo, foi registado por Leandro Fernández de Moratín, nas suas *Orígenes del Teatro Español*, que o considerou «imitación de la que escribió el portugués Gil Vicente por los años de 1519, y se representó delante de los reyes Don Manuel y doña Leonor, cuyo título es: *Auto de moralidade...*». Bonaventura Carles Aribau i Fariols, na edição que faz da obra de Moratín, declara, a propósito desta nota, «tenemos igualmente copia de este raro impreso, que según pare-

6. Sobre os testemunhos da *Tragicomedia* veja-se Valeria Lehmann (2022).

ce no es una mera imitación de Gil Vicente, sino una traducción hecha por él mismo; pues lleva su nombre. Compúsole en lengua portuguesa, y luego el mismo autor lo trasladó a la lengua de Castilla, aumentándolo» (Moratín, 1857: 193-194, n. 18). Terá realmente existido uma edição com esta indicação? É necessário continuar a procurar, não aceitando de ânimo leve que a sobrevivência de exemplares avulsos da obra de Gil Vicente esteja condenada a exemplares únicos.

*A Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno* é uma versão ampliada em castelhano do texto de Gil Vicente, e a imensa maioria dos estudiosos são unânimes em descartar a autoria directa do poeta português. No entanto, Arthur Ludwig Stiefel (1907: 194), que não afasta a autoria vicentina do texto espanhol, defende que o texto espanhol é anterior à *Barca* de Gil Vicente, remodelada para não melindrar a vigilância inquisitorial.

As personagens são as mesmas, com pequenas alterações:

*Barca do Inferno*

Diabo  
 Companheiro  
 Anjo  
 Fidalgo  
 Onzeneiro  
 Joane  
 Sapateiro  
 Frade & Florença  
 Alcoviteira (Brísida Vaz)  
 Judeu  
 Corregedor  
 Procurador  
 Enforcado  
 quatro Cavaleiros

*Tragicomedia alegórica*

Diablo, llamado Carón  
 Compañero  
 Ángel  
 Hidalgo  
 Logrero  
 Juan, inocente  
 Fraile & Florianiana  
 Zapatero  
 Alcahueta (vieja / Brígida Vaez)  
 Judío  
 Corregidor  
 Abogado  
 Ahorcado por ladrón  
 cuatro Caballeros

A versão espanhola acrescenta um prólogo, ou intróito, feito por um pastor que jura por «sam Gil», uma possível marca autoral, numa fórmula que Gil Vicente utiliza no seu teatro (cf. *Purgatório*).

No final declara:

Y si no os arrepentís  
de me escuchar, 60  
mia fe, yo os quiero contar  
no se qué que vi en Lisboa,  
que dicen que es cosa boa,  
según su común habrar,  
y quiere significar, 65  
en concurción,  
no se que navegación  
en un lago, río, o mar,  
y al tiempo del embarcar  
hay mucha tribulación; 70  
escuchad con atención.

Osório Mateus (1990: 133) afirma: «este modo de distância exclui o efeito de ser Vicente o tradutor». Não estou tão seguro. Vale a pena reter o verbo «ver», que institui a figura como testemunha ocular e não apenas leitor.

Amplamente aceite é a hipótese de que o tradutor seja um dos autores castelhanos imbuídos já de espírito humanista e erasmista. Carolina Michäelis de Vasconcelos (1922) estava convencida de que se tratava de Pedro de Lerma.

A proposta de Osório Mateus é a mais usada e parte de arguta leitura dos versos. Diz ele que uma atenção particular a sinais subtis pode adivinhar o tradutor de Vicente num dos irmãos Valdés, Juan ou Alfonso, um deles autor do *Diálogo de Mercurio y Carón*. Se o tradutor for Juan de Valdés, há-de deparar-se por duas vezes com o seu nome no feminino: Juana de Valdés. Em ambas as ocasiões o nome é eliminado ou substituído «e a omissão pode ser modo negativo de assinar» (1990: 133). A primeira vez é quando o Onzeneiro / Logrero entra na barca do Inferno e, ao encontrar ali o Fidalgo, exclama: «Santa Juana de Valdés!» Em Portugal, o espectador ouve um nome que bem pode ser o de uma qualquer alcoviteira, convertida em santa pelo artifício da paródia; na tradução, o nome é eliminado e a invocação substituída

por «Oh cuerpo de mí, pecado». A segunda vez é quando alcoviteira Brízida Vaz se prepara para embarcar e afirma que «não há de vir cá / sem Juana de Valdés». No texto castelhano, a companheira de ofício chama-se Maldonada, que é também a forma feminina do nome do autor da *Hispaniola*, mantendo-se, assim, a zombaria.

Do ponto de vista linguístico, Valeria Lehmann analisou a língua da *Tragicomedia*, comparando-a com as obras de Gil Vicente, chegando à conclusão de que a ausência de erros e, sobretudo, de lusismos, a par de um ou outro elemento estilístico, levam-na a rejeitar a atribuição da versão castelhana a Gil Vicente.

Do ponto de vista temático, é ponto assente e provado que o texto espanhol tem um pendor marcadamente humanista e até erasmista, assinalado por Menéndez y Pelayo (1898), Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922), Osório Mateus (1990), a que se junta recentemente Valeria Lehmann (2022).

O segundo texto – *Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário* – é obra de António Tavares, que ficou conhecido na História como António de Portalegre, de cuja biografia se sabe muito pouco.

Frade capuchinho, foi confessor da Infanta Maria Manuela, filha do rei D. João III, cujo nascimento foi celebrado com a representação da *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, de Gil Vicente. Acompanhou a Infanta a Castela quando ela se casou com Filipe, Príncipe das Astúrias (o futuro rei Filipe II de Castela, I de Portugal) e lá permaneceu até à morte da Infanta em 1545.

Escreveu uma *Meditação da inocentíssima morte e paixão de N. S. Jesus Cristo*. O título corresponde a uma obra sobre a Paixão, em verso, que no final integra uma *Trovas que fez o autor pera uns passos da paixão que ordenou de fazer pregando a mesma paixão*<sup>7</sup>. Foi impressa em Coimbra, em

7. José Simões Dias incluiu as Trovas, com o título «Auto dos Passos da Paixão», no seu *Compêndio de Poética e Estilo* (1872), que nas posteriores

1547 (terminada em 29 de Julho) por João da Barreira e João Álvares, impressores da Universidade, a expensas de D. Brás, ou Blas, Bispo de Leiria.

Em 1548 há uma segunda edição e neste mesmo ano o autor António de Portalegre terá traduzido toda a obra para espanhol, apresentando também no final *Coplas que hizo el autor deste tratadillo para unos pasos de la pasión que hizo predicándola*.<sup>8</sup>

A tradução é feita pelo próprio autor, que tinha competência para tal, uma vez que tinha vivido alguns anos na corte espanhola.

O primeiro texto da série reunida no final do livro é um *Villancico en nombre de la señora que va camino del Monte Calvario empós del su muy amado hijo*, que não tem indicação de género literário específico na versão original portuguesa.

É o único texto deste conjunto que possui versão em português, todos os demais estão originalmente em espanhol<sup>9</sup>. Cabe perguntar porquê.

edições passou a ser designado por *Teoria da Composição Literária* (1896: 235-240). Teófilo Braga publicou-as com o mesmo título na *Antologia Portuguesa* (1876: 193-197). Luiz Francisco Rebello publicou-as com o título «Pranto de Nossa Senhora» em *Teatro Português. Três séculos de literatura teatral portuguesa. Das origens ao Romantismo* (1961: 89-90). Mário da Costa Roque reproduziu em fac-símile o exemplar de 1547 em «*Meditaçã da inocentissima morte y paixã de nosso señor em estilo metrificado novamente composta*»: *considerações bibliográficas* (1952).

8. Conservam-se exemplares em diversas instituições: 1547, em port.: Biblioteca Municipal do Porto (X-2-69), British Library (C. 63. g. 31 (2)); 1548, em port.: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (R-3-23), na Biblioteca da Fundação da Casa de Bragança / Paço Ducal de Vila Viçosa (BDMII Res 202 Adq); Houghton Library, (Port 5448.10.310\*); 1548, em cast.: Houghton Library (Port 5448.10.315\*), sem as trovas finais; Biblioteca Nacional de Lisboa (Res 2480), exemplar de que me servi para a edição que aqui apresento.
9. Seguem-se: *Romance espiritual*, um *Villancico espiritual*, um *Villancico hecho al Virginal parto de nuestra señora, viniendo muy enhadado por las tierras*

É um pequeno texto para ser representado em alguns passos da Paixão pregada pelo autor. O próprio, ou o editor, adverte que o Vilancete deve ser cantado ao som da melodia do motete *Fili mi Absalom*, possivelmente de Josquin des Prés<sup>10</sup>.

Narra a viagem da Virgem Maria pela rua da Amargura a caminho do Calvário em busca de seu filho, que ela sabe já ter sido sacrificado. Uma vez no Gólgota, o corpo é deposto da cruz e levado por São João, Nicodemo e José de Arimateia. A peça termina com o *Miserere mei Deus*, cantado em contraponto sobre cantochão.

Embora o texto seja curto, encontra-se acompanhado de indicações precisas sobre a encenação e a cenografia, sem dúvida concebidas pelo autor, que não são exactamente iguais nas duas versões. Destaco as pequenas diferenças em itálico.

Port.

Vai a *virgem* Nossa Senhora *pranteando* o caminho do Monte Calvário e diz:

Cast.

*Villancico* en nombre de la señora que va camino del Monte Calvario *empós del su muy amado hijo*.

*del Algarve* e um *Villancico y coplas en nombre de la sacratísima Virgen nuestra Señora, aquejandose del amor tal soledad sentía por la ausencia de su vnigénito hijo espues que se apartó della en su ascención gloriosa*.

10. As edições do texto português, quer a de 1547, quer a de 1548, indicam a música para estas trovas: «O Romance que aqui vai acharão apontado singularmente por Badajoz, músico da câmara del rei nosso senhor. E o *Vilancete do Parto da Senhora* se há de cantar por o duo que compôs Torres da letra de *Inimiga le soy, madre*. E o do *Pranto da Senhora Caminho de Monte Calvário* por a composição do motete *Fili mi Absalom*, do qual foi a letra tomada». O motete foi musicado por Josquin des Prés sobre o texto de II Samuel 18: 33: *contristatus itaque rex ascendit cenaculum portae et flevit et sic loquebatur vadens fili mi Absalom fili mi Absalom quis mihi tribuat ut ego moriar pro te Absalom fili mi fili mi (meu filho Absalão, meu filho Absalão, quem me dera ter morrido por ti, Absalão, meu filho, meu filho!)*.

Chegando a senhora ao pé do cadafalso onde estava o senhor crucificado, metido em um *esparavel*, sai ãa figura e mostra-lho, *abrindo o esparavel*, dizendo:

Aqui se deixa a senhora cair no *chão* sem dizer nada e depois *já no cabo* vem Nicodemus e *Josef ab Arimatia* pera *sepultar* o corpo, e adorando *o senhor* de gíolhos diz Josef:

E despegando o *senhor* da cruz põe-no em o regaço da senhora e ela diz *esta trova*:

Já por derradeira, pede sam João licença à senhora pera enterrar o corpo, dizendo:

E tirando-lhe à senhora o corpo dos braços, diz *esta trova*:

E entam levam o corpo metido no ataúde com Miserere mei Deus *a fãbordão* a enterrã-lo.

Yllegando la señora al pie del cadahalso adonde estaba el señor crucificado metido *dentro* en un *pabellón sale una figura* y muéstraselo, diciendo:

Aquí se dexa la señora caer en *tierra* sin decir alguna cosa y a la postre vienen José y *Nicodemus* para *tirar* el cuerpo *del señor de la cruz* y adorándolo de rodillas dice José:

Desenclavando el *cuerpo* de la cruz pónenlo en el regazo de la señora y ella dice:

Y a la postre pide san Juan licencia a la señora para sepultar el cuerpo, diciendo:

Y sacando a la señora el cuerpo *muerto* de los brazos, dice *ella*:

Entonces meten el cuerpo del señor en un ataúd y llévanlo a sepultar con miserere mei Deus *en tono*.

Estamos perante um caso muito raro de informação didascálica para este tipo de teatro representado em Portugal. Ao contrário do que acontece em Espanha, não temos documentos que esclareçam como se faziam as representações na Paixão. Assim, este texto assume uma dupla função de monumento literário e teatral e ao mesmo tempo de documento sobre a organização espacial para a qual o foi concebido e o seu modo de funcionamento: os pavilhões – as mansões do teatro francês – e que ainda hoje são utilizados no norte de Portugal.

A coexistência das duas versões, sobretudo quando ambas são do mesmo autor, permite um uso pragmático da segunda do ponto de vista da crítica textual, como neste caso, em que a tradução permite corrigir lapsos formais do original. Por exemplo, uma quintilha que se encontra deslocada na versão portuguesa, aqui marcada em itálico:

Ó meu bem que nam te vejo  
e nam posso já comigo,  
tam fracamente te sigo  
quam fortemente o desejo  
me leva a morrer contigo.

Oh quem pudesse chegar  
antes da fim um momento  
a ver teu padecimento,  
por que de ver-te matar  
me mate teu sentimento,  
mas este mortal desmaio  
tem cortado o coração  
de tam forçosa paixão  
que se quero andar caio  
esmorecida no chão.

*Ó donas encaminhai  
esta mais triste das tristes,  
se meus males cá ouvistes  
dizei-me por onde vai  
o meu filho se o vistes.*

Oh mi bien que no te veo  
y no puedo ya conmigo,  
tan flacamente te sigo  
cuan fuertemente el deseo  
me lleva a morir contigo.

*Oh madres habed dolor  
d'esta madre dolorosa  
que en la muerte de su amor  
la mata ansia tan rabiosa.*

Oh quien pudiese llegar  
a ver tu padecimiento,  
tu martirio, tu tormento.  
porque de verte matar  
me mata tu sentimiento,  
mas este dolor mortal  
me tiene tan desmayada  
y mi alma tan cortada  
que llegar a ver mi mal  
no puedo de lastimada.

Este fragmento é revelador do domínio da composição por parte do autor/tradutor em ambas as línguas. Na primeira quintilha temos uma tradução literal, uma vez que a rima e a métrica o permitem.

Depois, a tradução vai-se afastando gradualmente do literal, mudando versos de lugar, como o terceiro português que passa para segundo espanhol, mas o léxico é mantido, embora deslocado para outras unidades semânticas, como *desmaio* ou *cortado*, alterando-se completamente a rima.

A preocupação com o rigor métrico torna-se muito evidente em dois breves exemplos, com que termino: as sete sílabas da redondilha maior portuguesa tornam-se oito da espanhola, para o que por vezes é neces-

sário recorrer a uma estratégia de escolha inventiva de léxico mais por razões de ordem pragmática do que de criação artística.

v. 7: *chorai a desaventura*      *llorad la gran desventura*  
v. 11: *vede bem sua grandeza,*      *contemplad bien su grandeza.*

A verdade é que os poetas portugueses são exímios em explorar a agilidade da língua. Quando convém, são capazes de dizer em sete sílabas o que deveria ser um decassílabo. Usamos e abusamos das contracções e elisões. Mas António de Portalegre não o faz. A sua poética encontra-se repleta de ética.

Nos últimos tempos, começaram a surgir projectos digitais que dão alguma atenção a traduções de originais de teatro português do século XVI. O mais antigo deles, *Emothe: The Classics of Early Modern European Theatre*<sup>11</sup>, vale-se de traduções modernas, publicadas anteriormente em livro. O mais recente, *Teatro de autores portugueses—catálogo e textos múltiplos* (<https://tapmultiplos.com>), que dirijo, inventaria e edita os textos de autores portugueses que, ao longo da História do Teatro, conheceram versões múltiplas coevas, seja em português, seja noutra língua. Estas edições, preparadas expressamente para o projecto, segundo critérios de transcrição, fixação e notação que têm sido ensaiados em projectos anteriores, estão inseridas numa plataforma digital, recurso que inclui as edições singulares acompanhadas das reproduções digitais dos manuscritos ou edições fontes e com a edição sinóptica que permite cotejar as diferentes versões de um mesmo texto.

De momento, do século XVI, encontra-se já disponível o texto de António de Portalegre, a que se juntarão em breve os de Gil Vicente (*Barca do Inferno*, *Inês Pereira*, *Dom Duardos*).

11. «Teatro español y europeo de los siglos XVI y XVII: patrimonio y bases de datos», referência PID2019-104045GB-C54 (acrónimo EMOTHE), financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 (<https://emothe.uv.es/biblioteca-digital/>).

Ó meu bem que nam te vejo,  
e nam posso já comigo,  
tam fracamente te sigo  
quam fortemente o desejo  
me leva a morrer contigo.

Oh, quem pudesse chegar

antes da fim um momento  
a ver teu padecimento,  
por que de ver-te matar  
me mate teu sentimento!  
Mas este mortal desmaio  
tem cortado o coração  
de tam forçosa paixão  
que se quero andar caio,  
esmorecida, no chão.

Ô donas encaminhai  
esta mais triste das tristes  
se meus males cá ouvistes  
dizei-me por onde vai  
o meu filho se o vistes.

Oh mi bien que no te veo,  
y no puedo ya conmigo,  
tan flacamente te sigo  
cuan fuertemente el deseo  
me lleva a morir contigo.  
Oh madres habed dolor  
desta madre dolorosa  
llorad la triste llorosa  
que en la muerte de su amor  
la mata ansia tan rabiosa.

¡Oh, quien pudiese llegar  
a ver tu padecimiento,  
tu martirio, tu tormento  
porque de verte matar

me mata tu sentimiento!  
Mas este dolor mortal  
me tiene tan desmayada  
y mi alma tan cortada  
que llegar a ver mi mal  
no puedo, de lastimada.

## Bibliografia

- Cronan, U. (1913): *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Díez Borque, J. M. (2003) «Gil Vicente y la “Comedia Nueva” de Lope de Vega». In AA. VV.: *Gil Vicente 500 Anos depois*. Lisboa, INCM, vol. 1, pp. 91-114.
- Fernández de Moratín, Leandro (1857), *Orígenes del Teatro Español*. Aribau i Farriols, B. C. (ed), Obras de Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Rivadeneyra.

- Ferreira, António, Castro; Álvarez Sellers, María Rosa (ed.) (2000), A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor» / Departamento de Galego-Portugués, Francés e lingüística, Universidade da Coruña.
- Infantes, Victor (2005): «La cultura de la muerte en las Barcas de Gil Vicente». In García Posada, M. (coord.): *El teatro religioso en la obra de Gil Vicente*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Lehmann, Valeria. (2022): *Gil Vicente autore della Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno? Il problema di un'attribuzione ottocentesca*. Exame di licenza, Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore, Pisa.
- Mateus, Osório (1990): «Vicente anónimo castelhanu». In AA. VV.: *Os Estudos Literários (entre) Ciência e Hermenêutica: Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Vol. II, 131-136.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1898): *Antología de poetas líricos castellanos*. Vol VII. Madrid, Librería de Hernando Y C.<sup>a</sup>.
- Rodrigues, Maria Idalina Resina (1991): «Dos Salmantinos a Gil Vicente: as Celebrações do Natal». In *IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Actas*. Vol. I, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 107-135).
- Stiefel, A. L. (1907): «Zu Gil Vicente». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 119, Braunschweig, Westermann, pp. 192-194.
- Teijeiro Fuentes, M. Á. (2021). *La mirada del otro: la historia de Portugal y de los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*. Ediciones del Orto.
- Vasconcelos, Carolina Michäelis de (1922): *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.



# Función y sentido del salvaje en el teatro y la narrativa de Joaquín Romero de Cepeda

Ángel Luis Castellano Quesada  
*Universidad de Córdoba*

## 1. Introducción

La poética de Joaquín Romero de Cepeda se caracteriza por su perfil erudito y didáctico-moral. Esta clave se antoja necesaria para abordar el estudio de su corpus dramático, del que solo se ha conservado el par de comedias incluidas en sus *Obras* (1582): la *Metamorfosea* y la *Salvaje*. La primera es una breve pieza bucólica, cuya acción se reduce a los repentinos cambios en la prianza amorosa de un grupo de pastores. La *Salvaje*, por su parte, es un parvo remedo de la *Celestina*, palimpsesto del cual se distancia progresivamente en la tercera jornada para introducir, ya en la cuarta, un episodio rural absolutamente ajeno al texto de Rojas; más próximo, en cambio, a la tradición caballeresca o pastoril. Así, doliéndose de sus cuitas tras su desafortunado lance amoroso, la protagonista Lucrecia se adentra en un bosque para tratar de olvidar sus pasiones. Mientras la buscan, sus padres, Arnaldo y Albina, son atacados por una pareja de salteadores que matan al progenitor. Aparece entonces el galán Anacreón, que liquida a uno de los agresores y hace huir a su compañero. Sin embargo, en una nueva peripecia, surgen sendos salvajes que intentan secuestrar a Albina. El rapto será impedido por Lucrecia, quien, armada con arco y flechas, da muerte a uno de ellos, permitiendo que Anacreón se ocupe del otro. La historia concluye con los enamorados declarando su propósito de contraer matrimonio a Albina, que les da su beneplácito.

## 2. Los salvajes de la *Comedia Salvaje*: estado de la cuestión

El episodio rústico y, en particular, el enfrentamiento con los salvajes que da título a la obra, no han sido oportunamente explicados por la crítica, que tradicionalmente los ha tachado de «extravagantes» (Fernández de Moratín, 1830: 281; López Prudencio, 1979: 165), sin atender a su trasfondo alegórico.

El primero que reparó en este pasaje fue Mazur (1966), quien deslizó en su tesis varias impresiones ciertamente inconexas y superficiales. A su juicio, la peripecia no contribuye al desarrollo del argumento y se limita a proporcionar «a new tension before the happy end» (1966: 346). En cuanto al posible significado, arriesgó que, por su aspecto, la pareja simboliza «ugliness and bestiality» (1966: 109) y su conducta se corresponde con la de «a lecherous creature, incapable of self-control» (1966: 242-244).

Su dictamen fue contestado por Madrigal (1985: 75-76):

En un plano simbólico, [los salvajes] ayudan a entender la metamorfosis de los dos jóvenes protagonistas. Si se tiene en cuenta que el amor de ellos, y el subsiguiente rapto de Lucrecia por Anacreón, está viciado por la presencia de la alcahueta Gabrina, no es difícil de aceptar que todas las dificultades y peligros de los dos últimos actos constituyan un periodo de retribución y penitencia. Los salvajes, símbolo de lo irracional, de la fuerza bruta, o sea, de las acciones instintivas del hombre, vienen a representar el pasado que ellos tienen que superar. El hecho de que cada uno mate a un salvaje sirve para recrear muy gráficamente que Lucrecia y Anacreón han podido vencerse a sí mismos. Análogamente el arriesgar sus vidas para salvar a Albina, la madre, confirma el deseo de ellos de aceptar el amor y el matrimonio dentro de las normas ortodoxas y no atropellándolo todo como ocurre al principio de la tragicomedia.

Antonucci (1995: 48), por su parte, sostuvo que

la agresión de los salvajes [no] tiene ninguna significación simbólica [...]; se trata solo de un obstáculo más en la búsqueda de Albina y Arnaldo, homólogo al que representa la pareja de bandidos. Salvajes y bandoleros —epítome de la crueldad y la extrañeza— son los peligros que acechan al burgués cuando se atreve a salir fuera de los muros de su ciudad.

Este parecer fue suscrito por Narciso García-Plata (1999: 90), quien puso el acento en su función dramática:

La presencia de los dos salvajes responde a un deseo de aumentar la tensión antes del desenlace feliz, al tiempo que facilita la anagnórisis que conducirá a la solución del conflicto. El significado simbólico propuesto por Madrigal, aunque posible, parece poco probable, en un momento en el que éste era poco frecuente, debido al mínimo desarrollo de estos personajes, cuya presencia está en función de la acción, así como en el propósito de introducir en la pieza elementos exóticos, decorativos y asombrosos con los que mantener el interés del auditorio en el desenlace de la comedia.

Sin embargo, considero acertada la lectura alegórica por un par de razones. En primer lugar, concuerda con el objetivo aleccionador del extremeño, confeso desde el epígrafe que precede al argumento, redactado a zaga de Fernando de Rojas:

*Comedia Salvaje*, en la cual, por muy delicado estilo y artificio, se descubre lo que de las alcahuetas a las honestas doncellas se le sigue, en el proceso de lo cual se hallarán muchos avisos y sentencias (Romero de Cepeda, 2000: 133).

*Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, [...] la cual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas (Rojas, 2016: 3).

En segundo lugar, también permite entender a cabalidad la adición de un episodio pastoril en la «Jornada postrera», tomado de *La Diana* (c. 1558-1559) de Jorge de Montemayor, y la importancia que se otorga al conflicto con los salvajes ya en el título, a pesar de su brevísima extensión y escaso peso argumental.

### 3. De salvajes áureos: modelos y precedentes

En el Siglo de Oro, el término ‘salvaje’ —‘habitante de la selva’— designaba por lo general a una entidad mítico-literaria, de carácter monstruoso, distinta del ‘bárbaro’ o sujeto ajeno a la civilización. Dicha asimilación, imperante hoy, no se consolidaría hasta el siglo XVIII, aun-

que ambos tipos ya estuvieran relacionados tanto iconográfica como conceptualmente y, por ello, se entrecruzasen en la ficción (Antonucci, 1995: 31-37). Resulta muy ilustrativa la definición de Covarrubias (1611: s. v. *salvage*):

Todo lo que es de la montaña. Los pintores, que tienen licencia poética, pintan unos hombres todos cubiertos de vello de pies a cabeza, con cabellos largos y barba larga. Estos llamaron los escritores de libros de caballerías salvajes. Ya podría acontecer algunos hombres haberse criado en algunas partes remotas, como en islas desiertas, habiendo aportado allí por fortuna y gastado su ropa, andar desnudos, cubriéndolos la misma naturaleza con vello para algún remedio suyo. De estos han topado muchos los que han navegado por mares remotos.

El lexicógrafo asoció al hombre salvaje con las artes figurativas, en virtud de la capacidad de los pintores para trascender la mera imitación de la naturaleza, destacando su rasgo visual más extraordinario: el vello corporal —que en la práctica escénica y en la prosa más realista sería suplido por pieles de animales—. Enseguida saca a colación el género más representativo de la literatura idealista para reforzar su naturaleza fantástica. Sin embargo, no descarta una base empírica para este constructo ficcional, e incluso razona su apariencia animalesca.

Para rastrear los orígenes del salvaje hay que remontarse hasta los sátiros, faunos, silvanos y otros seres agrestes de la mitología grecolatina<sup>1</sup>. El salvaje no solo compartía la pilosidad y los lazos con la naturaleza, sino también características etológicas, como la gula o la sexualidad desenfadada (Antonucci, 1995: 21-25; Madrigal, 1975: 20-25), que solía desembocar en el rapto de doncellas o incluso en la antropofagia. Unos y otros ostentaban un mismo significado: los peligros de la pasión y el abandono a los placeres sensuales (Bartra, 1998: 93-98). Además, cumplían idénticas funciones dramáticas, bien como oponentes simbólicos

1. Sobre su trayectoria literaria e iconográfica, véanse Bernheimer (1952), López Ríos (1999; 2006) y Olivares Martínez (2013). Los cíclopes homéricos también poseen muchos atributos del salvaje (Linares Chover, 2010).

del héroe, convertido en dechado de virtudes morales; bien como asistentes de algún ente mágico o divino ligado al mundo natural, capaz de someterlos como a cualquier otra fiera —con frecuencia, Diana, diosa de la caza y protectora de la naturaleza, pero también paradigma de la castidad—. A estas se añadiría la de guardianes de espacios, heredada de los gigantes de la narrativa caballeresca. Gutiérrez Padilla (2021: 198) ha explicado esta asimilación en términos de economía escénica:

Sobre las tablas, el gigante encuentra su asimilación con una figura que ya para el siglo XVII tiene una larga tradición en las representaciones: el salvaje, una figura ya convencionalizada, tanto en funciones dramáticas como en vestimenta teatral, y que en el imaginario caballeresco también puede fungir como adversario del héroe, por lo cual, en términos de montaje, resulta más sencillo llevarla a escena en contraposición con los monstruos híbridos o los gigantes de la narrativa.

La filiación con los sátiros no era desconocida en modo alguno para los ingenios áureos. Cervantes juega con estas duplicidades en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* (1615). El título ya anuncia un escenario simbólico al relacionar las «selvas» indómitas con los «celos», en contrapunto con el *locus amoenus* arcádico, como hará constar el pastor Lauso a la ingrata Clori: «Volverás paraíso a questo suelo, / y este calor que nos abrasa, ardiente, / en aura blanda y regalado yelo» (vv. 976-978) (Cervantes, 2015a: 172). Por estas selvas de Ardenia desfilarán numerosas figuras alegóricas, visiones causadas por el mago Malgesí para advertir a los protagonistas, Reinaldos y Roldán, de los riesgos del frenesí amoroso: el Horror, el Temor, la Sospecha, la Curiosidad y la Desesperación, «secuaces» de los Celos (vv. 1261-1342); además de la Mala Fama (vv. 1655-1694) y la Buena Fama (vv. 1739-1770), y también Venus y Cupido (vv. 1373-1554).

En la primera jornada, un paje anuncia la venida de Angélica, a quien califica de «diosa del cielo», y describe su cortejo: sencillo en número, pero espectacular por la rareza de sus integrantes, especialmente los «dos salvajes / que sirven de escuderos y de pajes» (vv. 175-176). El conjunto se detalla en una didascalía:

han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA la Bella sobre un pa-lafreón, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvajes, vestidos de yedra o de cáñamo vestido de verde. [...] En dando una vuelta al patio, la apean los salvajes y va donde está el EMPERADOR (Cervantes, 2015a: 142).

La indumentaria vegetal remite al hábitat de los salvajes<sup>2</sup>, pero también representa la locura que está a punto de sobrevenir a los paladines (Fernández López en Cervantes, 2015a: vol. compl., 320-321), que se enamoran locamente de Angélica y empiezan a reñir (vv. 279-295). Malgesí, por su parte, la descubre como «hechicera» (v. 260) y advierte al emperador Carlomagno de sus aviesas intenciones (vv. 297-325), explicitando así la trascendencia moral de la fábula:

En laberinto he entrado  
que a penas saldré de él. ¡Oh, ciego engaño!  
¡Oh, fuerza poderosa  
de la mujer, que es, sobre falsa, hermosa!  
(vv. 335-338) (Cervantes, 2015a: 148).

Ya en la tercera jornada, el complutense desarrolla un cuadro que guarda semejanzas visuales con el anterior. Perdido en las selvas de Ardenia, «laberinto» de los celos, Reinaldos presencia el rapto de Angélica por dos sátiros que la llevan «como arrastrando, con un cordel a la garganta» (Cervantes, 2015a: 214). Si antes un par de salvajes introducían a Angélica en el escenario sosteniendo las riendas de su caballo, cuando ella se servía de la pasión que despertaba en los hombres para satisfacer sus designios;

2. La vestimenta y la función ceremonial del salvaje serán referidas en otras representaciones alegóricas narradas en la segunda parte del *Quijote* (XX, XLI): «Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaran a Sancho» (Cervantes, 2015b: 702); «Pero ves aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes, vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera» (2015b: 854).

ahora, en una composición casi idéntica, dos sátiros la arrastran, reducida como un animal. Aunque el resultado sea la aparente muerte por asfixia de Angélica, al lector no se le escapa que la prisión por «sátiros lascivos» (v. 2057) entraña una lección bastante más carnal<sup>3</sup>. En realidad, se trata de otra visión obrada por Malgesí, que intenta acabar con la esperanza del caballero para hacerlo desistir de su empeño amoroso (vv. 2136-2143).

El parlamento de Reinaldos, por cierto, recoge las habituales asociaciones del sátiro y el salvaje tanto con el Averno como con uno de los pueblos bárbaros más conocidos, los escitas, a quienes desde la Antigüedad se acusaba, entre otras prácticas atroces, de canibalismo<sup>4</sup>:

¡Verdugos infernales, deteneos!  
[...]  
¿Qué antropófagos, qué scitas  
contra ti se conjuraron,  
y qué manos te acabaron  
sacrílegas y malditas?  
Sin duda, el infierno todo  
fue en tan desdichada empresa,  
que así lo afirma y confiesa  
de tu muerte el triste modo  
(vv. 2043, 2080-2087) (Cervantes, 2015a: 215-216).

Aún aparecerán los sátiros otro par de veces, siempre a las órdenes del hechicero, que se refiere a ellos como sus «ministros» (v. 2414). Es

3. En esto discrepo ligeramente de Antonucci (1995: 47) cuando afirma que «el salvaje [...] no responde a criterios narrativos o simbólicos, sino a criterios de espectacularidad; sirve únicamente para maravillar al espectador y, en efecto, sale a la escena en contextos maravillosos, marcados por temáticas mitológicas o caballerescas». Aunque suscribo la premisa, creo que los salvajes que asisten a Angélica no estaban desprovistos de significado para el espectador: así, en las bodas de Camacho cuatro salvajes sacaban a escena el «Castillo del Buen Recato» (Cervantes, 2015b: 702).
4. Por ejemplo, Plinio el Viejo (*HN* 6.53, 7.9); otros autores, como Estrabón (7.3.9) y Heródoto (4.18.3, 4.106), matizan la creencia.

decir, tras haber fungido como aparentes villanos, asumen el papel de sirvientes pasivos de un ser mágico, asimilándose a los salvajes del principio, pero ya con un simbolismo más difuso. Ninguna de las criaturas goza del don del habla ni exhibe el más mínimo desarrollo psicológico.

Esta dualidad puede remontarse hasta sendos pasajes de la *Diana* de Montemayor y su secuela, la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo. Mientras que en la primera los salvajes cumplen con el rol de antagonistas «satíricos», persiguiendo a las ninfas, en la segunda se invierten los papeles y aparecen como galeotes en unos barcos guiados por sus antiguas víctimas, «coronados de rosas, amarrados a los bancos con cadenas de plata» (Gil Polo, 1962: 249). Antonucci (1995: 42) interpreta que

la sumisión de los salvajes puede leerse entonces como sumisión de los instintos al elemento espiritual representado por las ninfas, consagradas a Diana, diosa de la castidad. Esto condice bien con la moral expresada por Felicia en su discurso final a los pastores, en el que reprende el «desenfrenado apetito», el «amor terreno, que está empleado en cosas bajas», para ensalzar «el verdadero amor de las cosas altas y perfectas».

Al margen de tales casos, esclarecedores por la combinación de referentes y asociaciones, podrían aducirse muchos otros, tanto en el teatro como en la narrativa de los siglos XV, XVI y XVII. La significación resulta bastante explícita, por ejemplo, en la *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, donde aparece «un caballero, así feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje», que afirma llamarse Deseo y ser «principal oficial en la casa de Amor<sup>5</sup>» (San Pedro, 1995: 4-5); o en el *Caballero del Sol* (1552) de Pedro Hernández de Villaumbrales, libro de caballerías «a lo divino» cuyo protagonista lucha contra varios salvajes que responden a nombres tales como Vicio Bruto o Pecado Monstruoso.

5. Precisamente por su simbolismo erótico esta tradición se distancia de la figura juglaresca del «caballero salvaje» (López Ríos, 1995; 1997).

Esta relación conceptual devino tan recurrente que en el siglo XVII ya constituía una «noción banal y trillada» (Antonucci, 1995: 41). Así se manifiesta en *Peribáñez* (c. 1604-1613) de Lope de Vega, donde el gracioso Luján afirma de Casilda que es «tan bella que está mi amo / todo cubierto de vello, / de convertido en salvaje» (vv. 1042-1044) (Vega, 1990: 36). El siguiente paso sería la configuración del salvaje como disfraz<sup>6</sup> representativo del estado de ánimo, casi siempre causado por un amor no correspondido, o de la etapa vital de un personaje, entre la adolescencia y la juventud.

La primera posibilidad engloba a multitud de caballeros que abandonan la corte tras sufrir mal de amores, como Amadís, penitente en la Peña Pobre; Cardenio, en Sierra Morena; o el propio don Quijote, «haciendo penitencia, desnudo de la cintura arriba, metido entre estas sierras como si fuera salvaje, durmiendo en el suelo, sin comer pan a manteles ni sin peinarse la barba, llorando y maldiciendo su fortuna» (Cervantes, 2015b: 311). Con la segunda se corresponden los jóvenes protagonistas de las comedias lopescas y calderonianas, aunque, «en estos casos, nunca se define al personaje, en las acotaciones, como salvaje: su único rasgo [...] es el vestido, cuya descripción se explicita siempre, o en las acotaciones, o en las palabras de los demás personajes» (Antonucci, 1995: 60).

#### **4. El salvaje en la narrativa de Romero de Cepeda: *Rosión de Castilla* (1586)**

Esta rica tipología, apenas sintetizada, puede rastrearse en la narrativa original de Romero de Cepeda, circunscrita a una única novela corta de caballerías: *Rosión de Castilla* (1586). Se trata de una obra orientada a la instrucción de jóvenes cortesanos, tal como expresa el autor en la dedicatoria a Cristóbal de Guardiola<sup>7</sup>:

6. Sobre el uso teatral del disfraz de salvaje, véase Egido (1995: 37-61).
7. Hijo de su mecenas, el licenciado Juan de Guardiola (Castellano Quesada, 2023: 203, 214-215).

Determiné a ofrecer a vuestra merced uno de mis libros, entre los cuales no hallé alguno más al propio que este, que trata de la vida y maravillosos hechos del príncipe Rosián de Castilla, cuya lectura no tan solamente en la tierna edad de vuestra merced dará contentamiento, mas será ocasión de mucha utilidad y provecho (Romero de Cepeda, 1979: 3).

Se divide en dos partes, de veintiséis y veintisiete capítulos respectivamente. En los diez primeros se presenta a los padres de Rosián<sup>8</sup> y se compendian su infancia y educación a cargo del sabio Perístrato, que brinda varios decálogos morales. Es curioso, por cierto, que la formación del joven caballero se constriña al aprendizaje de las artes liberales, sin incluir ningún tipo de instrucción marcial. Él mismo declara que su viaje tiene, al menos en parte (Arias en Romero de Cepeda, 1979: XXVII-XXVIII), un propósito intelectual:

Deseaba conocer y saber la diversidad de las lenguas y gentes extranjeras que hay por el mundo (Romero de Cepeda, 1979: 25);

Determiné satisfacer en esto a mi deseo para que después con mayor reposo pueda gozar la quietud y sosiego de la vida, del cual es mucha parte el conocimiento de las cosas, porque hasta sentir el trabajo no se goza bien el descanso, ni se conoce la paz hasta haber pasado la guerra (1979: 33).

En el albor de su aventura, posee singular importancia el encuentro con la pastora Bricia —en realidad, una dama con un disfraz muy connotado: «según vuestra disposición, ese hábito no me parece lo recibistes en la cuna» (1979: 35)—, la cual lo descubre como neófito en amores:

Bien parece, hermoso doncel, que la variedad de las cosas de fortuna no ha llegado a vuestra noticia, pues así os espanta la novedad de mi pena. Es cosa

8. Sus padres pertenecen a la baja nobleza: un caballero retirado y una mujer «de mediano estado» (Romero de Cepeda, 1979: 8). La diferencia estamental entre Rosián y su amada Calinoria sería salvada por sus méritos, como repite Rosián con insistencia. También el protagonista de la *Comedia Salvaje*, Anacreón, es «un caballero mancebo de mediano estado», mientras que de Lucrecia se dice que es la «única heredera de sus padres, muy rica y hermosa» (Romero de Cepeda, 2000: 135).

tan vieja el mal que padesco, y es tan sin remedio la ocasión de padecelle, que ni yo querría daros cuenta de lo que por ventura no tenéis experiencia ni a mí de nuevo aumentar mis dolores con la nueva enarración del proceso de mis males (1979: 35).

En efecto, es la primera vez que Rosián toma conciencia del amor y sus efectos, contra los que se previene:

Y ninguna cosa le hacía más admirado que la grande tristeza de la pastora Bricia y el amor que mostraba haber tenido a su Albinio, considerando la fuerza que el amor tiene después que se apodera en un tierno corazón; pareciéndole, como cosa nueva para él, que, si en algún tiempo amase, según lo que de semejante pasión resulta, no era posible dejar de morir o verse en grandísimos trabajos. Y así propuso en su corazón de no poner en ninguna mujer su afición, porque la libertad del hombre es el mejor tesoro del mundo (1979: 39).

Después pedirá posada en el Castillo del Dulzor Amargo, entrando en un espacio alegórico cuyos habitantes destacan por su inmoralidad en cuestiones sentimentales. El héroe condena sus costumbres y se propone acabar con ellas, a lo cual su adversario responde con sorna: «Más me parecéis beato [...] que valiente jayán» (1979: 42). Consigue así su primera victoria moral sobre el vicio. Sin embargo, como lamentará recurrentemente a lo largo de la obra, «la rueda enemiga / de fortuna traidora» (1979: 93) no deja de girar y su triunfo no es, ni mucho menos, definitivo.

El protagonista arribará a otro escenario simbólico: el Puente del Desengaño, donde se topa con la maga Belarina<sup>9</sup>. Desoyendo los consejos de Perítrato, será acogido en su lujoso castillo, y allí confrontan sus posturas morales mediante canciones: la maga y sus damas, encareciendo el amor; Rosián, advirtiendo sobre la fugacidad de la vida y la necesidad de obrar rectamente, lo cual las deja «muy contentas de su grado,

9. Romero sigue las manidas reglas de la onomástica caballeresca para componer un nombre sonoro que exprese el principal valor encarnado por el personaje: la belleza (Marín Pina, 1990: 171-172).

aunque tristes por haber sido tan contra lo que ellos esperaban». Sus esfuerzos no serán del todo infructuosos, pues logran que en la mente del joven «la sensualidad [luche] con la razón» (1979: 52-53). El rechazo definitivo, tras haberse presentado desnuda en sus aposentos, enfurece a Belarina, que muestra su verdadera apariencia, pasando de parecer «de poco más de diez y ocho años» (1979: 53) a «más de setenta» (1979: 56). Como venganza, utiliza su magia para dejar a Rosián desnudo y atado de pies y manos en mitad del camino. El héroe ha tocado fondo, pues se ve desprovisto de sus armas, de su caballo e incluso de la ropa. De ahora en adelante, su progreso moral se verá reflejado en su indumentaria.

No tardará en ser rescatado por un ermitaño, con el que convive algún tiempo, hasta que encuentra la oportunidad de redimirse, derrotando a un lagarto y una sierpe que atemorizaban a unos pastores —emblemas del mal, su victoria física sobre ellos simboliza la espiritual—. Como trofeo lucirá un arnés fabricado con la piel del lagarto. Aquí termina la primera parte.

La segunda comienza con el reinicio del viaje. En la aldea Valle de Flores, un grupo de hombres, tildados de «perezosos», «holgazanes», murmuradores y resentidos con «los que gobiernan la villa» (1979: 75), lo confunden con una sierpe y empiezan a perseguirlo. Durante su huida, Rosián se arma de «un grueso bastón», atributo que anticipa la comparación con el «salvaje o fiera silvestre» (1979: 77-78). La confusión del caballero disfrazado con un salvaje real era ya un lugar común:

El nombre y el aspecto de salvaje, en suma, no son sino contraseñas simbólicas —para la doncella y para el lector— del caballero enamorado: el único que se las toma en serio es el pastor, quien tiene miedo del salvaje porque, no compartiendo el mismo código cultural y amoroso, no sabe interpretar las apariencias y teme una agresividad que no existe (Antonucci, 1995: 56).

Salva la vida entrando en un monasterio, donde es acogido de buen grado por los monjes. Al partir, les deja «el cuero del lagarto, el cual, por intercesión del abad, para memoria fue puesto lleno de paja en el claustro de la dicha iglesia» (Romero de Cepeda, 1979: 86). De allí pasa

a una huerta, donde consigue trabajo como hortelano y es provisto «de un capotillo de sayal y de unos zaragüel[1]es» (1979: 91).

Cuando vuelve a cruzarse con Belarina, al principio no la reconoce. La maga consigue que entre a su servicio para liberarla de «el más fiero salvaje que había en el mundo», el mismo que había usurpado sus tierras y pretendía desposarse con ella a la fuerza. Rosián no tardará en percatarse del engaño e identificar a la falsaria, pero aprovecha el lance para que le devuelva sus armas y su caballo (1979: 101-102). Durante la batalla subsiguiente, la bruja se transforma en sierpe, en salvaje, en toro y en águila; pero esta vez sus artes mágicas no le bastan para salvarse y queda al menos parcialmente escarmentada, pues «de ahí adelante no con tanta desorden incitaba los caballeros a sus deleites, de manera que no le aconteciese lo que con Rosián» (1979: 104).

El último encuentro con la hechicera vendrá mediado de nuevo por la figura del salvaje. Rosián halla una doncella muerta con una carta en la mano. Al acercarse para leerla, se verá cercado de inmediato por cuatro leones. Por si fuera poco, la doncella se levanta entonces, transformada en un «fiero y desemejado salvaje» que azuza a las fieras con estas palabras: «Muera este desconocido ingrato que ansí menospreció los abrazos de la hermosa Belarina» (1979: 106). El salvaje aparece otra vez como un ser sobrenatural invocado por la bruja para satisfacer sus inmorales deseos, sirviéndose de la belleza y la juventud como cebos para obstaculizar el progreso moral del héroe. Aunque puede hablar, sus palabras ni siquiera se dirigen a su adversario, sino a los animales, que controla gracias a sus vínculos con la naturaleza.

Próximo ya el clímax de su periplo, Rosián zarpa, junto a su séquito, rumbo a un territorio ignoto que llaman Nuevo Reino. Desembarcan en la Provincia del Reposo, donde descubren a «siete hombres ancianos» que practican un estilo de vida igualitario y muy austero, cuya única ocupación es «aprender y disputar» sobre filosofía, desentendiéndose de la política, la economía y la guerra —y, por descontado, del amor—. Rosián es el único que puede comunicarse con ellos, ya que su lengua

materna es el latín, a pesar de que sus moradores más ilustres eran griegos: Pitágoras, Solón, Licurgo, Pítaco, Cleóbulo, Periandro, Bías, Platón y Aristóteles<sup>10</sup>. Esta comunidad de sabios representa el fundamento de la civilización y su principio rector es la razón, opuesta a la pasión: por ese motivo, «no hay alcaldes ni regidores, los cuales por su loca pasión las más veces son gobernados, porque la razón es el gobernador de todos los de esta tierra» (1979: 119-120). Su función es servir de antítesis al Nuevo Reino que están a punto de conocer<sup>11</sup>, trasunto claro de las Indias: «llena de tierra amarilla y blanca que vosotros llamáis oro y plata» (1979: 121). Allí Rosián se convence de que «aquella era la verdadera carrera de la virtud» y, aunque desearía quedar en su compañía, decide continuar su viaje para volver a reunirse en algún momento con sus padres y conocer de primera mano el Nuevo Reino. Es decir, apuesta por un conocimiento empírico, no solo teórico<sup>12</sup>.

Para llegar se ven obligados a cruzar el Lete —uno de los ríos del Hades— en una barca situada al efecto. Después entran en una cueva y les sale al encuentro un perro gigante con tres cabezas que echan fuego —Cerberos— y un «desemejado salvaje, lleno de tanto vello que desde la cabeza a los pies todo era lleno de gruesísimos pelos, el cual traía un

10. En esto se reflejan los intereses y el bagaje cultural del propio Romero de Cepeda, que muestra una clara predilección por las letras griegas, por más que siempre accediera a través de versiones latinas (Castellano Quesada, 2023: 205-206).
11. «Mas mucho más lo fue Rosián viéndolos disputar de las cosas y secretos de la filosofía [...], pareciéndoles que era aquel principio muy contrario de lo que ellos entendían del Nuevo Reino» (Romero de Cepeda, 1979: 119).
12. El narrador anticipa esta oposición cuando menciona que los viejos estaban «con grande admiración de ver gente estraña de su nación porque, aunque por sciencia supiesen que en la redondez del mundo había semejantes hombres y animales, con todo, fueron muy maravillados de ver a Rosián sobre su poderoso caballo armado de todas armas, porque en muchas cosas es más eficaz la experiencia que la sciencia» (1979: 119). El estudio y la experiencia son dos vías complementarias de acceso al conocimiento.

gran bastón de hierro ardiendo». El protagonista, como de costumbre, encabeza el ataque y lo vence con facilidad.

Y desapareciendo en un momento el salvaje y el perro, quedó en aquel lugar un hermoso mármol escrito en latín con estas letras: que, cuando el virtuoso caballero llegare a este lugar, con la muerte del desemejado salvaje acabará la obscura niebla de esta carrera y será cerrada la puerta del fuego, dando lugar seguro a los que pasar quisieren (1979: 122).

Rosián ha llegado al extremo de la civilización en la Tierra del Reposo y ahora pretende adentrarse en un territorio inexplorado donde las normas de convivencia se han dictado desde la ignorancia de la doctrina cristiana y la tradición filosófica occidental. El simbolismo del paso del Viejo al Nuevo Mundo se marca mediante la evocación de la catábasis mitológica. Con la derrota del salvaje, Rosián demuestra estar a la altura de la campaña evangelizadora y civilizatoria que va a emprender, aunque su empeño encontrará múltiples obstáculos y finalmente se verá frustrado<sup>13</sup>.

Por su parte, los indígenas del Nuevo Reino cuentan con un referente histórico —en concreto, parece que se alude a la guerra civil incaica (c. 1529-1532)— y suponen una entidad más realista y, por tanto, más compleja que la figura emblemática del salvaje<sup>14</sup>, aunque su primitiva cultura conserve algunos rasgos de salvajismo, como la antropofagia. Viven en grandes comunidades jerarquizadas; poseen un dominio considerable del arte castrense, la metalurgia y la construcción: «[su ciudad] tenía todas las casas de plata, y los tejados de oro, y la cerca y portadas de alabastro, aunque todo bastardamente hecho»; y en sus vestimentas

13. «Con su buena diligencia había introducido algunas loables costumbres entre sus vasallos, haciéndoles perder sus antiguos errores para que, poco a poco, fuesen industriados en la carrera de la virtud y aprendiesen a tener la fe cristiana. Mas como de su natural fuesen bestiales y criados en aquella antigua libertad de vida, no recibían bien la doctrina del nuevo rey, que deseaba la salvación de sus ánimas» (1979: 127).

14. Véase Castillo (2009: 6-10).

y arsenales se observa mayor complejidad tecnológica: «venían desnudos, solo traían las vergüenzas cubiertas con plumas entretejidas de diferentes colores, y por armas, unos arcos de palma fortísimos y algunos dardos y hondas; y las piedras que arrojaban eran pedazos de oro y plata» (1979: 123).

Andando el tiempo, los nuevos súbditos se rebelan contra Rosián y tiene que huir. Si bien pierde casi todos sus bienes, esta vez conserva su caballo y «unas armas de muy fina y gruesa plata y oro que llevaba vestidas» (1979: 128), divisa de que su evolución interior no se ha detenido. En efecto, tras concluir la vuelta al mundo, Rosián parece haber comprendido que su destino es alcanzar una vida equilibrada casándose con Calinoria, personificación de «la sabiduría, la virtud y la belleza» (Arias en Romero de Cepeda, 1979: xxxi).

La primera mención al salvaje aflora como metáfora de una etapa vital temprana; más adelante, en dos ocasiones el bruto se convertirá en un avatar de Belarina, encarnación de la lujuria; por último, ejerce como guardián de un Nuevo Reino en el que sencillamente no existe la moral, al menos, como la entendería un europeo del siglo xvi. En todos los casos entraña una importante carga simbólica, asociada con el crecimiento moral del héroe —a menudo en relación con su sexualidad—, y al menos en los tres últimos se plantea como una prueba que debe superar para progresar en su viaje alegórico. En este sentido, el extremeño no innova demasiado en el tratamiento del salvaje, sino que se nutre de una dilatada tradición.

## 5. El salvaje en el teatro de Romero de Cepeda

Valdría la pena pasar revista a las fuentes de las que se sirvió Romero a la hora de escribir la *Comedia Salvaje*. La principal es *La Celestina*. Roso Díaz y Narciso García-Plata (2001) estudiaron la deuda del pascense con el texto de Rojas: mayor, si cabe, que la de cualquiera de sus muchos otros refundidores, hasta el punto de merecer el marbete de

«imitación servil»; aunque precisamente el pasaje que nos compete quede fuera de esta herencia.

Nos interesa más una de sus secuelas: la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas. El argumento no presenta semejanzas reseñables con la *Salvaje*, más allá de los cambios habituales en las refacciones «conservadoras» de la época (Mier Pérez, 2008: 674), como la regresión a «comedia» mediante la adición de un final feliz o la moderación de la inmoralidad de los protagonistas —en las dos se suprimen los encuentros carnales—. No obstante, la similitud de ambos títulos invita a pensar en un homenaje al beneficiado Villegas, que por aquel entonces había cosechado un éxito editorial con la primera entrega de su monumental *Flos Sanctorum* (1578).

El toledano siguió la costumbre de rotular su obra de acuerdo con el nombre de su protagonista<sup>15</sup>, Selvago, el cual adopta también para sí, tanto en la portada como en unos versos acrósticos (Villegas, 1554: IIv-IVr) que imitan a los de Rojas. No está claro si se trataba de su segundo apellido<sup>16</sup> o, como sospechó Menéndez Pelayo (1943: 147-148), de «un sobrenombre meramente poético, pues no volvió a usarle en la edad

15. «La aparición desde el mismo título de la pareja protagonista —*Calisto y Melibea, Plácida y Vitoriano*— será una práctica sustituida desde Torres Naharro por el nombre del protagonista, indistintamente el galán o la dama —*Himenea, Grassandora, Tesorina, Tidea, Clarindo...*—» (Teijeiro Fuentes, 2007: 188).
16. «La consideración de que en Toledo vivieron en el siglo XVI muchos Selvagos o Salvagos contribuye a reforzar la presunción de que este era, de igual modo, apellido suyo, lo que, de resultar cierto, permitiría afirmar la procedencia italiana de una de las ramas de la familia del escritor; ya que todos los Salvagos o Selvagos de Toledo eran oriundos de Italia y más concretamente de Génova. [...] La presencia en Toledo de todas estas gentes no disipa, con todo, la duda a que nos referíamos al principio de esta nota, puesto que los documentos en ningún caso revelan su relación con Antonio de Villegas» (Sánchez Romeralo, 1977: 787).

madura». El cognomen podría ser un tributo a su admirado Feliciano de Silva<sup>17</sup>, autor de la *Segunda comedia de Celestina* (1534), del cual aspiraba a presentarse como sucesor, sin dejar de guardar la modestia retórica:

No dejo de considerar, discreto lector, ser grande mi osadía y mayor mi atrevimiento en ansí con mi tosca Minerva quererme poner en lo que claros y doctísimos varones sus excelentísimos ingenios han mostrado [...]. Pues entre otros que de semejante sagacidad han usado, como el sol entre las otras luminarias celestes, el magnífico caballero Feliciano de Silva, radiante luz y maravilloso ejemplar de la española policía, mayormente resplandece. Y dado que lo dicho sea razón conveniente para yo, sin ella, en mi temeraria osadía ser notado, considerando que el sol y la luna comúnmente a todos los entes cuerpos mortales son provechosos, contemplo asimesmo que una pequeña estrella en particular suele causar provecho en alguno de ellos (Villegas, 1554: IV).

Sin perjuicio de ello, es más que probable que tomase el apelativo de la *Arcadia* (1504) de Sannazaro, que estaba entonces en pleno apogeo<sup>18</sup>. Varios de sus personajes se nominan en alusión a su espacio vital: Montano, Silvano o el Selvaggio que pudo inspirar a Villegas. Téngase en cuenta que, apenas un lustro después de imprimirse la *Selvagia*, Montemayor daba a las prensas la *Diana* (c. 1558-1559), en la que saqueó la

17. Villegas no sería el primero ni el último que jugase con el nombre o el apellido del mirobrigense (Cáseda Teresa, 2020: 57-58). En su propia obra encontramos numerosos ejemplos, y en muchos de ellos explora la plurisignificación de 'silva'. El más elocuente quizá sea el de Silves de la Selva, aparecido por primera vez en el *Rogel de Grecia* (1535) y con libro propio en la saga amadisiesca desde 1546: «se nos presenta con las virtudes propias de un caballero, aunque es desleal en amores. [...] Silves es hijo ilegítimo de Amadís de Grecia y de Finistea, concebido por medio de la magia, y no de la voluntad, en un ambiente silvestre, de ahí su nombre» (Coduras Bruna, 2015: 183).
18. En 1547, en Toledo, se había publicado la primera traducción castellana, de Diego López de Ayala y Diego de Salazar, reeditada dos años después. Sobre la recepción de la *Arcadia* en España, véase Reyes Cano (1973).

onomástica sannazariana y, curiosamente, introducía a una pastora portuguesa que atendía por Selvagia<sup>19</sup>.

Los pastores de la *Arcadia* poseían atributos dionisiacos<sup>20</sup>, como la corona vegetal: «un cappello di verdi frondi», o el «bastone di noderoso mirto» (pr. II) (Sannazaro, 2013: 78-79); y se identificaban con el dios Pan y los sátiros, despreciados por las ninfas:

MONTANO

Fillida mia, più che i ligustri bianca,  
più vermiglia che'l prato a mezzo aprile,  
più fugage che cerva,  
et a me più proterva  
ch'a Pan non fu colei che vinta e stanca  
divenne canna tremula e sottile (ég. II, vv. 101-106) (2013: 95).

Estas referencias mítico-simbólicas brillan por su ausencia en la *Selvagia*, pero a Villegas no habrían de escapársele las connotaciones del título. De hecho, apunta a su polisemia en el prólogo, como parte de la *captatio benevolentiae*: «Su nombre de ella fue *Selvagia*, no tanto por ser del principal que se introduce cuanto por ser en sí selvágina y rústica» (Villegas, 1554: Iir).

Romero de Cepeda pudo conocer la *Comedia Selvagia*, pese a que no llegó a manos de muchos —situación, al parecer, procurada por su autor<sup>21</sup>—. En tal caso, el extremeño habría encontrado un título sugestivo

19. Asimismo, el *Coloquio de Selvagia* de Juan de Vergara, al cuidado de Juan de Timoneda (*Tres coloquios pastoriles*, 1567), es una pieza pastoril con bastantes elementos celestinescos y, al margen del título, coincide en varios aspectos con la *Comedia Selvagia*, como el rechazo de la dama al matrimonio concertado pretextando la vocación religiosa. Véase Cátedra (2006: 292-319).
20. Otro atributo que remite a la asociación de los pastores con sátiros y salvajes son las largas cabelleras, «comunes en la caracterización del pastor literario, rústico o no» (Cátedra, 2006: 293). Véase Río Nogueras (1999).
21. «Siendo muy mozo escribió, con nombre de Alonso de V. Selvago, estudiante, *Selvagia*, Toledo, 4º. Comedia al modo de *Celestina* en que

y amplificaría el concepto cuando adaptase la historia realista de Rojas para diseñar un espectáculo alegórico. Aunque no ha sido posible probar este extremo, cuando menos es destacable que ambos coincidiesen en la elección simbólica del rótulo para sus reescrituras celestinescas.

Conforme a dicho fin moralizador, en la *Salvaje* se traslada la acción en el último acto a un escenario rural, donde Romero remedó un episodio de la *Diana*, convertida ya en un auténtico *best-seller* (Fosalba Vela, 1994: 12-13): la irrupción de Felismena en el libro II para salvar a las ninfas del ataque de tres salvajes. Admirada, la ninfa Dórica parangonaba a la *virgo bellatrix* con tres dioses del panteón romano:

Por cierto, hermosa pastora, si vos, según el ánimo y valentía que hoy mostrastes, no sois hija del fiero Marte, según la hermosura lo debéis ser de la deesa Venus y del hermoso Adonis; y, si de ninguno destes, no podéis dejallo de ser de la discreta Minerva, que tan gran discreción no puede proceder de otra parte. Aunque lo más cierto debe ser haberos dado naturaleza lo principal de todos ellos (Montemayor, 1996: 96).

Esta comparación mitológica encuentra un eco directo en la *Salvaje* (vv. 1353-1356), cambiando a los referentes por Minerva y Diana para acentuar la conciliación entre la guerrera y la defensora de la castidad:

¡Oh presencia soberana!  
Señora, ¿quién sois? Decí,  
que, según lo que en vos vi,  
o sois Minerva o Diana  
(Romero de Cepeda, 2000: 204).

se introducen amores de un caballero llamado Selvagio con Isabella, dama, efectuados por Dolosina, alcahueta, para remedio de los embustes mundanos, que después, mayor y aplicado a cosas sagradas solamente, procuró recoger con gran diligencia» (Tamayo de Vargas, 2007: s. v. Alonso de Villegas). Nicolás Antonio (1788: s. v. Alphonsus de Villegas) también se hizo eco de esta anécdota.

En la *Diana* los salvajes manifestaban a las claras sus intenciones: «os obligará la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar» (Montemayor, 1996: 93); mientras que el texto de la *Salvaje* apenas permite deducirlo de su interés por Albina (vv. 1321-1322): «Gran presa se nos ofrece, / esta es la que voces daba» (Romero de Cepeda, 2000: 203). Con esto no pretendía vaciar a los salvajes de su simbolismo; antes bien, juzgaba innecesaria la aclaración, pues el motivo estaba tan asentado que, «desde que los salvajes quedan identificados como tales, el lector [o espectador] renacentista esperaba una inminente violencia amorosa. Con el simple expediente de introducir salvajes, el autor pone [...] en sobreaviso de la vecina catástrofe» (Avalle-Arce, 1974: 87).

Debía de parecerle, además, de una explicitud inadecuada a un autor moralista como Romero de Cepeda, adscrito a esa cohorte de escritores que en la segunda mitad del Quinientos se esforzaron «por limpiar la materia caballeresca que venía del norte de Europa de sus notas más escabrosas o abiertamente inmorales, orientándolas a un propósito educativo» (Arias en Romero de Cepeda, 1979: xxxii). El extremeño pondría de relieve su preocupación por las lecturas indecorosas y su prurito didáctico en el prólogo «Al virtuoso y cristiano lector» de su *Conserva espiritual*:

Verás también la continua guerra de nuestra inconstante y mal inclinada carne, en la meditación de lo cual, si como mansa oveja rumiares, espero perderás el gusto de los vanos libros en que hasta aquí te has ocupado, y con esta *Conserva* desopiles la viscosidad y excrementos que en el alma ha hecho su infructífera letura (Romero de Cepeda, 1588: f. A7v).

## 6. A modo de conclusión

A tenor de lo expuesto, considero que el título no es arbitrario ni atiende solo a razones de espectacularidad, sino que refleja la temática de la obra. Se titula *Comedia Salvaje* porque, efectivamente, está protagonizada por dos salvajes: no las máscaras alegóricas que aparecen al final, representando los vicios que han dejado atrás; sino Anacreón

y Lucrecia, dos jóvenes que han atropellado las convenciones sociales para satisfacer su deseo amoroso. Ambos desobedecen a sus padres, igual que Rosián, quien, al volver de su expedición, se presentaba: «Yo soy, señor padre, Rosián de Castilla, vuestro desobediente hijo» (Romero de Cepeda, 1979: 136). Y, como él, se verán perdidos en un territorio desconocido y hostil —un laberinto físico y mental— del que lograrán salir gracias a su aprendizaje y buena voluntad, aunque a costa de la vida de sus progenitores. Este mensaje explica, además, la fusión de dos tramas aparentemente disímiles, una urbana y otra rural; pretendiendo, en suma, lo mismo que alegaba Rojas (2016: 23): la «reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios».

## Bibliografía citada

- ANTONIO, N. (1788): *Bibliotheca Hispana Nova. Tomus secundus*. Madrid, J. Ibarra.
- ANTONUCCI, F. (1995): *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona / Toulouse, Universidad de Navarra / Université de Toulouse.
- AVALLE-ARCE, J. B. (1974): *La novela pastoril española*. Madrid, Istmo.
- BARTRA, R. (1998): *El Salvaje en el espejo*. Ciudad de México: UNAM / Era.
- BERNHEIMER, R. (1952): *Wild Men in the Middle Ages*. Cambridge, Harvard University.
- CÁSEDA TERESA, J. F. (2020): «Los orígenes onomásticos (y textuales) de los personajes de la *Diana* de Jorge de Montemayor». *Dirāsāt Hispānicas*, 6, págs. 49-61.
- CASTELLANO QUESADA, Á. L. (2023): «“Sin flor, porque su sombra no ha llegado”: Joaquín Romero de Cepeda y el clientelismo político-literario en tiempo de Felipe II», *Studia Aurea*, 17, págs. 193-226.
- CASTILLO, M. R. (2009): *Indios en escena*. West Lafayette, Purdue University.
- CÁTEDRA, P. M. (ed.) (2006): «*Tres colloquios pastoriles*» de Juan de Vegara y *Lope de Rueda (Valencia, 1567)*. San Millán de la Cogolla, Cilengua.

- CERVANTES, M. (2015a): *Comedias y tragedias* (2 vols.). L. Gómez Canseco (dir.). Madrid, RAE.
- CERVANTES, M. (2015b): *Don Quijote de la Mancha*. F. Rico (dir.). Barcelona, RAE / Alfaguara.
- CODURAS BRUNA, M. (2015): «Por el nombre se conoce al hombre». *Estudios de antroponimia caballeresca*. Zaragoza, UNIZAR.
- EGIDO, A. (1995): *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*. Kassel, Reichenberger.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1830): *Orígenes del teatro español. Parte primera*. Madrid, E. Aguado.
- FOSALBA VELA, E. (1994): *La Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*. Barcelona, UAB.
- GIL POLO, G. (1962): *Diana enamorada*. R. Ferreres (ed.). Madrid, Espasa-Calpe.
- GUTIÉRREZ PADILLA, M. (2021): «De los libros de caballerías a las tablas del siglo XVII: gigantes y salvajes en el teatro caballeresco». *Historias fingidas*, 9, págs. 187-202.
- VEGA, L. (1990): *Peribáñez y el comendador de Ocaña. El mejor alcalde, el rey*. T. Ferrer Valls (ed.). Barcelona, Planeta.
- LLINARES CHOVER, J. B. (2010): «La gestación del mito del “hombre salvaje” en los orígenes de la racionalidad occidental: el ciclope Polifemo en Homero y Eurípides». *Kleos*, 20, págs. 81-130.
- LÓPEZ PRUDENCIO, J. (1979): *El genio literario de Extremadura: apuntes de literatura regional*. Badajoz, Institución Pedro de Valencia / Diputación de Badajoz.
- LÓPEZ RÍOS, S. (1995): «Los “desafíos” del caballero salvaje. Notas para el estudio de un juglar en la literatura peninsular de la Edad Media». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIII, 1, págs. 145-159.
- LÓPEZ RÍOS, S. (1997): «La parodia del caballero salvaje en el episodio de Camilote en la *Tragicomedia de don Duardos*». En García Barrientos, J. L., y Torre Serrano, E. (coord.): *Comentarios de textos literarios hispánicos*. Madrid, Síntesis, págs. 259-272.
- LÓPEZ RÍOS, S. (1999): *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*. Madrid, FUE.

- LÓPEZ RÍOS, S. (2006): «El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria». *Cuadernos del CEMYR*, 14, págs. 233-249.
- MADRIGAL, J. A. (1975): *El salvaje y la mitología, el arte y la religión*. Miami, Universal.
- MADRIGAL, J. A. (1985): «Las diferentes caras del hombre salvaje en el teatro del siglo XVI: un ensayo sobre la génesis de su temática». *Revista de Literatura*, XLVII, 94, págs. 65-79.
- MARÍN PINA, M. C. (1990): «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles». *Tropelías*, 1, págs. 165-175.
- MAZUR, O. (1966): *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theater: A Comparative Study* [tesis doctoral]. Filadelfia, Penn.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1943): *Orígenes de la novela. IV*. E. Sánchez Reyes (ed.). Madrid, CSIC.
- MIER PÉREZ, L. (2008): «Despuntos celestinescos en el teatro del XVI». En San José Lera, J. F., Burguillo López, F. J., y Mier Pérez, L. (coord.): *La fractura historiográfica. Las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Salamanca, SEMYR, págs. 667-675.
- MONTEMAYOR, J. (1996): *La Diana*. J. Montero Delgado (ed.). Barcelona, Crítica.
- OLIVARES MARTÍNEZ, D. (2013): «El salvaje en la Baja Edad Media». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 5.10, págs. 41-55.
- REYES CANO, R. (1973): *La Arcadía de Sannazaro en España*. Sevilla, US.
- RÍO NOGUERAS, A. (1999): «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina». En Guijarro Ceballos, J. (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca, USAL, págs. 147-161.
- ROJAS, F. (2016): *La Celestina*. F. Rico (dir.). Barcelona, RAE.
- ROMERO DE CEPEDA, J. (1588): *Conserva espiritual*. Medina del Campo, F. del Canto.
- ROMERO DE CEPEDA, J. (1979): *La historia de Rosián de Castilla*. R. Arias (ed.). Madrid, CSIC.
- ROMERO DE CEPEDA, J. (2000): *Teatro*. R. Narciso García-Plata (ed.). Cáceres, UEX.

- ROSO DÍAZ, J., y NARCISO GARCÍA-PLATA, R. (2001): «Modelos celestinescos e imitaciones teatrales en el siglo XVI: la caracterización de los personajes en la *Comedia Tidea* y en la *Comedia Salvaje*». En Pedraza Jiménez, F. B., González Cañal, R., y Gómez Rubio, G. (ed.): *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*. Cuenca, UCLM, págs. 415-422.
- SAN PEDRO, D. (1995): *Cárcel de Amor*. C. Parrilla (ed.). Barcelona, Crítica.
- SÁNCHEZ ROMERALO, J. (1977): «Alonso de Villegas: semblanza del autor de la *Selvagia*». En Chevalier, M., Lopez, F., Perez, J. y Salomon, N. (dir.): *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Burdeos, Université Bordeaux-III, págs. 783-793.
- SANNAZARO, J. (2013): *Arcadia*. C. Vecce (ed.). Roma, Carocci.
- TAMAYO DE VARGAS, T. (2007): *Junta de libros*. B. Álvarez García (ed.). Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- TEIJEIRO FUENTES, M. Á. (2007): «El 'planteamiento' en el teatro renacentista: del modelo celestinesco a la propuesta naharresca». *Teatro de palabras*, 1, págs. 185-202.
- VILLEGAS, A. (1554): *Comedia llamada Selvagia*. Toledo, J. Ferrer.



# La figura de San Antonio en el teatro ibérico quinientista: el auto de Santo António, de Afonso Álvares

Isabel Dâmaso Santos

*Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*

La figura de San Antonio ocupa un lugar muy especial en el espacio cultural ibérico, constituyéndose como un caso particularmente interesante de formación y evolución de un icono histórico-religioso que pervive en el imaginario colectivo y que encontró, en una gran diversidad de discursos, entre ellos el texto teatral, una forma de retratar la figura del santo y el culto que despertó. De hecho, el teatro vio en la figura de San Antonio un elemento de gran interés para el tratamiento y difusión de múltiples temas llamativos, con impacto en la construcción de la memoria colectiva en torno a esta figura singular y emblemática.

Las primeras manifestaciones del teatro con recurso a la figura de San Antonio se remontan probablemente al siglo XIV o XV, como forma de expresión de un culto que estaba en proceso de difusión. Habrá coexistido el teatro litúrgico, centrándose en las virtudes del santo, y el teatro popular, a partir de imágenes representativas de su vida y sus milagros.

## 1. En Portugal

En el siglo XVI aparecen los primeros autos portugueses, y Gil Vicente, aunque no escribió ningún auto exclusivamente dedicado a San Antonio, se refirió al poder milagroso del santo en el *Auto da Índia* (1509: 24), en el

discurso en el que el Ama, no deseando el regreso de su esposo, le ruega al santo que no lo traiga de vuelta:

A Santo António rogo eu  
que nunca mo cá depare,  
não sinto quem não s'enfare  
de um diabo zebedeu.

También en el *Auto das Capelas*, de autor anónimo (Carolina Michaëlis, 1922: XVI), hay referencia a San Antonio, o mejor dicho, al poder que se le atribuye para hacer aparecer objetos perdidos, en este caso robados, lo que denota la popularidad que esta prerrogativa milagrosa suya ya había alcanzado.

En *el Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco*, San Antonio es invocado en contexto de situación difícil y de aflicción (Costa, 1956: 407). Teófilo Braga (1898: 347- 348) atribuye este auto, que está en un códice fechado en 1578, a Affonso Anriques, que habría nacido en 1537 y muerto en 1586. Sin embargo, estudios más recientes (Domingos Santos, 1965: XV) indican como autor de todas las composiciones que integran el *Cancioneiro de D. Maria Henriques* el embajador de Felipe II en Marruecos, D. Francisco da Costa, que habría nacido en 1553 y muerto en 1591.

En el también anónimo *Auto das Padeiras, llamado da Fome, o Centeo e Milho*, junto con San Vicente y San Sebastián, San António es referido como garante del Bien, como se puede inferir de las palabras que Palurdam, un diablo, dirige a Calcamar, otro diablo, que se lamenta de la imposibilidad de, ante estos garantes del Bien, actuar como maléfico en la ciudad de Lisboa, donde encuentra tantos motivos (1638: 7):

Eu estou nesta regiam,  
para a qual sou muy idoneo,  
mas São Vicente, e S. Antonio,  
também S. Sebastião,  
me fazem não ser demónio.

Hay especialistas que defienden la existencia de textos teatrales sobre San Antonio, a partir de referencias varias, pero que no es posible localizar, como serían:

- Jorge de Faria atribuye (1931: 13) a António Pires Gonge la autoría de la “primera obra sobre el Santo, lamentablemente perdida”. Luciana Stegagno Picchio (1969: 180), sin discriminar títulos, confirma que los dramas religiosos de este clérigo mulato no resistieron a la “usura del tiempo”. Teófilo Braga (1870: 550b) y Barbosa Machado (1965: 359) se refieren a Gonge, enumeran otros autos de tema religioso, pero no indican ninguno sobre San Antonio. Inocencio (1868) no se refiere a este autor. Por lo tanto, no es posible confirmar la veracidad de la información dada por Jorge de Faria (1931: 13).
- Hipólito Raposo menciona (1931: 25) otros dos ejemplos de teatro antoniano del siglo XVI: “un auto de Fray Antonio de Lisboa, fraile franciscano, y la *Comedia de San Antonio*, de Clemente Lopes”. Raposo añade que no pudo localizar a ninguno de ellos, a pesar de haber seguido las indicaciones de Teófilo Braga, quien especifica (1870: 150; 548) el título del auto de Frei António de Lisboa: *Auto de Santo Antonio*. De hecho, habiendo seguido también estas indicaciones, no pude encontrar ninguno de estos textos.

## 2. En España

Se desconocen, hasta el presente, textos teatrales centrados en la figura de San Antonio producidos en España antes del siglo XVII.

La consulta de la bibliografía especializada sobre el tema no permite identificar ningún caso de texto teatral español de temática “antoniana” anterior a este marco temporal. Tuve la oportunidad de confirmar personalmente con el profesor Miguel Gracia-Bermejo Giner, autor del exhaustivo catálogo sobre el teatro del siglo XVI (1996), la inexistencia

de obras teatrales del siglo XVI identificadas como dedicadas a San Antonio o que cuenten con su participación como personaje.

Sin embargo, se considera que hubo manifestaciones teatrales en torno a su figura o que pudo haber sido incluido como personaje o incluso referido en algunas producciones, teniendo en cuenta la popularidad de la que gozaba, ya en ese momento, en la sociedad española, visible a través de testimonios devocionales, artísticos y arquitectónicos que llegaron hasta el presente.

Se cree que la coyuntura determinada por el período de unificación de los reinos de Portugal y España puede haber proporcionado el impulso teatral de la figura de San Antonio en España, a finales del siglo XVI y con especial atención a partir del primer cuarto del Siglo XVII.

En este contexto, importa referir el interesante y minucioso trabajo de Jesús Menéndez Peláez (2004) sobre el teatro hagiográfico producido en el periodo del “Siglo de Oro”, que indica trece títulos sobre San Antonio, algunos desaparecidos, a los que añado tres más que encontré en Madrid, en la Biblioteca Nacional de España.

Después de las figuras de la Virgen María y Cristo, San Antonio aparece como la tercera entidad religiosa a la que se dedican textos teatrales durante esta época, una característica que se extiende a piezas producidas en el siglo XVIII.

De los trece títulos listados por Menéndez Peláez, pude encontrar en la Biblioteca Nacional de España, Madrid, los siguientes (ocho):

- *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, de Fray Alonso Ramón;
- *El divino portugués, san Antonio de Padua*, de Antonio Fajardo y Acevedo;
- *El divino portugués, san Antonio de Padua*, de Bernardino de Obregón;

- *El divino portugués*, san Antonio de Padua, de Juan Pérez de Montalbán;
- *El negro del Serafín*, san Antonio, de Rodrigo Pacheco;
- *La estrella del sol de Padua en el cielo de Francisco*, de Jerónimo Osorio de Castro;
- *Lo que vale ser devoto de san Antonio de Padua*, de José de Cañizares;
- *San Antonio de Padua*, de Juan Salvo y Vela.

También identifiqué una obra de Lope de Vega y dos de Tirso de Molina de este período, que incluyen la figura de San Antonio como personaje. Aunque el santo portugués no es la figura central de estos textos, queda claro el prestigio que se le reconoce y el lugar que ocupa en el panorama teatral de la época:

- *El truhán del cielo y loco santo*, de Lope de Vega;
- *Doña Beatriz de Silva*, de Tirso de Molina;
- *Segunda Parte de Santa Juana*, de Tirso de Molina.

Los cinco textos a los que se refiere Jesús Menéndez Peláez que no he podido localizar son los siguientes:

- *El divino portugués*, *San Antonio de Padua*, de Pedro Calderón de la Barca, lo que supongo que es un lapsus. Consultada la única fuente citada por Jesús Menéndez Peláez no confirma esta información (2000: 341). De hecho, la indicación bibliográfica allí presentada corresponde al texto teatral con este título, pero de Juan Pérez de Montalbán. Por otro lado, ningún otro erudito se refiere a la existencia de este trabajo;
- *San Antonio*, de Alonso Díaz, un poeta de Sevilla, la ciudad donde se escribió esta obra, mencionada en 1603, pero dada como desaparecida, conforme indica Barrera (1860: 126);
- *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, de Lope de Vega;

- *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, de Juan Pérez de Montalbán;
- *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, de Juan Salvo y Vela.

Estas tres últimas comedias se indican en el catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuando se hace referencia a la obra homónima de Alonso Remón, como se puede leer: “Lope, Montalbán y Salvo y Vela tienen sendas comedias con el primer título”. De hecho, se conocen obras dedicadas a San Antonio producidas por estos tres dramaturgos, pero ninguna lleva este título.

### **3. *Auto de Santo António*, de Afonso Álvares**

El primer texto de teatro que se conoce enteramente dedicado al santo y titulado *Auto de Santo António* tiene Afonso Álvares como autor. Este auto hagiográfico constituye un caso único de dramaturgia sobre la figura de San Antonio, debido a su notable longevidad, atestiguada por las diversas ediciones, reediciones, adaptaciones y representaciones de las que ha sido objeto hasta finales del siglo XX, lo que traduce tanto de la popularidad del santo como del valor del texto.

Aunque su producción puede datarse de 1531 (Braga, 1898: 79; Rebelló, s/d: 48), debido principalmente a alusiones relacionadas con la peste y el terremoto que ocurrieron en Portugal en enero de ese año (Picchio, 1969: 96), su primera edición conocida data de 1598, y se encuentra en La Biblioteca Nacional de España, en Madrid, y otra en La Biblioteca de la Universidad de Harvard.

Se cree que habrá sido representado por primera vez en la Iglesia de São Vicente, en Lisboa, “según todas las probabilidades, el 13 de junio de 1531, por el tricentenario de la muerte del Santo”. (Raposo, 1931: 22). De hecho, como se anuncia en el frontispicio, el auto fue ordenado por los canónigos de San Vicente, donde San Antonio ingresó de joven.

Todas las ediciones, desde la primera, tienen la imagen del santo reproducida en el frontispicio, confirmando que el culto a San Antonio estaba perfectamente arraigado y basado en elementos iconográficos reconocidos, que han llegado hasta nuestros días: el hábito franciscano, el libro, la cruz y, más tarde, el Niño Jesús, en las ediciones a partir de la segunda mitad del siglo. XVII.

El argumento del auto se basa esencialmente en una breve reconstitución de la biografía del santo y en el milagro que realizó al resucitar a un niño ahogado.

La primera didáctica del texto, después de un breve resumen y de la enumeración de los personajes, o mejor dicho, de los “interlocutores”, sin revelar sus nombres, introduce la primera figura, identificándola: el Representador. Esta figura sirve para comenzar la representación, explicando que forma parte de las festividades en honor a San Antonio, por lo que se refiere a uno de sus milagros -la curación de un niño-, cautivando al público y aprovechando para hacer algunas críticas no solo a las falsas devotas sino también a los frailes que absuelven a algunos grandes pecadores con pequeñas penitencias.

Sale del escenario el Representador, que baila y canta con la pandeleta y cuyo tono jocoso contrasta con la entrada, en silencio, del Canónigo y los novicios que se sientan para observar la entrada de San Antonio, vestido como se vestía cuando era niño y estudiaba en la vieja catedral de Lisboa. Sigue, desde lejos, a sus padres, que discuten el futuro de su hijo. Aunque la madre no está inicialmente de acuerdo con el deseo que el hijo manifiesta de querer unirse a una orden religiosa, porque idealiza para él un futuro más digno según los parámetros de la época, el padre rechaza estas vanidades y le muestra el futuro glorioso que el hijo puede lograr en la vida religiosa. Finalmente, la madre acepta esta perspectiva y los tres acuden al Canónigo que le lanza el hábito al niño, alertándolo sobre las duras reglas que tendrá que cumplir en São Vicente de Fora.

Estando solo San Antonio, después de la partida de todos los demás personajes, aparece un sacerdote franciscano, pidiendo limosna, a

quien el joven Antonio expresa el deseo de integrar la misma Orden, después de conocer las privaciones y rigores a los que será sometido. De esta manera, asistimos a una apreciación del franciscanismo, especialmente en lo que respecta a sus necesidades como comunidad religiosa, aunque, no lo olvidemos, este auto fue encargado por los canónigos de San Vicente.

Mientras el sacerdote franciscano va a buscar el hábito para San Antonio, éste se queda dormido sobre “el libro” y es acosado por Satanás<sup>1</sup>. La introducción de la figura del Diablo es productiva en este paso de la representación, porque proporciona momentos de buena disposición y facilita la intervención de la figura del Ángel que, sugiriendo un duelo entre el Bien y el Mal, da fe de las cualidades del futuro santo, en el momento crucial que anticipa la ceremonia de la toma del hábito franciscano, resultando, así, fortalecida su imagen como religioso y futuro predicador.

Apenas se termina esta ceremonia, un campesino y su esposa entran en escena y vienen quejándose y riñéndose (lo que permite otro momento de humor). Vienen en busca de San Antonio para pedirle un milagro: la resurrección de su hijo que se había ahogado.

Esta pareja confirma la fama milagrosa del santo, especialmente con los niños, lo que nos lleva a recordar el milagro de curación de un niño al que se refiere el Representador, justo al comienzo de la representación, pero también de niños ahogados, como el sobrino del futuro santo<sup>2</sup>. San Antonio accede entonces a decirle un responso, solicitando la presencia del niño ahogado. El padre sale a recogerlo, mientras que la madre se queda y aprovecha para quejarse de su marido, dando

1. El capítulo XXXI de *Florinhas de Santo António*, de Fernando Félix Lopes, relata cómo el futuro santo fue atacado por el diablo mientras oraba.
2. Los capítulos XXXVI y XLV de *Florinhas de Santo António*, de Fernando Félix Lopes, relatan cómo el futuro santo resucitó a un sobrino suyo que se había ahogado.

paso a que San Antonio pueda hacer un breve sermón en defensa del matrimonio. Cuando el padre llega, trayendo al niño muerto, San Antonio le dirige una oración que inmediatamente lo hace levantarse y expresar su disgusto por volver a la vida, después de haber conocido las maravillas del paraíso, donde se encontraba. De esta manera, se afirma la existencia de la recompensa celestial para los inocentes. San Antonio agradece humildemente esta bendición de Dios.

Al final, los padres del niño resucitado se dirigen al santo y a los frailes, que presenciaron el milagro, y les invitan a ir a comer a su casa, como una forma de conmemorar el “regreso” del niño a la vida terrenal. San Antonio, también en nombre de sus compañeros, declina la invitación, despreciando la gula terrenal para dedicarse a la oración, saliendo y cantando *Benedictus Dominus Deus Israel*, en un final probablemente apoteótico.

El camino religioso de San Antonio, presentado en este auto, no respeta plenamente la información obtenida a través del estudio de las fuentes hagiográficas conocidas. La mayor brecha está relacionada con la supresión de información sobre el traslado de San Antonio a Coimbra, todavía formando parte de la Orden de Canónigos Regulares de San Agustín, así como el hecho de que ya fue en esta ciudad donde el santo optó por el cambio a la Orden Franciscana. Se ignora, en la ceremonia representada, el cambio del nombre del futuro santo -Fernando-, que se identifica con su nombre de religioso franciscano desde el inicio del auto.

Por otro lado, se sabe, por las fuentes medievales, que lo que realmente desencadenó en San Antonio el deseo de integrar la Orden Franciscana fue el ejemplo de los mártires de Marruecos, cuyas reliquias fueron llevadas a Coimbra por iniciativa del infante D. Pedro. Sin embargo, esta motivación no merece mención en este auto. Toda la trayectoria biográfica del santo, desde su condición de niño del coro de la Catedral de Lisboa hasta la toma del hábito de la Orden de San Francisco en Coimbra, corresponde, de hecho, a cerca de diez años de su vida. Sin embargo, se entiende que, teniendo en cuenta el carácter dramático del texto, el autor

haya ignorado estos datos, ya que era la única manera de lograr la unidad de espacio y tiempo, deseables para la representación teatral.

Tampoco se puede ignorar el hecho de que este auto fue encargado por los canónigos de San Vicente, a quienes ciertamente les gustaría ver resaltada la conexión del santo con la Orden de San Agustín y con la ciudad de Lisboa. También por esta misma razón se olvida toda la experiencia del santo fuera de Portugal. Por lo tanto, a pesar de todas estas supresiones e inexactitudes, el retrato de San Antonio presentado por Afonso Álvares corresponderá al que el culto antoniano veneraba en su tiempo, lo que no descarta la posibilidad de que el autor emprendiera un estudio más o menos riguroso de las fuentes biográficas del santo.

Se sabe poco sobre la biografía de Afonso Álvares, pero se cree que nació en la primera década del siglo XVI, en Évora, donde vivió hasta trasladarse a Lisboa, donde se casó y donde trabajó como maestro; se desconoce la fecha y el lugar de su muerte. Su bibliografía conocida consta de cuatro textos dramáticos: *Auto de Santo António*, *Auto de São Vicente*, *Auto de Santa Bárbara*, *Auto de São Tiago*, todos estudiados por el Profesor José Camões<sup>3</sup> en su trabajo *Obras de Afonso Álvares*, publicado en 2006.

Se sabe que los dos primeros autos se hicieron “a petición de los muy honorables y virtuosos canónigos de San Vicente” y que todos habrán sido “representados con general aclamación de los espectadores.” (Machado, 1965: 28).

Conocido como formando parte de la “escuela vicentina”, podemos enmarcar la producción teatral de Afonso Álvares en una convergencia de influencias entre el teatro de clara inclinación hagiográfica, que consiste en la dramatización de vidas y milagros de santos, inspirados en *milagros medievales*, y la influencia vicentina, de carácter más popular, que introduce el elemento folclórico y la crítica de costumbres.

3. Quisiera agradecer al Profesor José Camões por el material que me facilitó al comienzo de mi investigación sobre este auto de San Antonio.

De hecho, se puede observar que Afonso Álvares asocia, a la faceta religiosa de sus obras, elementos profanos que remiten a Gil Vicente cuando, aunque no pueda igualarlo, recurre a personajes y situaciones de carácter más popular, como el Representador que aprovecha para satirizar los excesos dentro del clero, la esposa del campesino que se queja de su marido, y su propio marido, por ejemplo.

Debido al excelente conocimiento de la métrica, que le permitió diversificar esquemas de rima en diferentes y variadas métricas, Afonso Álvares recibió el epíteto de «Poeta Álvares», en el contexto literario del siglo XVI. También es elogiado «por el ingenio con el que maneja el lenguaje» y por el dominio de los “modelos dramáticos que complacieron tanto a los eclesiásticos como al hombre común” (Barata, 1991: 130).

Del *Auto de Santo António*, de Afonso Álvares, se conocen varias ediciones y reediciones, basadas en la primera edición conocida. Muchos especialistas han estudiado detenidamente este auto y sus ediciones, por lo que hay algunas ediciones críticas<sup>4</sup> y ediciones facsímiles<sup>5</sup> de la edición de 1598. De hecho, el especialista José Camões presenta una lista exhaustiva de ediciones (2006: 289; 292) de este auto y estudios críticos (2006: 298-302).

Están confirmadas las siguientes fechas de ediciones: 1598, 1613, 1615, 1619, 1639, 1642, 1643, 1659, 1719, 1723, 1761, 1790, 1791, 1859. La gran mayo-

4. Afonso Álvares, *Auto de Santo António*, (prefacio, notas y glosario de Almeida Lucas), Lisboa, Ed. de la “Revista de Portugal”, 1948; Afonso Álvares, *Auto de Santo António*, en Luiz Francisco Rebello, *Teatro Português: das origens ao romantismo*, Lisboa, Círculo do Livro, s.d, Fascículo II, pp. 57-68; José Camões, (introducción y edición), *Obras de Afonso Álvares*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, pp. 39-74.
5. Afonso Álvares, *Auto do Bemaventurado Senhor Sancto Antonio*, in Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Autos Portugueses de Gil Vicente e da Escola Vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922, facsímil V; Afonso Álvares, *Auto do Bemaventurado Senhor Sancto Antonio*, Porto, Livraria Civilização, 1962.

ría de las ediciones indicadas fueron producidas en Lisboa, algunas en Évora y la última en Oporto. De todas las ediciones que pude consultar, uno de los aspectos más interesantes que he encontrado es el discurso del niño resucitado, que pronuncia algunas palabras, revelando su insurrección por verse obligado a abandonar el paraíso para regresar al mundo terrenal, cuando dice:

Oh quem me trouxe a este lugar  
quem foi que me deu tam grande tristeza  
quem usou comigo de tanta crueza  
quem me fez vir tornar a pecar  
e sentir avareza?  
Oh triste de mim (Camões, 2006: 72)

También dice que allí, en el paraíso, “*não via maldades nem via pecados, / estava c’os santos bem aventurados*” (Camões, 2006: 72).

Y aun añade:

vi tantos diabos andar cá no mundo  
tantas maldades e tantos pecados  
vi tantos senhores, tantos prelados  
que, por suas culpas no fogo profundo  
estão condenados. (Camões, 2006: 73)

Este arrebató revela algunas críticas a la sociedad de la época, es decir, a elementos de la realeza y del clero, y es en esta crítica que radica la razón que, aunque se reconoce cierta benevolencia de la Inquisición hacia el teatro, llevó al Santo Oficio (en 1624) a suprimir este discurso del niño.

Este discurso del niño se incluiría nuevamente solo en las ediciones publicadas ya en el siglo XX, porque esta edición de 1598, dada como desaparecida, fue recuperada por literatos del siglo XX, como Jorge de Faria y especialmente Carolina Michaëlis, que la publicaron en facsímil y que servirían de base para futuras ediciones facsímiles (1922; 1962), o ediciones críticas (1948; s.d.: 57-68; Camões, 2006: 39-74).

De hecho, Luiz Francisco Rebello aclara que hizo su edición crítica basándose en la edición facsímil del texto original de 1598, que publicó Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Por lo tanto, se entiende que las ediciones del siglo XX incluyen el discurso del niño resucitado, suprimido en las ediciones posteriores a 1598.

Al respecto, M<sup>a</sup> Idalina Resina Rodrigues<sup>6</sup> se refiere a la duda que, aún hoy, implica las razones exactas que subyacen a la supresión de este discurso y plantea algunas suposiciones: “¿Por qué no se habla tanto del Paraíso? Porque de este niño, sin saber si fue bautizado, ¿nunca debería anunciarse que regresó inmediatamente de entre los elegidos?” (Rodrigues, 1996: 220).

De hecho, este episodio dramático se repite en el *romance* de “San Antonio y la Princesa de León”, con raíces en la *Crónica de la Orden de los Frailes Menores*, de Frey Marcos de Lisboa (1557), que, en España, es conocido bajo el título “La Princesa de Portugal”.

El suceso es también referido en la “Novena al glorioso San Antonio de Padua, nuevo taumaturgo de España, Hércules de la Iglesia y delicias de la devoción”, publicado en León en 1853, donde se relata que “En la ciudad de León resucitó el Santo á Doña Sancha, hija del Rey Don Alonso X”. En otras ocasiones se refiere la infanta D. Aldonza de León y Castilla, hija de Alfonso IX y de la reina portuguesa D. Teresa.

Sea como sea, se cuenta que la madre de la princesa pidió insistentemente a San Antonio que le resucitara a su hija y, para su gran alegría, la princesa recuperó la vida por algunos días (7, 11 o 15 días, según la versión). Sin embargo, la joven se negó a mantener la vida después de haber conocido las delicias celestiales, partiendo de nuevo hacia el paraíso.

6. Quisiera agradecer a la Profesora María Idalina Resina Rodrigues que, en 2003, me dio a conocer el *Auto de Santo António*, de Afonso Álvares, que determinaría el rumbo de mi investigación académica.

Hay noticia de la representación del *Auto de San Antonio*, de Afonso Álvares, hasta el siglo XX, mereciendo mención especial las siguientes:

- 12 de junio de 1931, en el Aula del Conservatorio Nacional – representación integrada en el Programa de la Conmemoración Antoniana del Conservatorio Nacional (Sección Teatro), en el VII Centenario de la Muerte de San Antonio;
- Temporada 1983/1984, en el Teatro Nacional de D. Maria II – representación integrada en el conjunto de manifestaciones culturales complementarias de la XVII Exposición Europea de Arte, Ciencia y Cultura.

#### **4. *Auto de Santo António*, de Gustavo Matos Sequeira**

En 1934, Gustavo de Matos Sequeira cogió *el Auto de Santo António*, para reformularlo en una «interpretación de los personajes del siglo XVI del «Auto» de Afonso Alvares, los añadió y transformó y amplió el texto en nuevos versos», con el objetivo concreto de ser representado en la noche del 11 de junio de 1934, en la puerta de la Catedral de Lisboa, en el contexto de las Grandes Fiestas de Lisboa, que celebraban también la proclamación de San Antonio como protector de Portugal, por el Papa Pío XI (“San Antonio, protector de Portugal”, 1934: 1). Esta representación estuvo a cargo de la Compañía de Amélia Rey Colaço y Robles Monteiro, que recibió entusiastas elogios de los críticos teatrales de la época.

Matos Sequeira incluye el *Auto de Santo António*, de Afonso Álvares, en un conjunto de producciones del siglo XVI que dio a conocer al público en general y que clasificó como *autos-misterio*, ya que narran las vidas y milagros de los santos.

La organización gráfica de la portada de esta versión es muy idéntica a la de las ediciones conocidas del auto original, tal y como se presenta desde mediados del siglo XVII. El argumento del auto original es básicamente respetado en su secuencia, notándose la supresión del habla del niño resucitado, como sucede en las ediciones posteriores a 1624,

debido a la acción inquisitorial del Santo Oficio. Por otro lado, hay la inclusión de algunos episodios y personajes. Por lo tanto, encontramos que los caracteres comunes, ya sea presentados con la misma designación o con diferentes designaciones, constituyen realmente el elemento que garantiza la preservación del argumento del siglo XVI. El hecho de que a algunos personajes se les hayan asignado nombres puede indicar la necesidad que el autor habrá sentido de dar mayor autenticidad al argumento, utilizando el conocimiento que tenía sobre la biografía de San Antonio y que estaría de acuerdo con el conocimiento general.

La sustitución del personaje del Representador por la figura femenina de la ciudad de Lisboa y la creación de otros nuevos personajes constituyen procesos perfectamente comprensibles, si tenemos en cuenta la gran evolución y extraordinaria dimensión que alcanzó el culto a San Antonio en su momento, el contexto político-social del inicio del Estado Novo, la finalidad conmemorativa del texto y las características dramáticas de su autor, bastante dedicado al “teatro de revista”.

Tomando como telón de fondo el atrio de la Catedral de Lisboa y teniendo como entorno musical el Coro de Tágides, alabando las festividades de la ciudad, anuncia la intervención de Lisboa, una figura que aparece para glorificar la ciudad, destacando el hecho de que San Antonio nació aquí y aclarando que es precisamente a San Antonio a quien se erigirá “un himno” (Sequeira, 1934: 7) con la representación del auto.

La figura de Lisboa, en un monólogo intercalado por el coro que concluye este prólogo, marcado por el color y la música, cumple el papel del Representador del siglo XVI, sirviendo de introducción a la representación, contribuyendo al buen humor del público y reforzando la alabanza de la grandeza de la ciudad, cuna del no menos ilustre santo, a los que se hacen innumerables elogios. Este prólogo resulta ser una fuente muy rica para el conocimiento del culto a San Antonio, anclado en la imagen y popularidad alcanzadas por la difusión de sus virtudes y sus milagros.

La representación sigue los pasos del original quinientista, hasta que, después de realizado el milagro de la resurrección del niño, San

Antonio, ya solo, percibe el lloro de una joven, Catalina, que está en la fuente. Se le dirige para preguntar el porqué de tanta tristeza. Al enterarse de que el motivo de preocupación de la joven es un cántaro, roto en un momento de distracción debido a la emoción de la conversación con su novio sobre los preparativos para la boda, el santo le aconseja que rece a la Virgen y arregla el cántaro, para asombro y alegría de la niña. Su novio, Fernando, que observaba este extraordinario acontecimiento desde lejos, se convierte a la fe cristiana ante el milagro del cántaro que acababa de presenciar.

Mientras la pareja de enamorados se va, San Antonio hace la apología del amor puro y se arrodilla ante el altar de la Virgen, de donde el Niño Jesús desciende para sentarse en el libro de oraciones que acompaña a la cruz y que trae junto al pecho. Esta versión escénica explica la imagen del santo que vive en el imaginario cultural, asociado con el milagro de la aparición del Niño Jesús.

Para concluir, Lisboa y las Tágides rodean a San Antonio, repitiendo: “San Antonio, Luz de España y Gloria de Portugal” (Sequeira, 1934: 23).

Además de varias representaciones de este auto por el “Teatro do Povo”, en 1953, 1954 y 1958, también fue representado por la Compañía Rey Colaço – Robles Monteiro, en los jardines de la Escuela Salesiana de Santo António do Estoril, el día 19 de junio de 1964, integrada en el Programa de las Fiestas de Santo António, organizado por el Patronato de Turismo de la Costa del Sol, y fue aun representada en el Teatro Municipal de São Luiz, en Lisboa, los días 11 y 12 de junio de 1973.

## 5. Para terminar

Podemos considerar que la figura de San Antonio plasmada en el teatro ibérico quinientista se muestra pautada por sus prerrogativas más conocidas: garante del Bien, protector en los momentos difíciles y tauraturgo. Aunque Gil Vicente haya, desde luego, recogido a la figura del santo con su característica sátira, a partir de su faceta de recuperador de

objetos perdidos, es cierto que la figura teatral quinientista del santo se centra esencialmente en la imagen proyectada en el *Auto de Santo António*, de Afonso Álvares, el primer texto de teatro (conocido) dedicado exclusivamente al santo, por lo que asume especial importancia en este contexto. Escrito en el siglo XVI, es un auto hagiográfico que presenta a Santo António lleno de bondad y santidad. El argumento tiene como objetivo contar la historia de la vida del santo y difundir su taumaturgia, sobre todo el milagro de la resurrección de un niño ahogado. Se trata de un texto fundador del teatro dedicado al santo, puesto que la producción teatral sobre la vida y los milagros de San Antonio es bastante proficua y se extiende hasta la actualidad, lo que subraya, por una parte, la popularidad de que siempre ha gozado el santo, por otro lado, el interés escénico que su figura suscita, y aun el lugar especial que ocupa en la memoria colectiva y en el imaginario cultural.

Como queda expuesto, y a pesar de los notables expertos que han dedicado importantes trabajos a este tema, todavía hay mucho por conocer y estudiar sobre esta materia, que espera nuevas miradas sobre el teatro quinientista ibérico.

## Bibliografía

- Anónimo (1638): *Auto das Padeiras, chamado da Fome, ou de Centeo e Milho*.
- Anónimo (1853): *Novena al glorioso San Antonio de Padua, nuevo taumaturgo de España, Hércules de la Iglesia y delicia de la devoción*. León: Imprenta de Pedro J. de Lopetedi.
- Barata, J. O. (1991): *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Barbosa Machado, D. (1965): *Bibliotheca Lusitana*. Coimbra: Atlântida Editora, Volumen I.
- Barrera y Leirado, C. A. de la, (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra.
- Braga, T. (1898): *Eschola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Theatro Nacional*. Porto: Livraria Chardron.

- Braga, T. (1870): *História do Theatro Português*. Porto: Imprensa Portuguesa Editora.
- Camões, J. (introdução e edição) (2006): *Obras de Afonso Álvares*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Costa, F. (1956): «Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco». En *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*. Lisboa, Agência do Ultramar, pp. 397-421.
- Faria, J. de (13 de Junho de 1931): «Santo António». *Diário da Manhã*, p. 13.
- García-Bermejo Giner, M. (1996): *Catálogo del Teatro Español del Siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Inocência, F. da S. (1868): *Diccionario Bibliographico*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Menéndez Peláez, J. (2004). «El Teatro Hagiográfico en el Siglo de Oro Español: aproximación a una encuesta bibliográfica». *Memoria Ecclesiae*, N° XXIV, pp. 721-802.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1922): *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, fac-símile XVI.
- Morrison, R. (2000): «A Tentative List of Seventeenth-Century Comedias de Santos». En *Lope de Vega and the Comedias de Santos*. New York-Oxford: Peter Lang, Serie Ibérica.
- Picchio, S. (1969): *História do Teatro Português*. Lisboa, Portugália Editora.
- Raposo, H. (1931): *Santo António no Teatro Português*. *Revista Gil Vicente*, Guimarães, Separata dos nºs. 5-6 e 7-8 do Vol. VII.
- Rebello, L. F., *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Prelo Editora, s.d.
- Rodrigues, M. I. R. (1996): «Hagiografia e teatro: os discutíveis méritos de um «Auto de Santo António»». *Revista Via Spiritus*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 3.
- S/A (14 de Junho de 1934): «Santo António, protector de Portugal». *Diário da Manhã*, 1.
- Santos, D. M. G. dos (1965): «Palavras Previas». En Francisco da Costa, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, Lisboa, Agência do Ultramar, pág. XV.
- Sequeira, G. de M. (1934): *Auto de Santo António*, (interpretação das personagens quinhentistas do “Auto” de Afonso Álvares, acrescentadas estas e transformado e ampliado o texto em versos novos). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa.

Vicente, G. (1983): «Auto da Índia». En Compilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente, (introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalho Buescu). Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lopes, F. Félix (1947): *Florinhas de Santo António*. Braga: Edição do Boletim Mensal.



# Nuevas reflexiones sobre el primer teatro eucarístico castellano

Javier Espejo Surós

*Centre d'études supérieures de la Renaissance – Tours / UCO Angers*

Tal vez sea oportuno para introducir mi propósito traer a colación aquella anécdota referida por Unamuno en *Mi religión*. Cuenta allí el filósofo la insistencia con que unos y otros trataban de catalogar sus creencias: “buscan -decía- poder encasillarme y meterme en uno de los cuadrículados en que colocan a los espíritus, diciendo de mi: es luterano, es calvinista, es católico, es ateo, es racionalista, es místico, o cualquier otro de estos motes”. A lo que respondía el sabio: “yo no quiero dejarme encasillar, porque yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy una especie única” (Unamuno, 1910: 10).

A juzgar por los avatares de su interpretación, bien pudiera el auto sacramental, cual personaje alegórico si se quiere, reclamar para sí la reflexión del filósofo vasco. En el lamento de Unamuno, formulado a principios de siglo, se advierten por lo demás las tensiones de un tiempo de disputas entre quienes encarnaban distintas formas de entender y expresar lo que Américo Castro llamara un poco más tarde el ser de los españoles. La Historia es siempre hija del presente. Y, en tantas ocasiones, esclava. También la del auto sacramental, alzado por esta misma razón, como es conocido, a expresión del sentir del pueblo español, considerado este como un ente orgánico; a una suerte de poético reflejo de sus costumbres y modo de ser español<sup>1</sup>.

1. Ha merecido cierta atención crítica el modo en que el régimen franquista manipulará con fines de propaganda las lecturas nacionalistas del auto

Acaso illustre lo expuesto la correspondencia intercambiada entre dos de nuestros más prestigiosos estudiosos del auto sacramental, Marcel Bataillon y Alexander Parker. Ambos se escribieron durante años -que lo eran de miseria después de una guerra fratricida- acerca de los presupuestos ideológicos y de los fundamentos metodológicos manejados para fabricar la Historia. Afecto a la causa republicana, el primero, la de aquellos que se decían los nuevos erasmistas; firme católico educado en país protestante, el otro; ambos, no obstante, compartieron pareceres siempre en un tono cordial y educado. La carta que traigo a modo de ejemplo lleva fecha de 1953 y se conserva en el archivo personal del hispanista francés<sup>2</sup>. Escribe Parker desde el King's College. Tras aludir a las célebres cartas abiertas entre Bataillon y Américo Castro, Parker pide al hispanista francés que escriba, ni más ni menos, que una historia del sentimiento religioso español, tal y como hiciera Henri Brémond para

sacramental, distorsionando incluso en ocasiones, por ejemplo, la erudición de Menéndez y Pelayo. Véase ahora, por citar trabajos recientes, Escudero Baztán, 2020 así como el primer capítulo de Vélez Sainz, 2023. Dicha empresa de aculturación no se lleva a cabo en un marco elitista sino en obras de divulgación, tal y como muestra, pongamos por caso, el folleto dado a las prensas por Berta Pensado en el marco de la colección *Temas españoles*. Baste, para hacerse a la idea del tono que la impregna, con citar las primeras líneas: “No se puede llegar a entender lo que es un auto sacramental sin comprender antes a España. No se puede tampoco alcanzar el porqué del olvido y desprecio que merecieron en pasadas centurias los autos sacramentales sin descubrir, al mismo tiempo, los motivos del odio inveteradamente vertido en no pocos sectores internacionales contra España” (1958: 3). Berta Pensado, seudónimo de un autor que nos sigue siendo desconocido, asumió varios de los títulos de esta suerte de enciclopedia familiar nacida con vocación de llegar a todos los hogares.

2. La consulta de la correspondencia de Marcel Bataillon, hoy en el Collège de France, se llevó a cabo entre 2009 y 2013 en el marco del Proyecto *Bataillon y España* del Équipe de recherche sur les littératures, les imaginaires et les sociétés (ERLIS), de la Universidad de Caen.

Francia<sup>3</sup>. Para ello bastaría, afirmaba, con añadir dos volúmenes más a su *Erasmus y España*. De un español, decía, no podría esperarse sino una empresa llevada a cabo con el apasionamiento de un Castro o de un Menéndez Pelayo. Parker apelaba a la necesidad de una serena comprensión histórica y teológica de la Historia. Y, en este sentido, aunque aseguraba comprender la dicotomía establecida por Bataillon entre una religión exterior idólatra y una religión interior cristocéntrica, le negaba que pudiera considerarse como un conflicto íntimo de la España religiosa sino de un conflicto íntimo del catolicismo mismo, religión popular llamada a sublimar los primitivismos humanos y, a su vez, a ofrecer los medios de elevarse a las alturas del espíritu. Por todo ello, concluía, aunque admiraba la sinceridad y profunda convicción religiosa de Erasmo y los erasmistas, se sentía más próximo a la forma de espiritualidad española reflejada en los autos sacramentales de Calderón.

La erudición rotunda de ambos ilustres especialistas permanece vigente. Ha seguido invitando, de hecho, a recorrer distintas sendas. Estas consideraciones a las que doy inicio son también el resultado de una elección, de unos presupuestos teóricos y metodológicos. Mi propósito es compartir algunas consideraciones y dudas en torno al primer teatro eucarístico a partir de ciertas hipótesis de trabajo. La primera de ellas, con carácter de reflexión previa, tiene que ver con la particular atención prestada al teatro castellano del siglo XVI. No cabe duda de que sobre la más temprana experiencia dramática áurea, en general, y sobre las primeras muestras conocidas de teatro eucarístico, en particular, se ha proyectado con frecuencia una mirada biológica cuyo objeto expreso ha sido el de identificar los ‘embriones’ de una ‘especie’ que solo ‘florecerá’ un siglo más tarde con Lope de Vega y luego con Calderón. Sirva de ejemplo de lo dicho lo expuesto por Arias en su conocido manual:

3. *La Histoire littéraire du sentiment religieux en France* del abate Brémond (1865-1933), obra marcadamente confesional, apareció en once tomos entre 1916-1933.

querer señalar con nitidez y exactitud la aparición y constitución de un nuevo género o modalidad literaria es tarea ardua y a veces imposible. La experiencia de múltiples críticos es aquí aleccionadora. Lo prudente y recomendable es comenzar con los frutos maduros y acabados y ver luego de trazar la historia de su evolución o genealogía (Arias, 1977: viii).

Las farsas eucarísticas de principios del XVI son un elemento más a tener en cuenta en la cadena de frutos referida por Arias, pero cabe preguntarse si se trata del más determinante. El auto sacramental es producto de un cúmulo variopinto de experiencias y tradiciones dramáticas, literarias, concionatorias, festivas, iconográficas, musicales, eruditas o populares, etc. Es legítimo cuestionar, dicho de otro modo, la validez de razonamientos atados a tesis evolucionistas para explicar el auto sacramental del siglo XVII como evolución directa de las farsas y églogas eucarísticas del Quinientos. Sea como fuere, no es la genealogía del auto sacramental lo que me interesa. Me preocupa aquí únicamente y por sí misma la escena castellana de principios del Quinientos, considerada como forma acabada en su tiempo, más allá de precedentes y de su fortuna y destino. El título escogido para estas líneas exhibe la intención de distinguir entre lo uno (primer teatro eucarístico del Quinientos) y lo otro (auto sacramental); de pensar ambos hechos sociales y espectaculares como substancialmente distintos.

El investigador dedicado al teatro castellano de principios del siglo XVI se enfrenta a la tarea de estudiar ruinas. Toda contribución debe comenzar recordando que la mayor parte de la producción teatral no ha llegado hasta nuestros días. No lo ha hecho, entre otras razones, por el cúmulo de vicisitudes que afectan al pliego impreso, cuando existió, debido a su rápido deterioro. No lo ha hecho, también y de forma importante, porque en tantas ocasiones carecía de ambiciones estéticas encarnadas en un autor conocido y de fortuna editorial. Su existencia fue, con frecuencia, fugaz y ligada a la oralidad, sin ambición de imprenta. Mi segunda hipótesis de trabajo tiene que ver justamente con el estatus genérico, llamémoslo así por ahora, del primer teatro eucarístico; con las posibilidades de interpretación de los materiales conocidos.

La tercera consideración propuesta, al hilo de la conocida tesis reformadora de Bataillon, sobre la que vuelvo más adelante, tiene que ver con las explicaciones plausibles al giro eucarístico que se produce en la escena castellana a principios del Quinientos. El primer teatro eucarístico castellano parece operar una ruptura o distanciamiento frente a la escena salmantina. Se trata de un gesto indudablemente catequético, vinculado a un contexto preciso de enunciación.

## Espacios de confluencia

Como es conocido, la celebración del Corpus generó procesiones y espectáculos varios en toda la Península, los cuales es apropiado tratar antes de adentrarse en el estudio del teatro impreso. La información disponible refiere la existencia de carros y espectáculos que representaban episodios bíblicos según muestran, por ejemplo, los estudios sobre actividad teatral y festiva en Toledo, Ávila, Burgos, Astorga, Alcalá de Henares o Murcia, entre tantos otros<sup>4</sup>. En algunas ocasiones, estas representaciones se llevaban a cabo frente a la custodia, tanto en las calles y plazas como dentro del templo. Según parece, con frecuencia daban lugar a formas de irreverencia, como lo indican las quejas expresadas en sínodos y concilios.

La documentación toledana de las festividades del Corpus entre 1493 y 1510 tiene valor, ciertamente, de rico testimonio en términos teatrales. El inventario de títulos y noticias proporcionado por Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá parece referir para Toledo una actividad teatral desarrollada y que implicaba pagos a autores, representantes o compras de vestuario y utilería. Me refiero a obras como *El reventado o Auto del Sacramento*, *El ciego*, *El infierno*, *Los leprosos*, *La Asunción*, *La*

4. Torroja Menéndez y Rivas Palá, 1977; Hormigos González, 2015; Gómez Moreno, 1984; Miguel Gallo, 1994; Alonso Luengo, 1986; Alastrué Campo, 1990; Rubio García, 1987.

*mujer adúltera, La Verónica, el Auto de los reyes, la Entrada en Jerusalén, El bautismo, El centurión, San Juan Evangelista, Santa Catalina, etc.* Con frecuencia, las indicaciones proporcionadas por los libros de cuentas son tan escasas, como apunta Castro Caridad para *El reventado o Auto del Sacramento*, que no es posible determinar con exactitud el contenido de la escenificación. En este caso concreto parece que podría tratarse de una misma representación recogida bajo dos epígrafes, en la que intervenían, aparte del reventado, vestido con un sayal blanco y un paño colorado, dos demonios con caretas pintadas, un abad subido a un asno y dos mozos o un sacerdote y tres clerizones que iban con él cantando. La especialista relaciona la obrita con los autos alegóricos de contenido eucarístico del *Códice de Autos Viejos*<sup>5</sup>.

El motivo eucarístico venía por entonces abriéndose paso en el ámbito escénico europeo, en el que se explora una plétora de motivos en relación con la poliédrica semántica de la Eucaristía. Es el caso de los cuatro misterios franceses que narran la historia de San Martín (*Mystère de la vie et hystoire de Monseigneur Sainct Martin; Hystoyre de la vie de saint Martyn; Mystère de saint Martin, Historia translations predicti sancti* y, finalmente, *Mystère de saint Martin* escrito por André de La Vigne a finales del XV). O del *Auto de San Martín* (1504) de Gil Vicente. Todas ellas dramatizan la leyenda del santo, siguiendo a La Vorágine. Su vínculo con la Eucaristía radica en que la Hostia es pan para el caminante (*O esca viatorum, o panis angelorum*, se canta). Tanto la moralidad inglesa *Croxton Play of the Sacrament*, de hacia 1461, como el francés *Mistère de la Saincte Hostie*, cuya primera impresión conocida es de ca. 1512-1519, son dramatizaciones de las acusaciones de profanación de la Hostia contra los judíos en Occidente, cliché mayor del antisemitismo medieval.

El misterio de la Asunción forma parte de los ciclos ingleses del Corpus (*Corpus plays*), representados en el noroeste de Inglaterra –York,

5. Castro Caridad, 2008.

Chester, Wakefield, Coventry, Norwich Newcastle–, a menudo durante el día festivo, ya sea frente al sacramento o durante la procesión. También en Castilla, pues entre las celebraciones del Corpus toledano de 1493 se menciona una *Representación de Nuestra Señora de la Asunción*. De la Asunción trata una obra impresa, que estudiosos como Young y Fothergill-Payne calificaran de primer auto sacramental conservado íntegramente, la *Farsa del Mundo y Moral* de Hernán López de Yanguas (ca. 1516-1518)<sup>6</sup>. La obra dramatiza la historia de la caída y redención de un personaje presentado como una epifanía de la humanidad. La farsa es, en efecto, ciertamente sacramental, puesto que la Eucaristía representa la exigencia de transformarse en un estado espiritualmente perfecto, al cual se invita al protagonista de la farsa, el pastor *Apetito*. El sacramento implica el perdón de los pecados y la gracia de la redención a través del sacrificio de la muerte de Jesús. El trabajo de López de Yanguas culmina con la narración de la Asunción de María, un evento que, al igual que la Eucaristía, requiere creer y aceptar por fe. El tema de la ascensión al cielo de María y su coronación es un motivo literario e iconográfico tradicional, que se retoma, por ejemplo, en los autos sobre la Asunción representados en el monasterio toledano de Santa María de la Cruz de Cubas, inspirados por los sermones de Juana de la Cruz (1481-1534). La descripción del viaje interplanetario de María que cierra la *Farsa del Mundo y Moral* presenta similitudes con los misterios asuncionistas del ámbito románico, como el Misteri d'Elx.

Los estudiosos del auto sacramental, por otra parte, proponen clasificaciones en la que se distingue, por ejemplo, entre autos filosóficos-teológicos (*El gran teatro del mundo*, *El gran mercado del mundo*); autos mitológicos (*El divino Jasón*); autos bíblicos (*La cena del rey Baltasar*); autos de circunstancias (*El Año Santo de Roma*); autos hagiográficos y marianos (*El santo rey don Fernando*, *A María el corazón*)<sup>7</sup>. Su relación

6. Young, 1974; Fothergill-Payne, 1977.

7. Arellano y Duarte, 2003.

con la Eucaristía, a veces, obedece al carácter prefigurativo de las piezas o incluso es meramente circunstancial, se limita al momento del calendario religioso en el que estas se llevaron a escena. Las piezas toledanas citadas más arriba parecen admitir una clasificación similar.

Se ha afirmado, en definitiva, que en las piezas representadas durante las festividades del Corpus en tierras castellanas no se aborda el tema eucarístico en sí mismo. La nómina de títulos conocidos y el cúmulo de noticias castellanas invita, por una parte, a expresar una duda razonable acerca de la posibilidad de que en el siglo XV se hubieran producido no ya pantomimas interrumpidas por cantos eucarísticos frente a la custodia en el marco de la procesión, sino alguna pieza prefigurativa o que tuviera por asunto alguno de los explorados en el ámbito románico. Invita así, por otra parte, a dirigir nuestra mirada hacia hechos sociales contemporáneos del tipo de los *misteris* valencianos o europeos<sup>8</sup>. A comprender la esencia y significado del espectáculo eucarístico castellano trascendiendo localismos, al modo de los estudios pioneros de Hess o Gómez Moreno u otras iniciativas más recientes<sup>9</sup>. Y, tanto como para los misterios de otras zonas, a abandonar la tentación logocéntrica, pues la fiesta eucarística surge y se explica desde su inscripción en un marco englobante, totalizador. Durante el Corpus, la ciudad es cuerpo místico, el lugar y la escena, el autor y el texto, el representante y el público<sup>10</sup>. Se trata de una práctica social en la que la letra -dicha, escrita- es solo un signo más de cuantos intervienen sincrónicamente en una experiencia cívica, religiosa y espectacular.

8. Massip, 1991.

9. Hess, 1976; Gómez Moreno, 1991. En la línea, por tanto, del proyecto de investigación EMOTHE de la Universitat de València, centrado en el análisis, edición y promoción del teatro clásico europeo de los siglos XVI y XVII entendido como un patrimonio cultural europeo. En la misma dirección trabaja el equipo Scène européenne del Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de Tours (CNRS – Université de Tours).

10. Martin, 1992.

El siglo ve nacer, a la par que la fiesta evocada, propuestas teatrales articuladas en moldes genéricos incipientes, como las églogas y farsas de Juan del Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente. Se trata de obras más cercanas a nuestra idea de teatro y más permeables a clasificaciones genéricas. Aunque caracterizado todavía por una estructural interpenetración de prácticas de índole diversa es ya, en buena parte de los casos citados, un teatro de autor e imprenta sensiblemente distinto del espectáculo celebrativo ciudadano al que nos hemos venido refiriendo<sup>11</sup>. Parecen surgir entonces las primeras piezas conservadas cuyo propósito expreso es honrar el Sacramento del Altar o la explicación del misterio eucarístico, a saber, la *Farsa sacramental* de Hernán López de Yanguas, de hacia 1516-1518<sup>12</sup>, y la *Farsa del santísimo sacra-*

11. Un estado de la cuestión reciente en De los Reyes Peña, 2018.
12. s.l., s.i., s.a. en 4º, Burgos, Alonso de Melgar, 1520, según Emilio Cotarelo y Mori, 1902. El único ejemplar conocido, que Cotarelo resumió, formaba parte de un tomo gótico en la Biblioteca Menéndez y Pelayo, pero se extravió a finales de los años cincuenta del siglo pasado. Su descubridor señaló que carecía de portada, título y algunas coplas iniciales. En el colofón se encontraba la inscripción “Finis. / Scribimus indocti dotique pasim [sic]. Yanguas”, lo que permitió su identificación con la entrada 12.220 del Abecedarium B de la Colombina, que describía “Ferdinandi lopes de Yanguas. Farsa sacramental, en coplas”. Constaba de “64 coplas de arte mayor, aunque faltan unas dos o tres al principio”, además del villancico de cierre. La obra arrancarí, siempre según Cotarelo y Mori (1902: 253), con el asombro del pastor *Hierónimo* al observar extrañas señales y cambios en la naturaleza y en todo lo que le rodea. Reunidos los cuatro pastores, *Jerónimo*, *Ambrosio*, *Hostín* y *Gregorio*, un *Ángel* les explica los motivos de tanto alboroto: se trata de la “fiesta de gracia / do el cuerpo de cristo se da en sacramento”. Los pastores formulan cada uno “una especie de credo” y adoran el cuerpo de Cristo. El ángel les explica cómo es la Jerusalén celestial con un texto del Apocalipsis y, finalmente, cantan todos un villancete ante el Señor.

mento, anónima, de 1521<sup>13</sup>. Pérez Priego ha descrito cómo este primer teatro rotundamente sacramental no solo carece para su emergencia de columna evangélica a la que agarrarse sino incluso de precedentes escénicos, de modo que los autores se acogen a la estructura tripartita navideña, trasladando el motivo al asunto eucarístico. Ese primer teatro, no obstante, no se sostiene únicamente en el esquema tripartito de las églogas y farsas pastoriles. Lo hace también, esencial y substancialmente, en los himnos de la liturgia eucarística, que les proporcionan texto y estructura. Su fuente primaria es el oficio y su lírica litúrgica. Si bien no puedan calificarse de piezas *cum antiphona*, sí puede afirmarse que se trata de traducciones encadenadas de fragmentos, a menudo literales, de los himnos del oficio y misa de Jueves Santo y el Corpus. Los espacios de confluencia entre prácticas litúrgicas, sociales, musicales y literarias constituyen un lugar oportuno desde el que

13. *La Farsa compuesta para se representar el día del Corpus Christi en presencia del Santísimo Sacramento en cuyo loor se compuso* es conocida hoy como *Farsa del Santísimo Sacramento* desde que González Ollé la bautizara de este modo para resolver la homonimia con la *Farsa sacramental* de Yanguas (González Ollé, 1969). Existe únicamente un ejemplar manuscrito de la obra (BNE MSS/17915), hoy digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica. Los paleógrafos que han intentado datarla no han logrado determinar si la escritura pertenece al siglo XVI o XVII. La identidad del autor y su maestro sigue siendo desconocida. Tanto el título como el argumento revelan influencias de la escritura teatral de Encina. La trama introduce a tres pastores, siendo el primero Pelayo, quien entra asombrado al presenciar la gran celebración del día. Dialogando entre sí, se une Pascual, impresionado por lo que ha visto, y relata las experiencias a Pelayo, refiriéndose luego a Justino, que entra posteriormente y, al no atreverse a abordar el tema, delega la tarea a la Fe, que guía la discusión. Esta, respondiendo a las preguntas de los tres, los conduce hacia la veneración y culto al Santísimo Sacramento, culminando con un villancico.

tratar de avanzar en el conocimiento de las situaciones y los discursos de carácter dramático<sup>14</sup>.

La concatenación de himnos de la liturgia debida a Tomas de Aquino en las primeras farsas eucarísticas conduce a un último interrogante e hipótesis de trabajo, ahora en torno a la relación del giro eucarístico que se produce en el primer tercio del XVI y su relación con la eclosión y el paroxismo de los anhelos reformadores del siglo y el impacto de todo ello en las tablas.

14. Conviene seguir avanzando en el conocimiento de la lírica de tipo eucarístico en el teatro que nos ocupa. Las lecturas de Wardropper (1967) o Flecniakoska (1952), que señalaban poco más que unas mismas preocupaciones didácticas y dogmáticas, un vocabulario similar, temas idénticos y el uso común de prefiguraciones del Antiguo Testamento, eran de naturaleza literaria, esto es, carecían de mirada teatral. Lo cierto es que, más allá de que la lírica tradicional o culta y los himnos y cantos litúrgicos no fueran compartimentos estanco, la relación entre la poesía y el teatro es esencial, estructural. Desde una perspectiva escénica, los versos previos al villancico revelan la distribución de las voces para los cantos polifónicos, dan indicaciones sobre las melodías de acompañamiento y los instrumentos utilizados o sobre la disposición escénica de los personajes para el baile. Todo esto se realiza con el propósito de organizar la eclosión de los índices de teatralidad en el villancico final, que reúne además, a representantes y público.

IHS

FARSA Compuesta para se Representar el dia de cor-  
pus christi en presencia del Santissimo Sacramento en  
cuyo looz se conpuso. En la qual se introduzen tres pasto-  
res El primero de los quales que Pelajo se llama entra espá-  
tado de ver el grande regozijo que en tal dia se haze y ha-  
blando entre si viene Pascual admirado de las cosas q  
a visto de las quales cuenta a Pelajo remittiendo se a  
Justino que luego entra que en la materia no se atreuyendo  
de xala mano da fe que en la plastica sobre viene la  
qual satis faziendo alo que cada qual de los  
tres preguntar quiere: induziendo los ala ve-  
neracion y culto del Santissimo Sacramento  
en que concluyen con vn Villancito no  
disimile ala materia fenecer. como  
mas lata mente en el progreso  
de la materia mirando co  
atencion cada vno

Ver podra

PASCUAL de GAYANGOS

Farsa compuesta para se representar el día del Corpus Christi en presencia del Santísimo Sacramento en cuyo looz se conpuso. BNE MSS/17915.

## Texto y contexto

Los debates historiográficos acerca de la que ha dado en llamarse orígenes del auto sacramental acabaron por producir dos líneas interpretativas, en buena medida antagónicas. Así, mientras que para unos el auto sacramental nacía con vocación de martillo de herejes, tal y como quería González Pedroso (1924); para otros era el fruto de la reforma impulsada por Cisneros. Es la tesis ya citada de Bataillon (1940). Conviene ir por partes.

El tema eucarístico surge en el teatro en medio de la crítica de los reformadores a las explicaciones escolásticas sobre aspectos fundamentales como la presencia real, transustanciación y causalidad en la Eucaristía. Coincide con el cuestionamiento severo hacia la doctrina y práctica eucarísticas, marcado por eventos como las 95 tesis en la catedral de Wittenberg. Entre los textos relevantes de este periodo se encuentran escritos de Lutero que inciden en la cuestión de la eucaristía como el *Sermo de digna praeparatione cordis pro suscipiendo sacramento eucharistiae* (1518) o el *Sermón sobre el sublime sacramento del cuerpo del Señor* (1519), el *De captivitate babilónica* (1520) o el *De abrogando missa pnvata* (1522)<sup>15</sup>. Entre las primeras condenas a sus ideas destacan las de Jaume Olesa y Cipriano Benet, quienes polemizan, precisamente, sobre la eucaristía<sup>16</sup>. La inteligencia de la fe se convierte entonces en un problema teológico que produce una brecha irreparable en la cristiandad.

Aunque suele prestarse atención a la *scissura* protestante, debe tenerse en cuenta que la primera Modernidad hereda las controversias medievales sobre la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en la Eucaristía. Las herejías asociadas con la Transustanciación, difundidas a través de las teorías de Wyclif o Jean Hus acerca de la presencia real de Cristo en el pan y el vino, también dejaron su huella en España, aunque de manera menos marcada, como muestran episodios del tipo de los herejes de Durango en

15. Borobio García, 2000.

16. Andrés Martín, 1959; Redondo, 1965.

1442 o la herejía de Briviesca en 1487. Con objeto de propagar los principios dogmáticos sobre la Transustanciación de las especies establecidos ya en el IV Concilio de Letrán de 1215, la jerarquía eclesiástica promueve a lo largo del Medievo, a la par del desarrollo de la orfebrería eucarística, una particular iconografía a propósito de la misa, de la custodia, de la Hostia e incluso del propio sacerdote como sacrificio<sup>17</sup>. La lírica eucarística responde en buena medida a un mismo impulso.

El teatro no solo fue ajeno a la efervescencia espiritual del siglo, sino que la protagonizó. Pero nada permite afirmar que naciera con vocación de martillo de herejes<sup>18</sup>. Hasta fechas muy tardías apenas pueden espigarse menciones, por lo general difíciles de interpretar. Es el caso de la alusión a los herejes en la citada *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, sobre la que no es sencillo posicionarse:

FE

Si todas las cosas crió de no nada  
con sólo dizillo y así lo leemos  
que Dios lo mandó y hechas la[s] vemos,  
y hizo su obra tan perfeccionada,  
de todo la duda aparte quitada,  
el vino en su sangre debemos creer  
y el pan en su cuerpo que pudo bolver  
por nuestra flaqueza dexar consolada.  
Quien con las reglas de naturaleza  
nivela el poder de Dios soberano  
juzgalle devemos hereje y por vano,  
pues que lo estrecha con tanta rudeza. vv. 225-236.

Parece ser más explícita una composición anónima recuperada por Cotarelo y Mori, bautizada por el crítico como ‘Farsa rarísima’, compuesta en fecha incierta, probablemente en la segunda o tercera década del siglo. Leemos en la cuarta estrofa:

17. Sela del Pozo Coll, 2006.

18. Espejo Surós, 2018.

Pues donde nos vino tan gran desventura  
en tan breve tiempo ver tal perdición  
y donde nos viene la gran sedición  
coy ay entre fieles y mucha rotura;  
llos astrologos dicen por su conjetura  
que son influencias que corren del cielo;  
que á los planetas acá en este suelo  
ño los podemos quitar su natura<sup>19</sup>.

Sigue perdida una *Farsa luterana* atribuida a un tal Fernando de Bra-  
camonte, que acaso nos permitiera más.

De lo que no cabe duda es de que la *Farsa sacramental* de López de Yanguas, de hacia 1516 y 1518, y la *Farsa sacramental* anónima, de 1521, comparten un deseo por entonces común de reforma. Son hijas de un tiempo que los historiadores de la teología llaman de tránsito de la espiritualidad de las observancias a la nueva espiritualidad de la generación teológica humanista de la España de Cisneros. El modo en que se dejan sentir en la escena los afanes reformadores sigue pendiente de estudio exhaustivo. El terreno ha sido balizado, entre otros, por Pérez Priego, al que sigo<sup>20</sup>. Con los ánimos reformadores llega una profunda renovación dramática que se manifiesta en todos los ciclos durante el reinado de Carlos V. En el de Pasión y Resurrección se observa una notable modificación de los esquemas derivados del drama litúrgico, como la *Visitatio sepulchri*, el *Planctus Mariae*, el *Peregrinus* y las escenas del *Ludus Paschalis*, según se advierte en los *Tres pasos de la Pasión* y la *Égloga de la Resurrección* atribuidos a Fray Alfonso de Castrillo (1520), la *Representación de la aparición de Jesucristo a los discípulos en Emaús* de Pedro Altamira (1523) o el *Auto que aborda la bajada de Cristo al infierno* (1549) de Juan Rodrigo Alonso de Pedraza. La fórmula dramática utilizada para el ciclo navideño, modelada por el tropo del *officium pastorum* y el relato evangélico

19. Sigo la transcripción de Cotarelo y Mori, 1901.

20. Pérez Priego, 1986 y 1998.

(Lucas 2, 7-20) también experimenta una transformación. La nueva escena se orienta hacia la exaltación de la encarnación de Dios en el hombre. Para lograr esto, se emplean diversos procedimientos, como la amplificación del trayecto de los pastores a Belén usada para exponer la doctrina de la Encarnación y la Redención, como se ve en la *Égloga* y la *Farsa de la Natividad*, ambas de López de Yanguas, (ca. 1516). También se sustituye el sustrato bíblico por diálogos de carácter doctrinal y moral entre los personajes en escena, como en el *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro (1517), la *Farsa theologal* (¿1539?) y la *Farsa de la Natividad* (¿1544?) de Sánchez de Badajoz. Además, se recurre a la alegoría para representar combates entre vicios y virtudes o tratar sobre las potencias del alma y el libre albedrío, como se observa en la *Farsa moral* (¿1543?), la *Farsa Militar* (¿1547?) y la *Farsa racional* (¿1542?) del mismo párroco extremeño. En última instancia, surge un nuevo ciclo dramático destinado a honrar el sacramento del cuerpo y la sangre de Cristo. Los autores adoptan diversos enfoques, manteniendo la estructura del teatro navideño pero sustituyendo el tema de la llegada del Niño por el nuevo motivo, como ocurre en las farsas mencionadas. Con el tiempo, la naturaleza abstracta de la materia lleva a los autores a dejar atrás el mimetismo compositivo inicial y a buscar refugio en la alegoría. En la primera mitad del siglo, los mecanismos empleados incluyen la escenificación de un puro diálogo doctrinal, como en las farsas del *Molinero* (¿1544?) o del Santísimo Sacramento (¿1549?) de Sánchez de Badajoz, el recurso a la *alegoría in factis*, en las farsas de *Ysaac* (¿1548?) y *Abraham* (¿1543?) del mismo cura extremeño, o la escenificación de parábolas evangélicas, como en la *Representación de la parábola de San Mateo* y la *Representación de la Historia evangélica del capítulo nono* de San Juan, de Sebastián de Horozco (1548).

Dando continuidad al planteamiento expuesto, vengo tratando de mostrar el modo en que la producción conservada de Hernán López de Yanguas participa de la renovación apuntada, abandonando la escuela salmantina para encontrar cobijo en otra cadena hipertextual ligada a

la predicación<sup>21</sup>. Su teatro pretende entrelazarse con la predicación de Jesucristo, los Apóstoles o los Santos Padres. Este fenómeno convierte su teatro una extensión del púlpito o en una forma de declamación de la Palabra frente a un auditorio, en sermón. Yanguas cultivó el teatro en romance y recurrió a la técnica alegórica por su eficacia relacional. Su propuesta dramática tiene la clara aspiración de funcionar como instrumento para el conocimiento y la práctica de la ley de amor. Esto lo inscribe plenamente en la corriente de vivencia afectiva de Dios característica de la época. En última instancia, la adhesión de Yanguas a un proyecto humanista cristiano pretende participar de una paideia, poner fin a las carencias morales de la Institución y renovar el cuerpo social. Este compromiso existe en un momento crucial, justo en el umbral de una inédita y nunca antes imaginada fractura de la unidad cristiana.

En las dos representaciones teatrales navideñas, López de Yanguas inicia un proceso de redefinición de la herencia salmantina del que participa también su teatro eucarístico. El bachiller soriano reduce la parte textual relacionada con el anuncio y amplía la del camino a Belén, especialmente en lo que respecta a la adoración y ofrendas. La eliminación de elementos no relacionados con la religión y su sustitución por un diálogo de naturaleza doctrinal es la manifestación más evidente de un proyecto más amplio, ya que busca dramatizar un camino de unión de todos los seres humanos con Dios.

Los pastores entran en escena en una etapa inicial de transformación que los lleva a participar, personalmente y después de recorrer el templo y disponer sus almas, en el momento redentor. La marcha celebra la ascendencia de Jesús y la concepción sin mancha de María. La narración completa de sus linajes, sin precedentes, tiene un carácter unificador. También es evidente la instrumentalización política de la lista de antepasados de Cristo, vinculados al poder civil que respalda el evento. La historia de la comunidad receptora, sin exclusiones, está

21. Espejo Surós, 2013 y 2017.

siendo recordada. No hay espacio para lo grotesco ni lo trivial, ya que no se busca la risa, sino la felicidad que proviene de la manifestación renovada de Cristo.

El ofrecimiento de sí mismos por parte de los pastores al final de las piezas navideñas, inexistente en Encina u otros, representa la expresión más sencilla y pura de la reciprocidad hacia aquel que, por amor al hombre, se hizo hombre y vivió como tal hasta la muerte en la cruz. La tensión emocional ensayada en la primera pieza se concreta en la segunda mediante el uso de personajes alegóricos, que hacen visible la actitud emocional de la comunidad celebrante.

Ambas piezas debieron representarse en una iglesia o capilla palaciega, con distintos lugares que recorren los pastores. Los representantes podrían ser niños de coro o miembros de la nobleza, para quienes se establece una diferencia respecto a un modelo base que se reorienta para profundizar en la contemplación gozosa del misterio de la encarnación del Hijo de Dios. La vivencia representada en el escenario se alinea con la piedad que impregna las celebraciones conventuales franciscanas. Yanguas no hace más que llevar al escenario la sustancia y el fundamento, o teatralizar una doctrina de la filiación enseñada por Jesús en el monte de las bienaventuranzas.

El teatro existe siempre en relación estrecha con sus condiciones de enunciación. Es posible que estas composiciones estuvieran destinadas a un entorno conventual femenino. También pudo ser el caso de la pieza en honor a la Eucaristía, que se presenta como la puesta en teatro de los fundamentos cristológico-sacramentales eucarísticos arraigados en la tradición de la Iglesia. La representación, al igual que las obras de Natividad, tuvo lugar en un templo o capilla, frente a la Custodia, quizás como una alternativa celebrativa al bullicio y excesos en las calles durante esas fechas, lo cual preocupaba a los prelados reformadores. El autor mantiene un tono elevado y culto, sin concesiones al habla popular o al sayagués. La pieza se distingue por su afán erudito, que no busca la mera exhibición de conocimientos, sino que se interpreta como un

gesto cómplice hacia el público capaz de descodificar las referencias clásicas y mitológicas. Sobre todo, se entiende que la ciencia pagana se subordina a la divina, a la cual se debe recurrir para comprender y vivir el profundo misterio. La obra constituye un alegato en favor de lo sancionado por la tradición de la fe bíblica, representada por los Padres de la iglesia latina, simbolizando la Institución y la *Ecclesia* en su conjunto, pero remitiendo en última instancia a los primeros apóstoles que participaron del cuerpo y la sangre de Jesús.

El problema que plantea el teatro de Yanguas es el de la verdad poética y la ejemplaridad de la ficción. En términos teatrales, la primera escena eucarística conocida parece alzarse como respuesta a esa otra convertida en *pretexto* para una risa *que a algunos debió de parecerle demasiado indecorosa. Así nace -es mi hipótesis de trabajo- el teatro eucarístico.*

El autor de la *Farsa del santísimo sacramento*, a diferencia de López de Yanguas, nos ha dejado un prólogo en latín a su pieza que tiene valor de poética expresa. Se trata de un joven estudiante de teología<sup>22</sup>. Nos explica que el motivo escogido es tan elevado que se limitará a componer una obra que fomente la veneración al Sacramento, siguiendo estrictamente las voces autorizadas y evitando entrar en sutilezas doctrinales:

La temática es, sin duda, sublime y profunda, pero no está más allá de la capacidad del que nos favorece. Sin embargo, no me veo obligado, ni es necesario, adentrarme a fondo en sus complejidades en una obra como esta, ya que carezco de la inteligencia adecuada. Mi único propósito es ofrecer algo que despierte la piedad y eleve la devoción, basándome únicamente en lo que podemos respaldar con la autoridad de los santos que nos han precedido.

22. Bartolomé Martínez (2007) imagina para la pieza el contexto siguiente: un joven aspirante al sacerdocio, que por entonces contaría unos dieciocho años, compone una obra plagada de himnos porque es la única materia con la que se atreve, pues no ha cursado teología y, a su vez, porque su destinatario podría ser su maestro de capilla, entre cuyas obligaciones como director de coro figuraba la de poner música a las ocasiones del año litúrgico.

Justifica su decisión de no incluir detalles vulgares o rústicos, aconsejado por la seriedad del tema y la dudosa eficacia educativa y moral:

Por esta razón, no se nos puede reprochar por no incluir motivos y detalles vulgares, propios de pastores y llenos de anécdotas graciosas. Los hemos omitido a propósito, tanto por la excelencia del tema como porque sabemos que no todos los arbustos o tamariscos son beneficiosos.

Concluyo. El primer teatro eucarístico responde a una intención distinta de la de los salmantinos porque sus circunstancias parecen ser diferentes. Se articula como un gesto catequístico, didáctico, moralizador y adopta gradualmente la solución alegórica dada su eficacia comprobada para representar la verdad ejemplar porque esas debieron ser las exigencias de vivencia religiosa de sus patrocinadores.

## Bibliografía

- Alastrué Campo, Isabel (1990): *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares,
- Alonso Luengo, Luis (1986): *El teatro en Astorga: su pequeña historia, autores y creaciones escénicas, locales y lugares de teatro, asociaciones teatrales, actores, actrices, directores y promotores del arte escénico*, León, Santiago García.
- Andrés Martín, Melquíades (1959): «Adversarios españoles de Lutero en 1521». *Revista española de teología*, 19, págs. 175-185.
- Arellano, Ignacio y Duarte, Enrique J., (2003): *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto.
- Bartolomé Martínez, Gregorio (2007): «*La Farsa del Santísimo Sacramento (1521). Una Lección de catecismo a través de los Himnos Eucarísticos*». En Espejo Surós, J. y Maestro, J. G. (eds.), *Teatro religioso y corrientes de espiritualidad en tiempos de Hernán López de Yanguas*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, págs. 27-44.
- Bataillon, M. (1940): «*Essai d'explication de l'auto sacramental*». *Bulletin Hispanique*, 42, págs. 193-412 (trad. esp. «*Ensayo de explicación del auto sacramental*», en Id., *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, págs. 183-205.

- Borobio García, Dionisio (2000): *Eucaristía*, Madrid, BAC.
- Castro Caridad, E. (2008): «La Biblia y el universo dramático medieval». En G. del Olmo, & M. I. Toro Pascua (Eds.), *La Biblia en la Literatura Española. i. Edad Media. i/1 El imaginario y sus géneros*. Madrid, Trotta, págs. 191–220.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1901): «Fragmentos de una farsa rarísima de principios del siglo XVI». *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, I, 1 págs. 140-142.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1902): «El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor: el bachiller Hernán López de Yanguas». *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, VII, 10, p. 251-272).
- De los Reyes Peña, Mercedes (2018): «El teatro español en la primera mitad del Quinientos. Historia, valoraciones y estado de la cuestión». *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV, págs. 13-36.
- De Miguel Gallo, Ignacio Javier (1994): *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752), estudio y documentos*, Burgos, Ayuntamiento.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2020): «Dogma y propaganda. La construcción identitaria franquista a través de los autos sacramentales de Calderón. Textos apologeticos en la prehistoria del régimen». *Anuario de Estudios Filológicos*, XLIII, págs. 377-391.
- Espejo Surós, Javier (2013): *Teatro y religión en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Espejo Surós, Javier (2017): «Cuerpo y utopía (en torno al teatro de Hernán López de Yanguas)». En F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds), *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556): XL jornadas de teatro clásico*, [Cuenca] : Univ. Castilla-La Mancha, págs. 111-121.
- Espejo Surós, Javier (2018): «El fantasma de Lutero en el primer teatro clásico español». En Javier Espejo Surós & María Luisa Lobato (eds.), *Lutero y el teatro áureo e-Humanista*, 40, Monographic Issue 3, págs. 447-469.
- Flechniakoska, J. L. (1961), *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*. Montpellier, Paul Déhan.
- Fothergill-Payne, L. (1977), *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books.
- Gómez Moreno, Ángel (1984): «Teatro religioso medieval en Ávila», *El Crotalón*, 1, págs. 769-775.

- Gómez Moreno, Ángel (1991): *El teatro medieval castellano en su marco románico*. Madrid, Taurus.
- González Ollé, Fernando (1969): «La Farsa del Santísimo Sacramento, anónima y su significación en el desarrollo del auto sacramental». *Revista de Literatura*, 71-72, págs. 127-165.
- González Pedroso, E. (ed.) (1924): «Prólogo del colector». En *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XV/I*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando (BAE, 58), págs. VII-LXI.
- Hess, Rainer (1976): *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos.
- Hormigos González, Ana (2015): *El teatro en el Corpus Christi de Toledo en el Siglo de Oro*, Toledo, Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, Primitialis Ecclesiae Toletanae Memoria.
- Martin, Vincent T. (1992): «*Corpus Christi Simplicioribus*: alegorías y representación de la autoridad en Valencia», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 47 (1992), págs. 103-125.
- Massip, Jesús Francesc (1991) *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Valencia, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Pensado, Berta, *Autos sacramentales*, Madrid, Publicaciones Españolas (Temas españoles, número 136), 1954.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1986): «Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI». En *El erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, págs. 509-523.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1998): «Reforma y contrarreforma en el teatro del siglo». En *id.*, *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, págs. 103-112.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2005): «Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95 (2005), págs. 137-146.
- Redondo, Augustin, «Luther et l'Espagne de 1520 à 1536», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1965, págs. 109-165.
- Rubio García, Luis (1987): *La Procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

- Sela del Pozo Coll, Patricia (2006): «La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: Fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio», *Anales de historia del arte*, 16, págs. 25-58.
- Torroja Menéndez Carmen y Rivas Palá, María (1977): *Teatro en Toledo en el siglo XV, el Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española.
- Unamuno, Miguel de (1910): *Mi religión y otros ensayos breves*, Madrid, Renacimiento.
- Vélez Sainz, Julio (2023): *Clásicos subversivos / Clásicos subvertidos: Apropiación y vigencia del teatro áureo*, Madrid, Reichenberger.
- Wardropper, Bruce (1967): *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Madrid, Anaya.
- Young, R. A. (1974): «The *Farsa del Mundo y Moral* of Fernán López de Yanguas and the Auto Sacramental». *Segismundo*, 19-20, págs. 9-16.



# Teatro extremeño en la diáspora sefardí. De Torres Naharro a Miguel de Carvajal

Sergio Fernández López  
*Universidad de Huelva*

Hace poco más de veinticinco años, Eleazar Gutwirth (1997) dio a conocer una edición de la *Aquilana* de Bartolomé Torres Naharro impresa en judeoespañol aljamiado. Se trata de una comedia que, inspirada en modelos clásicos (Lenz, 1923), en el renacimiento italiano (Mazzei, 1922: 117-118) y hasta en obras españolas como la *Celestina* (Romera, 1921; Zimic, 1978), resultó de interés en la diáspora sefardí oriental y, de manera particular, en zonas más occidentales como Italia, a cuya comunidad judía atrajo especialmente las huellas clásicas del teatro español. A estas remiten cuestiones como la anagnórisis, el papel de los criados o las escuchas clandestinas de una comedia que hundía sus raíces en tratados como las *Metamorfosis* de Ovidio, el *Cortesano* de Castiglione y otros de evidente sesgo humanístico (Gillet y Green, 1961; Oleza, 1997).

Pero, junto a estas herencias, el descubridor de la versión aljamiada también destacó de la *Aquilana* su lectura anticlerical, que situó a la altura de las durísimas críticas de sesgo erasmista que reflejaban otras obras del autor contra las prácticas católicas o la curia (Gutwirth, 1997: 30). La advertencia podría resultar fundamental en la búsqueda de otras posibles respuestas a la difusión sefardí de la comedia, más allá de que a las comunidades de la diáspora les agradasen las obras clásicas españolas, que enlazaban con su pasado ibérico, sobre todo cuando a Bartolomé Torres Naharro se le han atribuido orígenes familiares judíos, aunque no exista prueba documental de ello que lo corrobore con certeza. No hay que olvidar que, desde los clásicos trabajos de Bataillon (1950), Asensio (2000) o Castro (1949), entre otros, hasta los estudios más re-

cientes que han confirmado y ampliado las antiguas tesis (Giordano, 2004; Pastore, 2010), se han establecido evidentes conexiones entre el erasmismo u otras espiritualidades cercanas y la religiosidad que asumieron los judíos españoles convertidos al cristianismo.

En efecto, parece innegable que ciertas ramas franciscanas, los alumbrados, los erasmistas y otros grupos reformados abogaron en España por un tipo de espiritualidad interior, que rechazaba los tradicionales ritos externos y que, en su mayor parte, criticaba la corrupción de los sacramentos eclesiásticos. Y que los conversos, una vez salvado el judaísmo ceremonial, tendieron también hacia esa religiosidad íntima, ajena a las exterioridades litúrgicas y ritos devocionales propios de los usos cristianos. Podría decirse que los judíos conversos, en su camino hacia la integración total en la sociedad española, prefirieron aquella espiritualidad más interior, crítica a menudo con la propia Iglesia, que la religiosidad ritual cristiana que les era ajena. De ahí que se sintieran atraídos tras su conversión por la corriente erasmista y otras corrientes espirituales afines. Desde luego, hoy sabemos que muchísimos alumbrados o humanistas posteriores que coquetearon con las nuevas tendencias pietistas fueron sin duda conversos.

Desde este punto de vista, se explicaría sin estridencias que un médico extremeño de origen hebreo, el judeoconverso Francisco de Peñaranda, mostrase interés por la lectura de la *Lingua* de Erasmo, por su traducción latina del *De vitiosa verecundia* de Plutarco y por el muy erasmiano *Lazarillo de Tormes*, libros todos que formaban parte de su biblioteca privada y que, tras salvarlos de la Inquisición emparedándolos entre los muros de su casa, conforman hoy, como es sabido, la famosa Biblioteca de Barcarrota (Serrano, 2004); o que, ahondando en el asunto, la traducción española más antigua de la *Moria* de Erasmo que se ha conservado, procedente de la comunidad hebrea de Ámsterdam, perteneciese a un judío sefardí. Es más, ese hallazgo podría corroborar que la influencia de Erasmo no se circunscribió solo a los escritores judeoespañoles convertidos al cristianismo, quienes, como se ha dicho, vieron con satisfacción socarrona las críticas erasmistas a los vicios eclesiásticos,

sino que también pudo extenderse a los judíos exiliados de origen ibérico, es decir, a las comunidades sefardíes de toda Europa, nutridas de judíos y conversos de origen español y portugués.

Como fuese, lo cierto es que, volviendo a Torres Naharro, sus obras se difundieron tanto entre cristianos y judeoconversos de la península, como entre los núcleos sefardíes de la diáspora. Así lo revelaba, al menos, la edición aljamiada de su *Aquilana*, procedente de la sinagoga Ben Ezra de El Cairo y, más concretamente, de su famosa genizah, donde se fueron almacenando durante siglos los textos que caían en desuso, no solo de carácter sagrado, sino también de carácter legal, privado, administrativo o literario<sup>1</sup>. De hecho, de allí proceden gran parte de las jarchas mozárabes que conocemos y que conforman los orígenes de la literatura española. Y de allí procede también la edición aljamiada de la obra de Torres Naharro, aunque hoy se custodie, como parte de uno de los más importantes fondos de la antigua genizah, en la Universidad de Cambridge<sup>2</sup>.

Lamentablemente, de aquella edición solo se han conservado con el tiempo dos folios o fragmentos con una veintena de versos cada uno, que responden al introito o argumento de la obra. Sin embargo, la brevedad del testimonio no logra desdecir su importancia, pues la información que ofrecen al investigador esos pocos versos resulta de enorme relevancia. Por un lado, los textos españoles impresos por las

1. Una genizah es un habitáculo o anexo donde se almacenan los textos utilizados en la sinagoga o en las *yesivot*. La de la sinagoga Ibn Ezra de El Cairo, donde se han conservado textos desde el siglo XI, era un depósito sin puerta de entrada ni salida, donde se guardaban, en principio, los textos sagrados, pues estos no se podían destruir sin un acto ritual concreto. La intención era que ningún texto que invocaba el nombre de Dios pudiera ser tratado de forma indigna. Pero la realidad fue que, junto a muchos textos religiosos, se conservaron al cabo textos de toda índole, desde correspondencia privada a textos literarios, descubiertos en el siglo XIX.
2. Cambridge University Library, T-S, NS 330.1.

comunidades sefardíes en judeoespañol aljamiado solieron estamparse de forma abreviada, suprimiendo por lo común las partes más prescindibles, como podrían ser las piezas paratextuales, introducciones, argumentos, etc. La edición aljamiada de la *Aquilana*, de la que se ha conservado precisamente su parte introductoria o argumental, demuestra, en cambio, que no se trató de una costumbre que se aplicara de manera sistemática.

Por otro lado, se trata de un texto más que sumar a las impresiones aljamiadas de la época. Se sabe que, en el siglo XVIII, las imprentas sefardíes vivieron su edad dorada y que son incontables las obras que se editaron por entonces, como señalan, entre otros, los numerosos trabajos de Romero (1979) o Díaz-Más (2004). Sin embargo, los textos judeoespañoles aljamiados impresos en el siglo XVI resultan escasos. Hay que tener en cuenta que, pese a que la práctica de escribir una lengua romance con un alfabeto semítico ya estaba asentada desde la Edad Media entre árabes y hebreos, en los lugares donde se utilizó por lo común el alfabeto latino, como en Italia y Ámsterdam, los sefardíes se sirvieron de él para editar las obras españolas, como refleja la Biblia de Ferrara, reservando el alfabeto para las obras hebreas, si bien no puede negarse que en algunas ciudades del norte de Italia, como Liorna o Venecia, llegó a utilizarse en ocasiones la aljamía hebraica en obras romances. Por tanto, fue solo en las ciudades más orientales, como Salónica u otras del imperio otomano, donde sus comunidades sefardíes publicaron realmente las obras españolas con caracteres hebreos, acaso porque las lenguas del entorno se escribían con caracteres árabes o griegos (Díaz-Mas, 2004: 86). Así lo demuestra, por ejemplo, el Pentateuco de Constantinopla que estampó Eliezer Soncino, un impresor que quizá participara en la edición de nuestra *Aquilana*, como veremos enseguida.

Pese a que se han conservado muy pocos versos del testimonio aljamiado de la obra, es posible anotar algunas variantes, si los cotejamos con los de la edición más reciente y fiable. Se trata de cambios mínimos y, en ocasiones, muy frecuentes en la impresión de textos dramáticos, como el que permuta «entrar» por «salir» de escena:

Vélez (vv. 193-1969)<sup>3</sup>  
Salidos en continente  
cesa primera jornada.  
Dos villanos  
*salen* luego muy ufanos.

Genizah  
Salidos en continente  
cessa primera jornada.  
Dos villanos  
*entran* luego muy ufanos.

En otras ocasiones, la variante parece deberse a la contaminación de un término cercano, que vuelve a repetirse por error, como ocurre quizá en el cambio de «los villanos» por «dos villanos», o al cambio en los usos lingüísticos:

Vélez (vv. 226-229)  
Lo salen a conjurar  
*los* villanos como quiera;  
va'll uno el Rey a llamar:  
*he aquí* jornada tercera.

Genizah  
Lo salen a conjurar  
*dos* villanos como quiera;  
va el uno el Rey a llamar:  
*aquí es* jornada tercera.

Por último, en otros pasajes, la variante podría responder a la mala lectura del modelo, a la intención de facilitar su comprensión o a otras cuestiones o errores diversos:

Vélez (vv. 216-219)  
Con Dileta, Felicina  
sale a esperar a su amigo  
y en viniendo *s'encamina*  
*y os lo deja* sin abrigo.

Genizah  
Con Dileta, Felicina  
sale a esperar a su amigo  
y en viniendo *determina*  
*de dexarlo* sin abrigo.

Las variantes que presenta el testimonio procedente de la genizah de El Cairo no son muy abundantes, pero sí resultan suficientes como para asegurar una cuestión: todas ellas coinciden con las lecturas presentadas por la edición suelta que, según Dennis Rhodes y el mismo Vé-

3. El número de versos responde a la edición de Julio Vélez-Sainz (2012), que se ha utilizado para ejemplificar la impresión española de la obra, frente a la aljamiada. La cursiva para resaltar las variantes es mía.

lez-Sainz (2012: 126), Marcello Silber imprimió en Roma sobre 1520, de la que actualmente se conservan tres ejemplares, dos de ellos en Milán y Venecia. El dato, desde luego, no es insignificante, pues podría relacionar la edición aljamiada con la labor de la familia Soncino, si tenemos en cuenta que Gerson estuvo activo en Italia, estampando libros tanto en hebreo, como en griego, latín o italiano, hasta al menos 1526, fecha en que migra con su hijo Eliezer a Salónica, donde funda una imprenta hebrea en 1530.

Ese nuevo taller quedó pronto a cargo de Salomón Soncino, hermano de Gerson, pues tanto este como su hijo marchan al poco a Constantinopla, donde fundan otra imprenta. Gerson muere en 1534, pero entonces su hijo Eliezer toma las riendas del taller hasta su propia muerte en 1547. La saga familiar de editores, sin embargo, no quedó ahí, pues años más tarde, el hijo de Eliezer, llamado Gerson como su abuelo, crearía también una imprenta hebrea en El Cairo, que estuvo funcionando entre 1557 y 1562 (Berotalazzi, 1988; Tamami, 1997; Girón y Minervini, 2006). Por tanto, no sería descabellado imaginar que Gerson hubiera llevado consigo desde Italia, camino del golfo termaico, un ejemplar romano de la *Aquilana*, ni tampoco que tanto él como Eliezer lo hubiesen recibido luego e impreso en Salónica o Estambul, entre 1527 y 1547, ni incluso que el nieto de Gerson lo estampara en El Cairo después de 1557, dada su innegable difusión entre los judíos cairotas, si bien esta última fecha podría resultar ya algo tardía.

De lo que no cabe duda ninguna es de que la obra se imprimió en judeoespañol aljamiado y que el hecho de que se eligiese la grafía hebrea indicaba que la obra iba destinada a judíos, puesto que solo estos estaban capacitados para leerla. Seguramente, los sefarditas recurrieron en la diáspora a la aljamía en su producción literaria para afianzar su identidad cultural como grupo, diferenciado del resto. Hay que tener en cuenta que, expulsados de su nación de origen y dispersados por toda la cuenca mediterránea, la aljamía debió funcionar como un elemento unificador entre aquellas minoritarias comunidades judeoespañolas, que apenas suponían un pequeño porcentaje de la población, de ma-

yoría musulmana. De ahí que recubriesen su lengua romance, sus obras literarias y, en fin, su acervo cultural, con el alefato, porque este los identificaba a todos bajo un signo común (Girón y Minervini, 2006: 17) y porque, al fin y al cabo, muchos de los cristianos nuevos que viajaron más tarde a aquellas zonas no sabían hebreo, pero sí aprendían a leer el alfabeto hebraico cuando se integraban, sobre todo sus descendientes, en las comunidades judías (Romeu, 2007: 12).

De este modo, aquellas comunidades meridionales no solo las conformaron los judíos que se fueron al exilio convencidos de su fe en las primeras oleadas migratorias, sino también los que, aun siendo judíos de origen, se habían convertido al cristianismo en España y marcharon a la diáspora durante las siguientes décadas. Es posible que muchos de ellos tuviesen idealizada su antigua religión, sobre todo ante la presión que vivieron en una sociedad cristiana que los señalaba con el dedo, y que esa misma situación los afianzara en la defensa de sus antiguas raíces. Lo cierto es que, en su mayoría, se habían educado en una sociedad cristiana y que, aunque se fueran al exilio con la intención de reconvertirse al judaísmo, no pocos tardaron en hacerlo, cuando lo hicieron, pues no faltaron los que prefirieron mantenerse como cristianos ante el rigor de las comunidades hebreas en las que pretendían integrarse, entre otros motivos (Var der Haven, 2019). Y es que el dominio que muchos tenían por entonces de la lengua hebrea era muy escaso o inexistente, y el conocimiento de las mismas prácticas judías, muy débil, en el mejor de los casos (Harm de Boer, 1989). En cuanto a los que volvieron al judaísmo, está claro que su pasado converso y el acervo cultural que habían interiorizado durante su pasado ibérico «marcaron profundamente la mentalidad y las orientaciones ideológicas de estos “nuevos judíos”, aun después de haber retornado públicamente al judaísmo» (Kaplan, 1992: 72). De manera que no tendría nada de extraño que, sobre todo a estos sectores, pero no solo a ellos, les interesase una obra como la *Aquilana*.

Por supuesto, quedan otras muchas dudas en torno a la obra y a su autor. Desconocemos si ese ámbito judío de difusión pudo influir en la prohibición de la obra, ni si esto fue conocido en España. Lo que sí pue-

de afirmarse, como se sabe, es que una suelta de la *Aquilana*, al igual que otras obras de Torres Navarro, se incluyó en el índice de libros prohibidos de Valdés de 1559, en cuyo ítem 459 puede leerse: «Comedia llamada *Aquilana*, hecha por Bartolomé Torres Naharro» (Bujanda, 1984: 465). Tampoco sabemos si el posible origen judío del autor, de conocerse por entonces y tratarse de un linaje, como solía preguntarse en los interrogatorios inquisitoriales de la época, de «pública voz y fama» entre sus coetáneos, ayudó a ello. Américo Castro (1966: 185) no dudó en atribuirle, pese a que reconoció desconocer con certeza su genealogía, una ascendencia judía:

No se sabe nada acerca de los orígenes familiares de Torres Naharro, ni de los motivos que lo mantuvieron alejado de España. Su estilo mordaz, sus censuras de la vida eclesiástica en Roma, el modo «intelectual» de enfocar ciertas cuestiones, junto con otras circunstancias, parecen indicar que Torres Naharro fuese uno de tantos conversos del judaísmo que hallaron refugio en Italia.

Más tarde, fue su discípulo Stephen Gilman (1964) quien reafirmó y amplió la tesis de su maestro, defendiendo que la prosapia conversa de varios de los personajes de sus obras evidenciaba la propia de su autor, algo que no han negado otros investigadores, como el moderno editor de su teatro, Julio Vélez-Sainz (2011). Quién sabe si esa posible ascendencia ayudó a la difusión de su *Aquilana* entre las comunidades judías de Oriente. Al menos, autores como Gutwirth (1997: 27) consideraban que el origen judío de Andrés Laguna pudo ser determinante para que los sefardíes de El Cairo, como principales lectores de las obras almacenadas en su genizah, se sintiesen atraídos por su traducción española de la *Materia médica*, como muestra el ejemplar aljamiado conservado en ella, pues les unía cierto sentimiento de afinidad con un autor de origen, lengua y tradición comunes. Y esto mismo podría afirmarse, pues, de Torres Naharro, en el caso de que se confirmase su ascendencia.

Por lo demás, aquella edición en aljamía hebraica de la traducción española de Laguna revelaba que por esas fechas las culturas hispánica y sefardí seguían en contacto y que esta no solo se movió «dentro de los parámetros de la halajá, sino también de los del humanismo del

siglo XVI. Y en ese trasfondo humanístico, fueron las manifestaciones hispánicas las que más interesaron a los sefardíes de El Cairo» (Gutwirth, 1997: 27) y de otras comunidades del mediterráneo, del mismo modo que interesaron las obras de otros autores.

En cualquier caso, todo parece indicar que la prohibición de la *Aquilana* de Naharro tuvo más que ver, y esto resulta muy interesante si se confirmase su supuesto origen, con la ideología de corte erasmista que desprendía aquella comedia, aunque no se puedan descartar tampoco otros motivos (Vélez-Sainz, 2016), hasta el punto de que se ha llegado a afirmar, teniendo en cuenta la afinidad espiritual que reflejan sus obras, que no solo Torres Naharro llegó a conocer las del escritor holandés, sino que incluso parecía que Erasmo había leído también las del autor extremeño (Zimic, 1977: 82).

De hecho, en trabajos como el anterior no dejado de insistirse en que, por ejemplo, en su obra *Soldadesca*, «la actitud de Naharro es idéntica a la de Erasmo en la condena de Julio II, como causa importante de degeneración moral», o en que «la *Tinellaria* debe situarse entre las obras más importantes de la literatura erasmista en Europa»; incluso se ha aseverado que «la picaresca del autor de *Lazarillo de Tormes* y de Torres Naharro responden a unas preocupaciones espirituales y reformadoras típicamente erasmianas» (Zimic, 1978: 111, 208 y 213).

En definitiva, nada descarta que, pese a la dificultad de tratar de una teología conversa unificada (Rosenstock, 2002), fuese precisamente esa espiritualidad judeoconversa afín al erasmismo la que originase que la obra *Aquilana* se difundiera por las comunidades judías de Italia e incluso por las comunidades sefardíes de la diáspora otomana, a las cuales, en fin, pudo agradar seguramente «su juego amoroso, su falta de respeto por la aristocracia» y, de manera particular, «sus burlas de la jerarquía eclesiástica» (Gutwirth, 1997: 30), mucho más cuando los rabinos de las comunidades sefardíes rechazaron por lo común este tipo de obras de entretenimiento tan alejada del espíritu de la Sagrada Escritura. (Ashkenazi, 2012).

Pero la *Aquilana* no fue la única pieza teatral extremeña de gozó de difusión y popularidad en ámbitos hispanojudíos. Hace años, Eleazar Gutwirth (1986) dio a conocer también una edición de la *Tragedia Josefina* del placentino Miguel de Carvajal, impresa asimismo en aljamía hebraica, que procedía, como la de Naharro, de los fondos de la antigua genizah de El Cairo, a cuyas comunidades sefardíes debió de atraer especialmente<sup>4</sup>. Por fortuna, en esta ocasión se han conservado ocho fragmentos de la obra, cuatro de ellos muy deteriorados, de los que apenas es posible extraer en cada caso un puñado de versos. Los restantes folios, en cambio, se encuentran en buen estado y presentan el texto en dos columnas o en cuatro, lo que quizá podría arrojar cierta luz sobre el proceso de impresión en los talleres sefardíes.

Se trataba, por otro lado, de una edición cuyos rasgos parecían reflejar un proceso de descristianización con respecto a las ediciones españolas de la tragedia, como se observa por la hebraización de los nombres propios, y cuya mera existencia evidenciaba, según su descubridor, ciertas implicaciones sobre la mentalidad sefardí posterior a la expulsión. Y es que, en su opinión, los sefardíes, como perfectos conocedores de la excelencia literaria española, no estaban dispuestos a que los lugares comunes antisemitas, que tanto el mismo Gutwirth como otros investigadores atribuían a aquella obra, obstaculizaran su entretenimiento, ni en este caso ni en otros posteriores, cuyos autores también se sirvieron de motivos antijudíos, como Lope o Tirso (Gutwirth, 1986: 355).

Es evidente que, pese a que los rabinos no vieron con buenos ojos ni apoyaron por lo común el género dramático en sus comunidades (Esposito, 2016: 5), los sefardíes exiliados se sintieron atraídos por la representación teatral de obras hispánicas y las razones resultaban numerosas, mucho más en las zonas italianas, a cuya población judía, sobre todo, le encantaron las huellas clásicas del teatro español. No se trata de una cuestión baladí, pues no puede descartarse que la versión aljamiada de

4. Hoy se conserva en la University Cambridge Library, T-S Misc. 14.27.

la tragedia de Carvajal difundida en la diáspora oriental judía procediese de Italia, ni que hasta allí hubiese llevado consigo alguna copia de la obra un converso de origen ibérico. La situación no tendría nada de sorprendente, pues, como ha demostrado Minervini (2012) tratando de las *Coplas de Yosef*, la trama del universo cultural sefardí se ha caracterizado por las constantes peregrinaciones de libros y copias manuscritas, por el empleo del español como elemento identitario, por la movilidad geográfica de los individuos y por unas extensas redes familiares que podían llegar a unir a España con El Cairo.

La *Tragedia Josefina*, además, no se relacionó solo con el mundo judío en su difusión. También se supone que lo estuvo en su génesis, pues no han sido pocos los que le han atribuido al extremeño Miguel de Carvajal un origen hebreo (Gitlitz, 1972), pese a que, con certeza, apenas se sepa de su vida más que su vinculación con la ciudad de Plasencia (Teijeiro, 1997: 43-59). Más difícil resulta averiguar si su posible carácter converso y el ámbito judío de difusión de la obra se encontraban detrás de la supuesta inclusión de la *Josefina* en el índice prohibitorio de Valdés de 1559. La historia es de sobra conocida: en el catálogo valdesiano se recoge una obra titulada como «farsa Josephina», que también aparece en índices posteriores, según ha expuesto Jimena Gamba (2018), con el título de «comedia Josephina» u otros similares. La cuestión, claro, era averiguar si la obra que figuraba en los índices era la de Miguel de Carvajal. Después de años de debate, la discusión sigue abierta, pues tanto unos como otros han expuesto razones más que convincentes para decantar la balanza hacia cualquiera de los lados.

Es verdad que, si se cotejan los testimonios impresos en Palencia (1540), Sevilla (1545) y Toledo (1546), se observan supresiones de pasajes de una a otra edición. Pero también lo es que esas diferencias podían deberse tanto a una probable precensura, con la idea de suprimir quizá pasajes conflictivos, como a otros motivos, como sería abreviar sin más una obra bastante extensa por razones meramente teatrales (Cátedra, 2017: 115). En cualquier caso, si la «Josephina» del índice Valdés fuese la

*Tragedia Josefina* de Carvajal, seguiríamos sin saber realmente los motivos de su prohibición.

A este respecto, cabría la posibilidad, como ya se comentó en el caso de la *Aquilana* de Torres Naharro, de que tras la supuesta censura de la obra se encontrase aquella espiritualidad que asumieron los judíos tras su conversión, tan afín a la piedad practicada por los movimientos reformados. Parece innegable que en las *Cortes de la Muerte* de Carvajal las tesis erasmistas estaban muy presentes. No en vano, algunos críticos han señalado con razón que en aquel auto se descubría una concepción de la muerte próxima a la que expuso Erasmo en su *De praeparatione ad mortem* y que incluso se podía rastrear en ella la fórmula erasmiana *monachatus non est pietas* a través de sus cardenales, papas, monjas o arzobispos, a los que solía criticarse por su vida alejada del verdadero sentido religioso (Gamba Corradine, 2017).

Es más, Rodríguez Puértolas (1971), quien comparó en su estudio el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Valdés con el auto de Miguel Carvajal, aseguró que, más allá de las críticas al estamento clerical, que podrían encontrarse en numerosos tratados no necesariamente erasmistas, en ambas obras se reflejaba una común defensa del humanismo cristiano y un erasmismo renovador. Con todo, si bien es cierto que en las *Cortes de la Muerte* del escritor placentino se exponían esas cuestiones, no cabía afirmar lo mismo de su *Josefina*, aunque esta pudiese ofrecer acaso una visión social bastante crítica en algunos episodios. En definitiva, no parece que los motivos de su posible prohibición estuviesen en su espiritualidad conversa o erasmista. Pero hay otras posibilidades.

Existen dos documentos inquisitoriales que ofrecen una pista de los probables motivos, aunque tampoco se sepa en este caso si la *Josefina* que se menciona en ellos era o no la tragedia *Josefina* de Miguel de Carvajal. El primero se trata de un informe del año 1599, que el Santo Oficio encarga al teólogo Pedro López de Montoya, después de que el cabildo placentino solicitase al Consejo de Inquisición que se permitiera representar de nuevo la *Josefina* prohibida. El informe señala que

posiblemente llegara a censurarse años atrás para evitar que anduviese en romance la interpretación de los sueños de José y para impedir que el público leyese escenas donde, al parecer, se pintaban muy al vivo los amores entre la mujer de Putifar y su esclavo José, al que intenta seducir ayudada por una criada, cuando en las Escrituras el encuentro se relatava con parquedad. El problema para la identificación residía en que ni esos pasajes lascivos ni la citada criada aparecían en ninguna de las ediciones conservadas de la *Josefina* de Carvajal.

A aquel testimonio, frecuentemente citado en los estudios sobre el autor, se suma otro documento inquisitorial estudiado por Gamba Corradine (2018), a cuyo trabajo remito para estas cuestiones, en el que se acusa a un tratante de sedas de judaizar por influencia de su mujer, cuyas hermanas testifican además que aquel les había dicho que el casamiento entre José y Asenat se narraba en la *Josefina*, obra que tenía encuadrada entre textos caballerescos y sagrados para disimularla. Lo relevante del asunto era que tanto los testigos como los inquisidores parecían tener claro que aquella *Josefina* era una obra de interés para los judíos españoles y que los conversos que la leían escondían prácticas judías. Claro que no parece que aquella *Josefina* fuese nuestra tragedia.

Lo que sí resulta evidente es que la temática de José, esto es, la literatura josefina interesó de manera particular en el ámbito judío. De ahí que, sabiendo como se sabe que la *Tragedia Josefina*, esta vez sí, la de Miguel de Carvajal, se imprimió en la diáspora y se difundió entre los sefarditas, acaso deberían de replantearse los motivos de la supuesta prohibición de la obra y preguntarse otra vez si esa afinidad entre la literatura josefina y el judaísmo pudieron influir en su inclusión en el índice de libros prohibidos.

Según algunos estudiosos, sobre todo las *Cortes de la muerte* de Carvajal, pero también la *Josefina*, recibieron el influjo de la llamada «actitud cristiano nueva» de las letras españolas del siglo XVI, atisbando en ambas obras cuestiones que incumbían a la comunidad de

judíos conversos (Gitlitz, 1974). Otros investigadores han señalado incluso que Carvajal debía de conocer la literatura musulmana y, por supuesto, el folklore judío (Mcgaha, 1998). Es cierto que algunos pasajes, como el que trata del llanto de José ante la tumba de su madre Raquel, no se narran en la Biblia y sí en una antología de folklore judío como el *Séfer ha-yashar*, que quizá conociera nuestro autor. Pero ver en la *Josefina* constantes guiños a conversos y moriscos o considerarlos alusiones a acontecimientos que solo aquellos podían conocer resulta poco verosímil.

Como fuese, la obra ha recibido interpretaciones para todos los gustos, como ha expuesto Garrot en un trabajo esclarecedor (2017): desde quienes la han interpretado como una invectiva contra los judíos, a los que la han considerado una obra con sentido alegórico, donde José resultaba ser una prefiguración de Jesucristo. Y es que la metáfora de José como cordero, las alusiones a su pureza e incluso el hecho de que sus hermanos lo vendieran a unos mercaderes por treinta monedas, que es la cantidad por la que Judas entregó a Jesucristo, en lugar de las veinte monedas por las que sus hermanos vendieron a José, según el texto bíblico, hacían que la relación entre José y Jesucristo en la *Josefina* no resultase descabellada y que la temática de la obra se adecuase, en efecto, a una fiesta del Corpus, como se indicaba en el prólogo.

Por su parte, Patterson (2011) resaltó el sentido integrador de la fiesta del Corpus e interpretó la obra como un alegato a la igualdad de cristianos y judeoconversos. De ahí que el maltrato que José recibiera de sus hermanos pudiese simbolizar la humillación que judíos y conversos recibían de sus vecinos cristianos, con los que estaban hermanados tras su conversión; un modo de lectura que transformaba la obra en una defensa del converso y que la convertía en un arma arrojadiza y peligrosa en la época.

Sin duda, muchas de las interpretaciones anteriores hubiesen favorecido la prohibición inquisitorial de la *Josefina*, aunque para ello se bastaba su temática bíblica y su difusión en lengua vulgar. No hay

que olvidar que, desde la Edad Media, la lectura de la Biblia en romance estuvo prohibida en España (Fernández López, 2003). Para colmo, el héroe de aquella tragedia era José, el gran intérprete de sueños en la Biblia. Baste recordar a este respecto que otro extremeño ilustre, como Benito Arias Montano, tituló uno de los tratados que incluyó en la Biblia Regia, precisamente por la facultad de José para descifrar los significados escondidos, *Libro de José o sobre el lenguaje arcano*, donde se ofrecía el sentido oculto de numerosos pasajes bíblicos. Como puede imaginarse, se trató de una obra que le dio bastantes quebraderos de cabeza a su autor ante las quejas de los teólogos, que solicitaron con insistencia su prohibición.

No por casualidad, López de Velasco, en el examen inquisitorial que citamos de la *Josefina*, advirtió particularmente de los peligros de que anduviesen en lengua vulgar los sueños de José y el Faraón, pues podría ser que el pueblo diese «crédito a sueños vanos». Y es que, como advirtió Vélez-Sainz (2016), la censura prohibió a lo largo de los años más obras por su contenido mágico que por sus pasajes eróticos. El caso del obispo de Cuenca, Lope de Barrientos, y el marqués de Villena, a quien le requisó gran parte de su biblioteca por tener libros «salomónicos», es decir, mágicos y esotéricos, era buen ejemplo de ello<sup>5</sup>. En definitiva, si a la temática bíblica y su vulgarización, se le sumaban ciertos pasajes que podían considerarse esotéricos y acaso la fama de converso o heterodoxo del autor, la prohibición de la obra no hubiese tenido nada de maravilloso.

Ahora bien, fuese o no su autor converso y hubiese o no guiños en la obra a los judeoconversos españoles, como han pretendido algunos, se trata de motivos que ayudaban, pero no terminaban de explicar el interés que despertó entre las comunidades de la diáspora como para que la imprimiesen, difundiesen y llegase incluso a las lejanas

5. Salomón fue considerado por la tradición como el primer gran mago de la Biblia.

comunidades sefarditas de El Cairo, si no es que se imprimió en la imprenta hebrea que Gerson Soncino había creado en aquella ciudad. Es posible que la explicación se encuentre sin más en el hecho de que la historia del patriarca José había interesado siempre a los judíos y resultado especialmente atractiva a los sefardíes asentados en El Cairo. Al fin y al cabo, «Egipto era el escenario geográfico de la saga josefina al otro lado del Mediterráneo» (Girón y Minervini, 2012: 18). No en vano, como explican estos autores, hay toda una tradición josefina en las juderías de El Cairo antiguo atestiguada por los viajeros hebreos que, desde la Edad Media, como recuerda Benjamín de Tudela (1956: 455), eran llevados a visitar los lugares bíblicos, como los hórreos y graneros construidos en época de José.

La diáspora sefardí también hundía sus raíces en la antigua historia del patriarca, como muestra toda una literatura josefina que los judíos españoles quizá llevaron consigo camino del exilio. No hay más que recordar el éxito que alcanzó una obra como las *Coplas de Yosef*, de la que se han encontrado fragmentos de tres ediciones aljamiadas distintas en la genizah de El Cairo. Como apuntaban Girón y Minervini (2012: 18), quién sabe si el hijo de Eliezer Soncino trajo consigo a Egipto una copia del poema. Y, del mismo modo, quién sabe si su abuelo Gerson, con relaciones con Italia, donde él mismo estuvo asentado, y con sus más conocidos impresores, llevó consigo una copia de la tragedia *Josefina* camino de Constantinopla o se la enviaron luego desde Italia o España. Las relaciones no solo comerciales, sino también culturales entre las comunidades sefardíes italianas y balcánicas fueron sólidas y profundas (Bellomi, 2019: 451), de manera que, a semejanza de las *Coplas de Yosef*, no puede negarse que la fortuna de la tragedia *Josefina* estableciese asimismo una trayectoria cultural que enlazaba a los judíos de España con las comunidades sefarditas de la Italia renacentista y el Cairo otomano.

En cuanto a su impresión en aljamía hebraica, los fragmentos conservados parecen atestiguar que la *Josefina* sufrió cambios entre ediciones

con la finalidad de adaptarse a situaciones y ámbitos distintos, por lo que quizá resultaría interesante investigar más a fondo el modo de lectura que tuvo la obra, dependiendo de sus diferentes escenarios, como ya propuso Pedro Cátedra (2017). En la versión aljamiada, se observan desde luego algunos cambios evidentes con respecto a las ediciones españolas. Dos son de cierto calado. En uno de los fragmentos, que recoge el final de la tercera parte e inicio de la cuarta, se suprimen, por ejemplo, el villancico final de la tercera parte, así como la intervención de Faraute, la relación de personajes y el argumento correspondientes al inicio de la cuarta, comenzando esta por los parlamentos de los personajes.

La supresión podría responder a dos razones. Por un lado, se ha defendido que Faraute, portavoz del autor con una función fática que se dirige al espectador, se burla de los hipotéticos conversos presentes entre el público. Sería lógico, pues, que una edición dirigida a judíos suprimiese sus comentarios. Ciertamente, en la intervención que precede a la cuarta parte, Faraute afirma que en ella no habrá lloros, aunque «tratando con gente de Judea» nunca se sabe, «por ser gente revoltosa, achacosa y amiga de poner las cosas a riesgo». Parece tratarse, con todo, de una burla común. Por otro lado, ese parlamento tampoco se editó en otras ediciones peninsulares y, por si fuese poco, parece que las obras aljamiadas se imprimieron a menudo sin prólogos ni piezas paratextuales, aunque sabemos por la edición de la *Aquilana* que esas supresiones no fueron sistemáticas.

El segundo cambio tiene que ver con los nombres propios, que se adaptan a la pronunciación hebrea; con algunas formas fonéticas propias de judeoespañol, frente a su forma castellana, y, sobre todo, con la adaptación del nombre divino «Dios» a la forma judía «Dio», como se hacía, por ejemplo, en la misma Biblia de Ferrara: «En principio crio el Dio a los cielos y a la tierra» (Gn, 1. 1) y en otros textos sefardíes, que siempre huyeron de utilizar la -s final en el nombre divino. De ahí que fuese la forma adoptada en la versión aljamiada de la *Josefina*. Valga el ejemplo que sigue:

Genizah

*Migo*: O *Dio*, qué saber [...].

[*Par'oh*]: Yo te *mando* y te pido que tomes ese cuidado, pues *el Dio* te ha dotado de saber tan escondido.

*Yosef*: [...] *Dio* querrá que seas servido.

Gillet (vv. 2893-2902)

*Framech*: O, *dioses*, qué saber [...].

*Faraón*: Yo te *mando*, *ruego* y pido que tomes ese cuidado pues *los dioses* te *han* dotado de saber tan escondido.

*José*: [...] *Dios* querrá que seas servido.

Al margen de otras variantes, la versión aljamiada siempre utiliza «Dio» frente a la forma «Dios», en el caso de José, y frente a «dioses», en el caso de los egipcios Framech y Faraón. Sin embargo, el cambio no se mantiene siempre, quizá porque el impresor sefardí olvidó adaptarlo en alguna ocasión del testimonio peninsular que tenía como modelo:

Genizah

*Yosef*: [Pues quié]me ir, *que* es tarde

Pastor: Sus, *sale*, anda con Dios.

Gillet (vv. 641-642)

*José*: Pues quiérome ir, *porque* es tarde.

Pastor: Sus, *zagal*, anda con Dios

Esta variación léxica ha originado además otra hipótesis, defendida por quienes han considerado que la acción dramática no solo enlazaba simbólicamente a José con Cristo o al Antiguo con el Nuevo Testamento, sino que también unía la historia josefina con la España del siglo XVI, que había expulsado a los judíos y maltrataba a los conversos, basándose en el hecho de que, en las ediciones peninsulares, mientras los personajes «buenos» o «protocristianos», como Jacob, José o Rubén, utilizaban la forma «Dios», los «malos» hermanos, como Judas, empleaban la forma «Dio», al igual que los judíos españoles (Patterson, 2011: 351). Así ocurre al menos durante la primera de las cinco partes de la obra. Pero se trata de un asunto en el que habría mucha tela que cortar, ya que los motivos por los que se abandona aquella diferenciación en las cuatro partes restantes de la tragedia no están nada claros.

Un pasaje relacionado en cierto modo con esta cuestión, muy citado además en los estudios sobre la *Josefina*, es aquel en que los hermanos

de José llegan a Egipto en busca de pan, que no pocos han interpretado desde Gillet (1932: 121) como una alusión a la eucaristía:

Genizah

Portero: *Buenos hombres, ¿qué buscás?*

*Yudah*: Ah, señor, que nos pongás

con el Salvador queremos,

que por pregones sabemos

que aquí a todos *seda pa*

y venimos de *Cana'an*.

Gillet (vv. 3032-3037)

Portero: *Hola, gentes, ¿qué buscáis?*

*Judas*: A, señor, que nos pongáis

con el Salvador queremos,

que por pregones sabemos

que aquí a todos se da pan

y venimos de *Chanaán*.

Pese a que la interpretación resulta tentadora, quizá sea hilar demasiado fino ver en el pasaje una referencia a la comunión o, viniendo de personajes judíos, una referencia a la conversión mediante la eucaristía. Cabría pensar con Gutwirth (1986: 355) que, de ser así, el editor sefardí habría suprimido el pasaje, del mismo modo que en las impresiones del teatro sefardí en Ámsterdam se reemplazaba cualquier alusión a Jesús, la Virgen o a dogmas cristianos como la Trinidad, como sucedía en esta obra de Vélez de Guevara, impresa en Ámsterdam en 1697 (Den Boer, 1989: 685):

Violante: *Jesús, señora, ¿eso dices?...*

Rey: ¡Válgame Dios, *trino y uno!*

Violante: *Ay Dios, señora, ¿eso dices?...*

Rey: ¡Válgame Dios, *triste suerte!*

Sin embargo, quienes han defendido que aquel pasaje de sentido eucarístico se habría borrado en una versión aljamiada no las tenían todas consigo, pues, aunque podría ser que el editor sefardí no lo hubiese considerado un pasaje simbólico, todo parece indicar que lo conservó porque no lo entendió de forma correcta. Y esto no solo porque editó «pa» en lugar de «pan», sino porque además imprimió como una sola palabra («seda») las dos que la precedían: «se da [pan]». Por puesto, no fue nada inusual que palabras, sobre todo monosílabos, se imprimieran sin apenas separación en muchos impresos, ni tampoco que un tipo, como aquí el de la *-n* final, pudiera estar desgastado o defectuoso y no grabase la letra.

Sin embargo, me parece más probable que la palabra «pan» viniese de forma abreviada mediante una lineta superior en el modelo y que esta circunstancia originara que el editor sefardí no comprendiese el pasaje, pues se trataba además de una situación que se repetía, en mi opinión, en otros pasajes de la edición sefardí. Es el caso del v. 2879: «por los dioses inmortales», editado como «por los dioses y mortales» en el ejemplar de la genizah, o del v. 2907: «Digno es de gran honor», frente a «Digo es de gran honor».

Al margen de estas cuestiones, las lecturas propias, no coincidentes con ninguno de los testimonios, parecen indicar que el ejemplar de la genizah no se basaba en ninguna de las tres ediciones conservadas, aunque coincidiera en algunas soluciones con la impresión sevillana. A menudo, las variantes responden, por ejemplo, a usos lingüísticos, modernizaciones o adaptaciones de vocabulario («derecha» por «verita», «semos» por «somos», «golorioso» por «glorioso»). Otras son sin más malas lecturas del modelo:

Genizah  
 ¿Qué vos parece Zarabán  
 de su saber sin falta?  
 Zarabán: Me parece ser tan alta  
 de cuanto son y serán.

Gillet (vv. 2887-2890)  
 ¿Qué os parece, Zarahán,  
 de aquesta sciencia tan alta?  
 Zarahán: Mi parecer es, sin falta,  
 que cuantos son y serán...

En otros pasajes, por último, las variantes podrían tener un mayor calado e indicar quizá una adaptación al contexto moral y religioso de la diáspora:

Genizah  
 Coro: O ángeles soberanos  
 ves, Yosef el soñador,  
 ya es gran rey y gran señor  
 por odio de los hermanos.

Gillet (vv. 3007-3010)  
 Coro: O juicios soberanos  
 veis, Joseph el soñador,  
 ya es gran rey, ya es gran señor  
 por odio de sus hermanos.

Particularmente, la preferencia en el ejemplar sefardí por lecturas como «ángeles soberanos», en lugar de «juicios soberanos», y por otras semejantes podrían considerarse acaso una suerte de adaptación al contexto moral o religioso de aquellas comunidades. Pero, por el momento, no es posible profundizar mucho más. Parece que, además de estos fragmentos de la obra, existen otros, también procedentes de la genizah, conservados en Viena, Oxford y en manos privadas (Gutguirth, 1986: 352), que quizá logren localizarse pronto. Habrá que esperar, pues, hasta entonces para sacar mayores conclusiones.

## Bibliografía

- Asensio, E. (2000): *El erasmismo y las corrientes espirituales afines. Conversos, franciscanos, italianizantes, con algunas adiciones y notas del autor. Carta prólogo de Marcel Bataillon*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- Ashkenazi, A. (2012): «Un nuevo aporte al estudio de la traducción hebrea del Amadís de Gaula». *e-Humanista*, 12, págs. 391-396.
- Bataillon, M. (1950): *Erasmus y España*. Trad. Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols., 1950.
- Bellomi, P. (2019): «El fénix sefardí. Sobre la existencia de un teatro judeoibérico en Italia». *Sefarad*, 79.2, págs. 447-467.
- Castro, A. (1949): *Aspectos del vivir hispánico. Espiritualismo, Mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*. Santiago de Chile, Cruz del Sur.
- Castro, A. (1966): *La realidad histórica de España*. México, Porrúa, 1966.
- Cátedra, P. (2017): *El texto en el teatro y el teatro en el texto*. Salamanca, Semyr.
- Den Boer, H. (1989): «El teatro entre los sefardíes de Ámsterdam a fines del siglo XVII». *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8.3, págs. 679-690.
- Díaz-Más, P. (2004): «El libro y la lectura entre los sefardíes de Oriente». En Cátedra, P. y López, M.L.: *La memoria de los libros*. Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura, vol. 2, págs. 85-100.
- Esposito, R. (2016): *La nascita del teatro ebraico: persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948*. Torino, Accademia University Press.

- Fernández López, S. (2003): *Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar. Defensores y detractores*. León, Universidad de León.
- Gamba Corradine, J. (2017): «Lutero en las *Cortes de la Muerte*. Representar la herejía en el teatro español del siglo XVI». *Hipogrifo*, 5,2, págs. 381-402.
- Gillet, E. J. y Green, O. H. (1961): *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. Vol. IV: *Torres Naharro and the drama of the Renaissance*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Gilman, S. (1964): «Retratos de conversos en la *Comedia Jacinta* de Torres Naharro». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 17, págs. 20-39.
- Giordano, M. L. (2004): *Apologetas de la Fe. Élités conversas entre Inquisición y patronazgo en España (siglos XV y XVI)*. Madrid, FUE.
- Gitlitz, D. M. (1972): «Conversos and the fusion of worlds in Micael de Carvajal's *Tragedia Josephina*». *Hispanic Review*, 40, págs. 260-270.
- Gutwirth, E. (1986): «On the hispanicity of sephardi jewry». *Revue des Études juives*, CXLV, págs. 347-357.
- Gutwirth, E. (1997): «Sephardi culture of the "Cairo Genizah people" (Fifteenth to Eighteenth Centuries)». *Michael*, 14, págs. 9-27.
- Kaplan, Y. (1992): «La diáspora judeo-española-portuguesa en el siglo XVII». *Manuscripts*, 10, págs. 77-89.
- Lenz, A. (1923): «Torres Naharro et Plaute». *Revue Hispanique*, LVII, págs. 99-107.
- Mazzei, P. (1922): *Contributo allo studio delle fonti italiane del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro*. Lucca, Amedei.
- McGaha, M. (1998): *The Story of Joseph in Spanish Golden Age Drama*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- Minervini, L. (2012): «El legado de Sefarad en la diáspora mediterránea: Las Coplas de Yosef del manuscrito vaticano Neofiti 48». Suárez R. y Ceballos, I.: *Aljamías*. Gijón, Trea.
- Oleza, J. (1997): «En los orígenes de la práctica escénica cortesana: La *Comedia Aquilana* de Torres Naharro». En Sabik, K.: *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia, Universidad de Varsovia, págs. 153-177.
- Pastore, E. (2010): *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*. Madrid, Marcial Pons.

- Patteron, Ch. (2011): «A New Look at the *Converso* Problem in Carvajal's *Tragedia Josephina*». *e-Humanista*, 17, págs. 349-365.
- Riber, L. (1956): «Itinerario de Benjamín de Tudela». *Boletín de Real Academia Española*, 36, págs. 391-462.
- Rodríguez Puértolas, J. (1971): «Las *Cortes de la Muerte*, obra erasmista». En Kossoff A. D y Amor, J.: *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid, Castalia, 1971, págs. 647-658.
- Romera, M. (1921): «Estudio de la comedia *Himenea* de Torres Naharro». *Romanic Review*, XII, págs. 50-72.
- Romero, E. (1979): *El teatro entre los sefardíes orientales*. Madrid, CSIC.
- Romeu Ferré, P. (2007): *Fuente clara (Salónica, 1595). Un converso sefardí a la defensa del judaísmo y a la búsqueda de su propia fe*. Barcelona, Tirocinio.
- Rosenstock, B. (2002): *New Men: Conversos, Christian Theology and Society in Fifteenth Century Castile*. Londres, Universidad de Londres.
- Serrano, F. (2004): *El secreto de los Peñaranda. El universo judeoconverso de la Biblioteca de Barcarrota. Siglos XVI y XVII*. Huelva, Universidad de Huelva.
- Teijeiro, M. A. (1997): *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*. Badajoz, Diputación.
- Torres Naharro, B. (2012): *Teatro completo*. Ed. Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra.
- Van der Haven, A. (2019): «Jewish-Christianity and the confessionalization of Amsterdam's Seventeenth-Century Portuguese Jewish Community». *Cuadernos de Estudios Sefarditas*, 20, págs. 117-143.
- Vélez-Sainz, J. (2011): «Una tierra, un Señor y una dama: Genealogía y heterodoxia en la *Comedia Jacinta* de Bartolomé de Torres Naharro». *eHumanista*, 18, págs. 139-155.
- Vélez-Sainz, J. (2016): «Un teatro "castigado". Las ediciones censuradas de la *Comedia Aquilana* de Bartolomé Torres Naharro». *Criticón*, 126, págs. 79-96.
- Zimic, S. (1977): «El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII, págs. 61-306.
- Zimic, S. (1978): «El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, págs. 3-279.



# De la asunción a la devoción: evolución del teatro mariano en el siglo XVI<sup>1</sup>

Francisco Javier Grande Quejigo  
*Universidad de Extremadura*

## 1. María en los ciclos del teatro medieval castellano.

La figura de la Virgen María es una de las protagonistas indiscutibles del teatro religioso medieval.<sup>2</sup> Aparece en todos los ciclos casi desde sus inicios y paulatinamente va creciendo en protagonismo de manera pareja al crecimiento de su devoción. Así, en el ciclo de Resurrección la creciente devoción mariana hace que conforme avanza el siglo XVI el esquema representacional vaya sustituyendo el protagonismo de las tres Marías descubridoras del sepulcro vacío por una serie de lores finales a la figura de María como instrumento a través del cual nos llega la redención de Cristo.<sup>3</sup> Más clara es esta evolución devocional hacia María en el ciclo de la Pasión. En él, no solo tenemos el temprano protagonismo del dolor mariano ante la cruz en el litúrgico *Plantus Mariae*, sino que en el teatro castellano de fines del XV se desarrolla el esquema teatral de la Quinta Angustia en el que el descendimiento de Cristo da

1. El presente trabajo se realiza como resultado del Proyecto de Investigación Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI (TEAXVI) (PID2021-124900NB-I00).
2. No obstante ello, son pocos los estudios que se han dedicado a la figura teatral de María en la Edad Media castellana. Solo contamos con el tradicional panorama trazado por Eduardo Julia (1961) para el teatro asuncionista parcialmente actualizado por Luis Quirante (1994) y Alfredo Hermenegildo (2011), ampliado al teatro navideño por parte de Teresa Saintier (2005).
3. *Vid.* el creciente protagonismo mariano en el ciclo de Resurrección en Grande Quejigo (2023).

lugar a la contemplación piadosa del dolor de María que recibe a Cristo en su regazo. Este protagonismo genera el desarrollo de un episodio apócrifo en el siglo XVI: la despedida de Cristo y su madre en Betania, antes de iniciar la pasión, episodio en el que Jesús explica la teología de la redención a María pidiéndole permiso para realizarla.<sup>4</sup>

En el ciclo navideño, tal como analiza Teresa Saintier (2005), la Virgen María tiene una mayor o menor presencia dramática, pero siempre marginal, pues el elemento central en la representación es el nacimiento de Cristo y su adoración, bien por los Reyes Magos (*Ordo stellae*) bien por los pastores (*Officium pastorum*). Junto a esta presencia central en escena, la figura de María irá apareciendo en otros desarrollos teatrales paralelos vinculados a la Navidad como son la Huida a Egipto<sup>5</sup> o la Presentación de Jesús en el templo,<sup>6</sup> cuyos argumentos permitirán una mayor novelización al tener una menor presencia litúrgica y una fuente

4. Vid. el desarrollo de este protagonismo de María en la Pasión en Grande Quejigo (2022).
5. Además del *Auto de la huida a Egipto*, propio del teatro conventual conservado y fechado por la crítica a finales del XV, contamos con un *Aucto de la huida de Egipto* en el *Códice de Autos Viejos*. Contamos además con cuatro referencias documentales de representaciones sevillanas de esta temática en 1576, 1582, 1584 y 1585 (García-Bermejo 1996). Vid. sobre este teatro el artículo de Emma Herrán (2020).
6. Amén de la procesión parateatral de la Candelaria documentada en el Corpus de Toledo de 1432, contamos con un *Auto de la circuncisión de Nuestro Señor* del *Códice de Autos Viejos*. La documentación toledana rescatada por Torroja y Rivas (1977) documenta cinco Autos de la Presentación en el Corpus entre 1493 y 1510. Carmelo Solís (1983) documenta en Trujillo “un abto de la Purificación de Nuestra Señora y del Santo Simeón” en 1535 realizado por el gramático de la ciudad maese Juan. En el siglo XVI, García-Bermejo (1996) inventaría varias representaciones en Sevilla del *Auto de la circuncisión del Señor* los años 1561, 1564 y 1585, este último representado por Pedro de Saldaña.

evangélica canónica muy limitada. No obstante, en ellos María sigue teniendo un protagonismo secundario.

Hasta el Sínodo de Ávila de 1481 no se documenta en las disposiciones de la jerarquía eclesiástica la existencia de un teatro vinculado a la devoción de los santos:

Pero por esto no quitamos ni defendemos que no se faga [...] la representación de algún sancto o fiesta dél, faziendose de tal manera que la devoción se acresciente en las gentes y sea compunción de sus pecados, no para burlas y promover las gentes a placeres, salvo faziendose con grande honestidad y devoción. (Menéndez Peláez 1998-1999: 286)<sup>7</sup>

Sin embargo, la documentación teatral sintetizada por Charlotte Stern (1996) nos da cuenta de una presencia del teatro mariano en el siglo XV con cinco referencias documentales parateatrales (procesiones) o teatrales sobre la Asunción de María testimoniadas en Toledo en 1448, 1453, 1459, 1461<sup>8</sup> y 1493. A ellas ha de sumarse el teatro asuncionista representado en el convento de Cubas de la Sagra (c. 1510) cuyos textos conservamos (Rodríguez Ortega 2016).

Los testimonios señalados demuestran la existencia de un teatro asuncionista en la Castilla del cuatrocientos que, aunque no ha dejado testimonios textuales como la rica documentación del área catalana,<sup>9</sup> aseguran la existencia de una tradición teatral a comienzos del siglo XVI. Teniendo en cuenta que la materia dramática de la fiesta de la

7. Gómez Moreno (1984) señala el valor documental de este sínodo para el teatro hagiográfico medieval.
8. Esta viene siendo la primera mención propiamente teatral “cuando, con motivo de la llegada de Enrique IV a Toledo, se le encargó al Arcipreste de Talavera «fazer la representación de Nuestra Señora de la Assumpçion»” (Quirante 1994: 821). Más información en Torroja y Rivas (1977:30).
9. Sobre el teatro asuncionista catalán *vid.* la magnífica obra de Quirante (1987) y el actualizado estado de la cuestión de Massip (2004).

Asunción no tiene una base textual ni evangélica ni litúrgica,<sup>10</sup> aunque sí existió una paraliturgia desde el siglo XIII, tal como reseña Francesc Massip (2004: 349-353), en la que destacan las procesiones vinculadas al enterramiento de la Virgen y al lecho mortuorio, ambos elementos muy presentes en el teatro asuncionista conservado en catalán y castellano. Según describe el crítico catalán,

La processó litúrgica consistia en el transport de la llitera de la Mare de Deu morta per part de dotze preveres disfressats d'apòstols, bé en la intimitat del claustre o l'interior del temple (les més antigues), bé ocupant litúrgicament la ciutat en els seguicis urbans que proliferen a partir de mitjans segle XV, com es documenta amplament a Mallorca, Perpinyà, Tortosa, Cervera, València, Tarragona, Vic o Girona. (Massip 2004: 349-350)<sup>11</sup>

Desde estas procesiones litúrgicas parateatrales, los esquemas representacionales asuncionistas se basaron desde un principio en las tra-

10. No obstante, según informa González Montañés Donovan descubrió un drama litúrgico en Cataluña: “En la Península tenemos el único caso conocido en Europa de un drama litúrgico latino de tema Asuncionista. Desarrollado sobre el modelo del *Quem Quaeritis*, en la variante vicense que comienza con el verso *Ubi est Christus Meus*, su descubridor fue Richard Donovan que lo encontró en un Procesional del siglo XIV procedente de Santa María de l'Estany” (2002:594).
11. “La procesión litúrgica consistía en el transporte de la camilla de la Madre de Dios muerta por parte de doce presbíteros disfrazados de apóstoles, bien en la intimidad del claustro o el interior del templo (las más antiguas), bien ocupando la ciudad en los séquitos urbanos que proliferan a partir de la mitad del siglo XV, como se documenta ampliamente en Mallorca, Perpiñán, Tortosa, Cervera, Valencia, Tarragona, Vic o Gerona”. A este respecto, aunque no hay mucha documentación conservada, ha de tenerse en cuenta las procesiones asuncionistas de Toledo en 1428, 1448, 1453 y 1459, en este último año “el cabildo pagó 1150 maravedíes “en arreglar los ocho ángeles chicos que iban en la procesión de Santa María de Agosto y de la fiesta de la Natividad, mandando hacer para todos alas nuevas, vestidos y chapiretas” (Torroja y Rivas 1977, cita de página 30).

diciones de los evangelios apócrifos, sobre todo a partir de la *Leyenda Áurea* de Jacobo de la Voragine (Cámara 2012). La primera información sobre este tipo de representaciones a fines de la Edad Media la ofrecen Carmen Torroja y María Rivas al reseñar los elementos del *Auto de la Asunción* representado en el Corpus toledano de 1493:

Asunto tratado multitud de veces en los Evangelios Apócrifos, llamados precisamente por eso Asuncionistas. El auto tenía los siguientes personajes: Cristo con su cofia de cabellos y cuatro apóstoles que también llevaban melenas; cuatro ángeles y “el que llevaba cargo de llevar el ánima”. Finalmente la Virgen María que no sabemos si ascendería en persona, vestida con una camisa de breña y ceñida con cintas, o el alma sería una pequeña imagen capaz de ser “tomada” por alguien. Aún no hemos visto las nubes que más adelante reciben en su interior a los que suben al cielo y ocultan a los que descienden de él. (Torroja y Rivas 1977:66).

La fuerza de la leyenda basada en los evangelios apócrifos hace que toda la literatura sea muy fiel al esquema narrativo derivado de su fuente.

Junto a esta tradición asuncionista, en el Corpus murciano se documenta tempranamente el tema de la Anunciación ya que contamos con dos representaciones en 1480 y 1481 del *Auto de la salutación* (García-Bermejo 1996). Aunque con menos presencia que en el caso de la Asunción, también este teatro de la Anunciación tendrá diversas manifestaciones a lo largo del siglo XVI.

## 2. El Corpus teatral mariano del siglo XVI.

Un rápido repaso al corpus teatral mariano del siglo XVI muestra un intenso contraste entre los escasos textos conservados y la abundante documentación de representaciones teatrales marianas, en especial las asuncionistas. Así, el *Catálogo* de Miguel García-Bermejo (1996) documenta las siguientes representaciones vinculadas a la Asunción:

*Auto que se haze el día de la Asumpción* (ca. 1510) en el convento de Cubas de la Sagra (Toledo), cuyo texto se ha conservado.

*Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, Sevilla, 1542.

*Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, Sevilla, 1543.

*Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, Sevilla, 1564.

*Auto de la coronación de Nuestra Señora*, Sevilla, representado por Alonso Rodríguez, 1573.

*Auto de la Ascensión de Nuestra Señora*, Sevilla, 1574, representado por Cosme de Jerés.

*Auto de la Ascensión de Nuestra Señora*, Sevilla, 1583, representada por Pedro Saldaña.

A estas representaciones cabe sumar otras referencias documentales como la de las representaciones realizadas en Méjico organizadas por los misioneros franciscanos (Horcasitas 2004). Así se han documentado representaciones en Tlaxcala en 1538 y en 1587 en la villa de Zapotlán. Óscar Arnaldo García Gutiérrez (2004) transcribe el testimonio de la representación de 1538 que da Bartolomé de las Casas en su *Apologética historia sumaria*:

Otra fiesta representaron los mismos indios vecinos de la ciudad de Tlaxcala el día de Nuestra Señora de la Asumpción, año de mil y quinientos y treinta y ocho, en mi presencia, y yo canté la misa mayor porque me lo rogaron los padres de Sant Francisco, y me la oficiaron tres capillas de indios cantores, por canto de órgano, y doce tañedores de flautas con harta melodía y solenidad, y por cierto dijo allí persona harto prudente y discreta que en la capilla del rey no se pudiera mejor oficiar. Fueron los apóstoles, a los que los representaban, indios, como en todos los actos que arriba se han recitado (y esto siempre se ha de suponer que ningún español entiende ni se mezcla en los actos que hacen con ellos), y el que representaba a Nuestra Señora, indio, y todos los que en ello entendían, indios. Decían en su lengua lo que hablaban, y todos los actos y movimientos que hacían con harta cordura y devoción, y de manera que la causaban a los oyentes y que vían lo que se representaba con su canto de órgano de muchos cantores y la música de las flautas cuando convenía, hasta subir a la que representaba a Nuestra Señora en una nube, desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por cielo, lo cual todo

estaba mirando en un patio grande, a nuestro parecer más de ochenta mil personas.<sup>12</sup> (*apud.* García Gutiérrez 2004:115)

En su análisis, Óscar Arnaldo García Gutiérrez (2004) compara la representación mejicana con la tradición asuncionista del teatro peninsular (en especial del teatro valenciano) y subraya la espectacularidad y desarrollo teatral alcanzado en los siguientes términos:

[En el testimonio de las Casas] se hace referencia al aparato escénico de la nube y los dos planos necesarios para esta representación. Además, de las Casas nos aporta otros datos interesantes de la escenificación: estaban presentes los personajes de los apóstoles y todos los papeles eran interpretados por indígenas hombres. El pasaje descrito corresponde al final de la historia, si comparamos el pasaje con las escenas del libreto valenciano. Como en Elche, la representación estaba articulada a partir de cantos y música. Queda solamente la duda si, en el caso de Tlaxcala, se llegó a representar el pasaje de los judíos, cuando tratan de raptar el cuerpo de la Virgen. (García Gutiérrez 2004: 122)

Un análisis más detallado de la documentación teatral peninsular también puede aumentar la presencia del drama asuncionista en representaciones celebradas en distintos lugares diferentes de Sevilla. Carmelo Solís (1983) documentó en el Corpus de Trujillo la escenificación de “una danza de la Asunción de Nuestra Señora” en 1547. Juan Cruz Labeaga Mendiola (1995) ha documentado una tradición de representaciones teatrales en la festividad de la Asunción en Viana, ciudad navarra perteneciente al obispado de Calahorra y La Calzada en el último tercio del siglo XVI. Esta tradición pudo venir de antiguo y tener una mayor extensión geográfica:

En Viana, como en otras ciudades importantes de Navarra, constatamos lo arriba expuesto, y es precisamente el año 1570 cuando unos “representantes de autos” vinieron a solemnizar el día de la Asunción, titular parroquial de

12. García Gutiérrez (2004: 115) matiza el número de espectadores, señalando que parece exageración del cronista por lo que estos 80000 espectadores deberían entenderse más bien como cerca de 8000.

Santa María. Posiblemente ya existía en la villa alguna tradición teatral, que no aparece reflejada en los documentos, por ser llevada a la escena por aficionados locales. (Labeaga 1995: 528)

Aunque desconocemos las obras representadas, esta tradición teatral en la festividad mariana se mantiene en la documentación local en 1572, 1573, 1574, 1578, 1581, 1584, 1587, 1591, 1593, 1594 y 1598. No sería de extrañar que algunas de las muchas comedias representadas con motivo de la fiesta tuviesen a la Asunción como tema central de su puesta en escena.

Frente a la documentación de representaciones de teatro asuncionista en el XVI, el corpus de obras conservadas es mucho más reducido. En la actualidad solo contamos con siete obras:<sup>13</sup>

*Auto de la sepultura de Nuestra Señora* (c. 1510), producido y representado en el convento de Cubas de la Sagra.

*Auto de la Asunción de Nuestra Señora* (c. 1510), producido y representado en el convento de Cubas de la Sagra.

*Farsa del Mundo y Moral*, de López de Yanguas (1524).

*Aucto de la Asunción de Nuestra Señora, Códice de autos viejos XXXI* (a. 1578).

*Aucto de la Asunción de Nuestra Señora, Códice de autos viejos XXXII* (a. 1578).

*Aucto de la Asumpción de Nuestra Señora, Códice de autos viejos LXII* (a. 1578).

*Auto nuevo del tránsito y assumpción de la Virgen María* (c. fin de siglo).

Junto al teatro asuncionista, a lo largo del siglo XVI encontramos algunas manifestaciones teatrales vinculadas a otras celebraciones ma-

13. El elenco de obras está básicamente tomado de Juliá (1961) y García-Bermejo (1996). Simplificamos la titulación de las obras para una mejor identificación.

rianas Entre ellas, por su número y tradición previa medieval destaca el teatro sobre la Anunciación. Tenemos documentadas (García-Bermejo 1996) representaciones en Méjico (1538: *La Anunciación de Nuestra Señora*) y en Sevilla (1564: *Auto de la Anunciación a Nuestra Señora*; 1577: *Auto de la Encarnación*, representado por Hernando Manuel). De hecho, fray Toribio de Benavente, Motolinía, da cuenta de una representación mejicana en Tlaxcala en su *Historia de los indios*. Óscar Arnaldo García (2004) ha rescatado una descripción más amplia de esta representación recogida por Bartolomé de las Casas citando la *Historia* de Motolinía, en la que en el día de San Juan Bautista se representaron la anunciación de Sant Juan Baptista hecha a su padre Zacarías y...

[...] luego adelante en otro tablado representaron la anunciación de Nuestra Señora y fue mucho de ver bajar con Sant Gabriel otros seis o siete ángeles diciendo con canto de órgano *Ave Maria*. En el cual acto se tardó en el patio de la iglesia tanto como en el primero [una hora]. (*apud* García Gutiérrez 2004: 114)

Al analizar la espectacularidad de esta representación, el crítico mejicano señala:

Es claro que hubo necesidad de dos planos diferentes para poder llevar a cabo el descenso (y ascenso) del arcángel san Gabriel y su séquito de ángeles. No estaría lejana la posibilidad de que en esta ocasión se pudo haber utilizado un aparato escénico muy semejante al del Araceli o nube de la fiesta asuncionista valenciana. Además, era necesaria también la presencia de una grúa que pudiera hacer estos movimientos. Dudamos que esta estructura escénica hubiera podido solucionarse en un simple tablado o carromato y sí nos parece más congruente que se hubiera aprovechado la construcción avanzada de la edificación de la capilla baja. Sabemos que este acto fue acompañado musicalmente y que tuvo una duración de una hora, aproximadamente. El único elemento textual de esta representación es el canto del *Ave Maria*, sin embargo, no descontamos que haya existido también un modesto diálogo, del cual no se hizo, desafortunadamente, registro alguno por parte de Motolinía. (García Gutiérrez 2004: 121-122)

Con la festividad de la Anunciación se relacionan dos obras del XVI que amplifican el motivo mariano hacia el sermón moral:

la *Triaca del alma* de frey Marcelo de Lebrija (c. 1518)

y la *Farsa de la salutación* de Diego Sánchez de Badajoz (a. 1552).

El episodio bíblico de la visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel no ha dejado textos conservados en el siglo XVI, pero sí una serie de representaciones documentadas (García Bermejo 1996). Así, contamos con una representación en Méjico en 1538 (*La Visitación de la santísima Virgen a Santa Isabel*) y otra en Sevilla en 1560 (*Auto de la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel*).

En el *Códice de autos viejos* (a. 1578) aparece el *Coloquio de Fenisa en loor de Nuestra Señora* que es una curiosa vuelta a lo divino del bucólico *Coloquio de Fenisa* (publicado en 1540) con temática mariana y clara función devocional aplicable a cualquier festividad mariana.

Ya a finales de siglo tenemos dos nuevas tendencias teatrales que generarán una abundante producción dramática en el Barroco y cuyas obras conservamos. En primer lugar, tenemos la presencia de un teatro ocasional vinculado a acontecimientos litúrgicos o devocionales, como son los ocho *Encomios al felicísimo nacimiento de la Virgen en la colocación de la imagen* realizados en Guadalajara (Méjico) por el jesuita Juan de Cigorondo en 1596 (Alonso Asenjo 2016). Por otro, se inicia la comedia devota que desarrolla la leyenda y la devoción de una advocación mariana. Así ocurre con la *Comedia de la soberana Virgen de Guadalupe* representada en Sevilla en 1594 (Atencia 2020). Esta obra, tanto por su tema como por su desarrollo dramático, anticipa la dramaturgia barroca. A este respecto, sirva como testimonio el hecho de no encontrar otra muestra de este teatro mariano de advocaciones en el siglo XVI y contar con sesenta y nueve comedias en el siglo XVII dedicadas a diferentes advocaciones concretas de la Virgen María (Meléndez Peláez y Fernández Rodríguez 2014).

### 3. Líneas evolutivas del teatro mariano del siglo XVI.

A la luz del corpus conservado del teatro mariano del XVI en castellano, ya que no contamos con testimonios medievales de este teatro,

cabe señalar distintas líneas evolutivas que analizaremos en los epígrafes posteriores.

En primer lugar, tenemos un conjunto de obras asuncionistas que siguen las tradiciones presentes en la documentación medieval castellana (*Corpus de Toledo*) y en los textos catalanes conservados derivada de las procesiones litúrgicas del lecho de la Virgen en su sepultura. Se trata de obras con estructura dramática de misterio, esto es, obras que representan de manera rememorativa el relato de su fuente, en este caso, básicamente tomado de la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine. Estas obras presentan de manera más o menos completa los episodios que recoge José Fradejas Lebrero (2005)<sup>14</sup> y que podemos sistematizar en cuatro secciones y 11 episodios con tratamiento dramático:

Primera sección: Anuncio de la muerte de María:

- 1) rezo inicial de María,
- 2) embajada del ángel y entrega de la palma,
- 3) petición de María, al menos, de que vengan los apóstoles.

14. José Fradejas Lebrero ha realizado este esquema de episodios que articulan el tratamiento literario de la Asunción en la literatura española: “1. La Virgen [...] reza pidiendo morir y reunirse con su hijo. / 2. Un ángel [...] le anuncia que morirá al tercer día y le entrega una rama de palma. / 3. María pide tres gracias: no ver a Satanás, que se reúnan con ella los apóstoles y que sea su Hijo quien recoja su alma. / 4. Llegan los apóstoles. / 5. Muere María y Jesús recibe su alma. / 6. Su cuerpo será enterrado en el Valle de Josafat. / 7. San Juan quiere que san Pedro lleve la palma; éste rehúsa y san Juan encabeza el entierro con ella o la ponen sobre el féretro. / 8. Los judíos quieren quemar el cuerpo de María. / 9. Unos quedan ciegos, al príncipe de los sacerdotes se le paralizan las manos [...] / 10. Se arrepiente, cura, se bautiza [...]. 11. Santo Tomás, tres posibilidades con su presencia [...] 12. Coronación de la Virgen”. (2005: 461-462).

Segunda sección: Muerte de María:

- 4) llegada de los apóstoles (con especial protagonismo de San Juan),
- 5) muerte de María (con subida del alma al cielo o sin ella).

Tercera sección: Entierro de María:

- 6) disputa entre San Juan y San Pedro sobre la prioridad de llevar la palma (que recae en San Juan),
- 7) entierro de María (generalmente en forma procesional),
- 8) ataque de la judiada (con el milagro de protección a María y la correspondiente conversión de los atacantes),

Cuarta sección: Asunción de María:

- 9) la asunción de María a los cielos,
- 10) la coronación de María en los cielos y
- 11) la prueba de la Asunción: la cinta donada a Santo Tomás.

A esta línea evolutiva corresponden la mayoría de las obras asuncionistas: el *Auto de la Sepultura* del convento de Cubas de la Sagra (c. 1510),<sup>15</sup> los tres autos del *Códice de autos viejos*<sup>16</sup> y el *Auto nuevo del tránsito y assumpción de la Virgen María* (c. fin de siglo), según el posible testimonio del ms 14628 BNM del *Misterio de Castellón*<sup>17</sup>. En estas obras

15. El *Auto de la sepultura* ha sido objeto de diversas ediciones como las de Juliá (1961), Surtz (1982) y Luengo (2016). Rodríguez Ortega (2016), la edita parcialmente y analiza la transmisión manuscrita y la estructura teatral.
16. Recuérdese que son los autos XXXI, XXXII y LXII. Estos autos asuncionistas han sido estudiados por Reyes Peña (1988), Quirante (1994) y Hermenegildo (2011). Su lectura se realiza desde la edición de Rouanet (1901).
17. Este manuscrito transcrito a principios de siglo por Rouanet (1901:IV 435-462) es un manuscrito del siglo XVII que ofrece una versión castellana del *Misteri de Castelló*. (Mas 2002). El crítico francés lo consideró copia manuscrita del impreso *Auto nuevo del tránsito y assumpción de la Purísima*

se advierte un diferente grado de representación espectacular, desde el tradicional entierro paralitúrgico a la representación de la ascunción de María en escenarios horizontales y verticales.

El *Auto de la sepultura* del convento de Cubas y el *Auto de la Asunción XXXI* del *Códice de Autos Viejos* responden al esquema representacional menos evolucionado, siendo la tradición teatral más cercana a la original procesión litúrgica. Por ello, no exigen un aparato escénico para su representación al articularse solo en tres secciones que se corresponden con los episodios del uno al siete de la trama canónica de la *Leyenda áurea*. Con ello ambas representaciones se dramatizan: el anuncio de la muerte de María, la representación de su muerte (más espectacular en el *Códice de autos viejos* que en el auto del monasterio de Cubas) y el entierro de María, con claro protagonismo procesional, que cierra las representaciones.

La Asunción en escenario horizontal se advierte en el *Auto nuevo del tránsito y assumpción de la Virgen María*, según el posible testimonio del ms 14628 BNM del *Misterio de Castellón*<sup>18</sup>. Su estructura dramática añade a las tres secciones de la tradición anterior la cuarta de la Asunción de María a los cielos, con los episodios 9 y 11, que no supondría un escenario vertical, pues se yuxtapone la escena del entierro de María con una nueva escena en la que María conversa con su Hijo en la Gloria. De hecho, la ascunción como tal no se representa, sino que la relata

*Inmaculada* de 1603, impreso ilocalizable descrito por Salvá y Gallardo (García-Bermejo 1996: 119). Aunque resulte arriesgado, la información que tenemos del impreso coincide en su referencia a la Inmaculada y en su elenco de personajes con el texto manuscrito por lo que pudiera ser una reutilización y adaptación de materiales dramáticos anteriores, tal como parece indicar la calificación de *Aucto nuevo*, que pretendiera conservar y difundir la anónima tradición oral de la representación castellanense.

18. Sobre este misterio castellanense, ya estudiado y editado por Juliá (1961), es imprescindible el estudio de Mas (2002) que difunde la monografía de su edición del misterio y de su documentación (1999).

Cristo en su diálogo. Tras este, se representa la prueba de su ascunción al comprobar su tumba vacía en la que Santo Tomás encuentra la cinta que la atestigua. La calificación que de *nuevo* se le da al *Aucto* hace que la propuesta castellonense original pueda ser representada solo horizontalmente en un espacio escénico limitado (como puede ser un tablado o un carro) y en un tiempo más reducido que su posible fuente levantina.

La representación de la Asunción en escenario vertical se presenta en los autos LXXII y XXXII del *Códice de Autos viejos*. El menos espectacular, el *Auto* LXXII, muestra en las octavas italianas de su loa y de su comienzo que es una posible amplificación de un texto inicial más breve y más antiguo. En todo caso, el auto amplifica una versión anterior al incluir una loa inicial independiente y una sección final muy espectacular de la ascunción de María casi sin texto. En su estructura representa las cuatro secciones del drama asuncionista, aunque no de manera completa,<sup>19</sup> a la que se añade la loa inicial. El *Auto* XXXII presenta un desarrollo completo de la materia tal y como se deriva de la *Legenda aurea* con sus once episodios incluyendo la judiada. Esta representación, de gran espectacularidad, es la que presenta un mayor grado de coincidencia con el teatro asuncionista catalán. Cabe contrastar la espectacularidad de ambas versiones asuncionistas, ya que son las que mayor tramoya y efectos especiales exigen. En el *Auto* LXII del *Códice de Autos Viejos* la mayor espectacularidad reside en el uso de técnicas de apariciones sorprendidas, como la aparición de María en su lecho de muerte al descender una cortina o el impresionante efecto de abrirse la tapa del ataúd interrumpiéndose la procesión del entierro e iniciándose la ascunción de María tal como indica su acotación: “*Aquí se cahee la tapa del ataúd, y enpieça a subir el cuerpo*”. Esta ascunción gloriosa, que produce la admiración de los apóstoles y de los espectadores, culmina con el canto del villancico final (vv. 425-434). Por su parte, el *Auto* XXXII del *Códice de Autos Viejos* no le va a la zaga, ya que la Asunción y coronación

19. De hecho faltan los episodios 8, 10 y 11.

de María se representan con poco texto, pero con un doble movimiento espectacular bajando del cielo el alma de María para que suba su cuerpo al cielo con gran aparatosidad:

*Luego s' abre el çielo, y baja el anima con un coro de angeles, y dize Dios Padre. Sube el cuerpo. Cantan las personas de la Trenidad este versso:*

La espectacularidad de escenario vertical en el que habrán de utilizarse mecanismos de elevación del tipo magrana o araceli se ve incrementada por la música que acompaña la escena.<sup>20</sup> No menor aparatosidad musical se utiliza en la coronación de María una vez llegada al cielo.

Frente a esta línea tradicional, con más o menos innovaciones, encontramos de forma minoritaria dos intentos de innovación. El primero de ellos, siguiendo el esquema dramático de los misterios, viene a representar dos episodios de escasa tradición textual previa (más allá de referencias indirectas en el *Apocalipsis*). Este es el caso del *Auto de la Asunción* del convento de Cubas de la Sagra (c. 1510)<sup>21</sup> que amplifica el undécimo episodio de la tradición teatral del misterio asuncionista, esto es, la coronación de María. Representa en él dos escenas de escasa tradición dramática: la lucha de Lucifer y San Miguel y la Coronación de María, con una amplia espectacularidad simbólica de escenario horizontal basada en la disposición de distintas sillas que representan la gloria y la cercanía a Dios Padre y en efectos de luces en el escenario. En el *Libro del conorte* (1509) de Santa Juana de la Cruz<sup>22</sup> se determina

20. Es de observar que la espectacularidad de este auto del *Códice* además de corresponderse con la tradición teatral levantina reproduce mecanismos presentes en las representaciones de México de 1538.
21. Como en el caso del *Auto de la sepultura*, la obra ha sido objeto de diversas ediciones como las de Juliá (1961), Surtz (1982), Luengo (2016) y Rodríguez Ortega (2016), quien analiza la transmisión manuscrita y la estructura teatral.
22. La vida y obra de la Santa Juana de la Cruz ha sido objeto de una amplia atención y estudio en los últimos años (Cortés 2004, Luengo (2016). Su

en su sermón XLVI que trata de la gloriosa Asunción de nuestra señora la Virgen María cómo ha de representarse un auto en su convento de Cubas de la Sagra por lo que la obra es una representación diseñada ex nihilo. Con ella, muy probablemente venía a complementar el desarrollo tradicional del *Auto de la Sepultura*. Aunque fracasa en el sentido de ser un teatro conventual cerrado, sin transcendencia fuera de los muros de su cenáculo, el hecho de estar recogido en un manuscrito del siglo XVII muestra que estuvo vivo en las tradiciones devocionales y en las ceremonias del convento.

Por su parte, Hernán López de Yanguas tratará la temática asuncionista en un esquema dramático de moralización, esto es, de desarrollo alegórico-moral, en su *Farsa del Mundo y moral* publicada por primera vez en Burgos por Alonso de Melgar en 1524.<sup>23</sup> La obra tiene dos partes: una trama dramática alegórica del pastor Apetito y el tentador Mundo, que será vencido por la predicación del Hermitaño reforzada por la autoridad de la Fe y una intervención final de Fe que narra la Asunción al cielo de la Virgen en un largo monólogo que es un auténtico decir narrativo. El relato de la Asunción de María es testimonio del triunfo de la Fe sobre el Mundo en el que la asunción no se representa, sino que se narra con la tradicional procesión enmarcada en una lección de astronomía propia del saber de la época. La solución dramática de Yanguas fracasa teatralmente porque

interés para el teatro del XVI lo señaló Surtz (1982).

23. Se conservan otras dos ediciones de la obra: una en 1528, también impresa en Burgos por Juan de Junta, y otra posiblemente impresa en Toledo por Juan de Ayala en 1551, hoy perdida ya que formaba parte de un libro facticio perdido tras la II Guerra Mundial, aunque fue editada por Leo Rouanet en 1901. La *Farsa* ha sido editada críticamente por Fernando González Ollé (López de Yanguas 1967), por Julio Hernando (2002a), por la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (López de Yanguas 2002b) y por Gloria de Carvalho (López de Yanguas 2002c). Sobre Hernán López de Yanguas es fundamental la obra de Espejo (2013). La obra cuenta con los estudios de González Ollé (López de Yanguas 1967: xlii-li), Espejo (2007), Hermenegildo (2011: 400-403) y Grande Quejigo (2020).

la vinculación entre moralización y el tema de la Asunción no se traslada a representaciones posteriores. No obstante, el valor moral de la trama alegórica de su primera parte permitió su nueva impresión en 1528.

Tras las obras asuncionistas, contamos con dos testimonios conservados de teatro de la Anunciación. Este teatro, de muy escaso desarrollo argumental según su texto evangélico, da pie a unas obras catequéticas en las que, tras la sintética representación del *fiat* de María, la obra se amplifica en una representación alegórica o costumbrista de clara lección moral. Así ocurre en la *Triaca del alma* de frey Marcelo de Lebrija (c. 1518)<sup>24</sup> y la *Farsa de la salutación* de Diego Sánchez de Badajoz (a. 1552).<sup>25</sup> La *Triaca del alma* ofrece un breve núcleo dramático (cc. 37-66) superado por el desarrollo de decir alegórico sobre las virtudes morales de más de mil coplas. La estructura dramática de este núcleo teatral presenta tres partes: 1) la oración de María (cc. 37-49), 2) la anunciación del ángel (cc. 50-56) y 3) la teología de la redención expuesta por el Ángel Gabriel, la razón y las virtudes (cc. 57-66). Por su parte, la *Farsa de la salutación* es una breve obra de 18 coplas más el villancico final también articulada en tres partes: 1) el introito inicial del pastor (cc. 1-5), 2) la representación del anuncio del Ángel (cc. 6-8) y 3) el comentario devocional y moral del pastor (cc. 9-18). En ella, el núcleo evangélico no se amplía con un largo decir moral, sino que consiste en un breve comentario catequético-costumbrista puesto en boca del pastor en el que se corrige y orienta la conducta moral que han de tener los clérigos que atienden a la eucaristía.

24. Para su estudio es imprescindible la edición y estudio realizados por Pedro Martín Baños (Lebrija 2009). Anteriormente Toscano-Liria (1991) había estudiado la obra.
25. La obra puede leerse en la clásica edición de Frida Weber de Kurlat (Sánchez de Badajoz 1968) y en la edición facsimilar de la RAE (Sánchez de Badajoz 1929). Para el estudio del teatro de Diego Sánchez de Badajoz *vid.* Pérez Priego (1982) y Teijeiro (1997:205-259). La *Farsa* ha sido estudiada por Casal (2001: 615-623)

Por último, testimonios conservados del último tercio de siglo muestran el desarrollo incipiente de un teatro devocional, vinculado al loor mariano que traslada las técnicas de la poesía y el teatro secular al ámbito religioso, siguiendo la tradición de las vueltas a lo divino. Un caso puro de vuelta a lo divino es el *Coloquio de Fenisa* conservado en el *Códice de Autos Viejos* (x. 1578).<sup>26</sup> Este loor genérico de María, se va a concretar a finales de siglo en advocaciones geográficas que desarrollan abundantes comedias de santos marianas del teatro barroco. En este sentido, a finales del siglo XVI contamos con la *Comedia de la soberana Virgen de Guadalupe* representada en Sevilla en 1594 (Atencia 2020).<sup>27</sup> Paralelamente, se desarrolla un teatro ocasional vinculado a acontecimientos marianos singulares, como es el caso de los *Encomios al felicísimo nacimiento de la Virgen en la colocación de la imagen* compuestos por Juan de Cigorondo y representados con motivo de la entronización de la imagen de Nuestra señora del Pópulo realizada en Guadajara (Méjico) el día de la Natividad en 1596 (Alonso Asenjo 2016:31). En él el costumbrismo teatral y el teatro escolar se unen en beneficio del loor mariano.

#### **4. De la fidelidad a la fuente a las innovaciones del teatro devocional**

El teatro mariano del siglo XVI que hemos analizado a través de los testimonios conservados muestra unos elementos comunes al margen de sus diferentes temáticas. En primer lugar estamos ante un teatro de festividad, vinculado litúrgicamente a fiestas litúrgicas marianas entre las que destaca la Asunción de María, aunque también se celebra la Anunciación y la Natividad de María. Solo el *Coloquio de Fenisa a lo divino* y la *Comedia de la Virgen de Guadalupe* no se encuadran en una

26. La obra puede leerse en la edición de Rouanet (1901) y cuenta con un estudio de Flechniakoska (1964).

27. La obra puede leerse en la edición decimonónica de Asensio (1868), Crémoux (2000) analiza la obra.

festividad mariana, sino que se vinculan, por su transmisión o por la documentación existente, a la fiesta del Corpus.

Esta vinculación del teatro mariano a festividades litúrgicas explica la fidelidad que sus argumentos tienen con la fuente evangélica (en el caso del teatro de la Anunciación) o pseudoevangélica (en el caso de la Asunción). De hecho, el teatro más fiel a la tradición es el que más presencia documental y más textos conservados tiene. Es el caso del teatro de la Asunción de María que tiene tres estados evolutivos: 1) el teatro vinculado a la procesión del entierro de María presente en el *Auto de la sepultura* del convento de Cubas y en el *Auto de la Asunción XXXI* del *Códice de Autos Viejos*; 2) la representación de la muerte y ascensión de María con las posibilidades escenográficas de un escenario solo horizontal como pudo realizarla el perdido *Auto nuevo del tránsito y assumpción de la Virgen María* impreso según el testimonio que de él puede representar el manuscrito 14628 BNM; 3) y la representación espectacular de la muerte y ascensión de María según la *Legenda aurea* con escenario vertical (en parte a la manera levantina), tal como se da en los *Autos LII y XXXII* del *Códice de Autos Viejos*. En el caso de la Anunciación, los dos textos conservados, el núcleo dramático de la *Triaca del alma* de Marcelo de Lebrija y la *Farsa de la salutación* de Diego Sánchez de Badajoz, presentan una fidelidad al relato evangélico casi literal, aunque se amplifica con marcos morales (alegóricos o pastoriles) que deducen una lección ética de la historia representada.

Frente a este teatro de misterio, progresivamente espectacular y fiel a sus fuentes, tenemos otro teatro mariano, que fracasará a lo largo del siglo XVI y triunfará en su final, que es un teatro más devocional y de loor mariano. El *Auto de la Asunción* del convento de Cubas representa desde una visión de Santa Juan de la Cruz una coronación de María con numerosos elementos de exaltación mariana. Su restringido ámbito conventual no permite que la representación influya fuera de los muros de su convento, aunque está viva, al menos, hasta ser recogida en el manuscrito del siglo XVII. El teatro erudito de moralización de la *Farsa del Mundo y Moral* de Hernán Yáñez fracasa teatralmente al relatar el

motivo de la festividad, la Asunción, y no representarla en escena. Ya en la segunda mitad de siglo, el *Coloquio de Fenisa a lo divino* inicia un teatro devocional que no tiene las exigencias escenográficas del escenario vertical asuncionista y que, sea cual sea el motivo de la representación, permite desarrollar la devoción a María en línea con la nueva piedad postridentina. El teatro circunstancial de los *Encomios* del padre Juan Cigorondo, vinculados a la fiesta de la Natividad de María, concreta el loor a una advocación mariana y a un lugar de culto muy precisos: la instauración de la imagen de Nuestra Señora de Popolo en Guadalajara, México. Esta línea de innovación temática, desarrollando el loor y la devoción mariana en torno a una advocación concreta mediante la dramatización de la leyenda mariana local, es la que inaugura el teatro mariano del siglo XVII de enorme éxito de público y de creación cuyo testimonio en el siglo XVI es la *Comedia de la soberana Virgen de Guadalupe*. Con ello, la fidelidad inicial a las fuentes devocionales Marianas asuncionistas o de la salutación se abren al enorme panorama creativo de la invención barroca.

## Bibliografía

- Alonso Asenjo, J. (2006): "*Tragedia intitulada Oçio*" de Juan de Cigorondo y *Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI*, México.
- Alonso Asenjo, J. (2016): "Teatro breve escolar virreinal hispánico, ilustrado con la edición en apéndice del *Encomio sexto al felicísimo Nacimiento de la Virgen*, del P. Juan de Cigorondo", *América sin Nombre*, 21 (monográfico *Teatro breve virreinal* coord. Miguel Zugasti), pp. 21-37.
- Asensio, J. M. [ed.] (1868): *Comedia de la soberana Virgen de Guadalupe y sus milagros y grandezas de España (1617)*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Atencia Requena, F. (2020): "El *Auto o Comedia de la Soberana Virgen de Guadalupe y de sus milagros y grandezas de España*: descripción y estudio bibliográfico de dos testimonios de una obra atribuida a Cervantes", *Hipogrifo* 8.1, pp. 345-358.

- Cámara i Semper, H. (2012): “Referencias bíblicas en la *Festa* o *Misteri d’Elx*”, en *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 143-155.
- Cazal, F. (2002): *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Cortés Timoner, M<sup>a</sup> del M. (2004), *Sor Juana de la Cruz (1481-1534)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Crémoux, F. (2000), “Escenificación de un culto popular: la fortuna literaria de la Virgen de Guadalupe”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, t. I, pp.476-484.
- Espejo Surós, J. (2007): “Notas sobre la voz, los gestos y los movimientos escénicos del loco festivo: la “Farsa del Mundo y Moral” de Hernán López de Yanguas”, en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, eds. Germán Vega García-Luengos y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 109-122.
- Espejo Surós, J. (2013): *La obra dramática de Hernán López de Yanguas. Teatro y religión en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Fleciakoska, J-L. (1964): “De cómo un coloquio a los pastoril se transmuta en dos coloquios a lo divino”, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Óxford, Dolphin Book Co., pp. 271-280.
- Fradejas Lebrero, J. (2005): *Los evangelios apócrifos en la literatura española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- García Gutierrez, O. A. (2004): “Una fiesta asuncionista del siglo XVI en la Nueva España (espacio y representación)”, en *La Festa i Elx, Actes del VII Seminari de Teatre i Música medievals*, Alicante, Ayuntamiento d’Elx, pp. 99-126.
- García-Bermejo Giner, M. (1996): *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Gómez Moreno, A. (1984): “Teatro religioso medieval en Ávila”, *El Crotalón* 1, pp. 769-775.
- González Montañes, J. (2002): *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*. Tesis doctoral, UNED. En línea: <http://teatroengalicia.es/descargas/tesis.pdf> [consulta julio 2023].

- Grande Quejigo, F. J. (2020): “La Alegoría en Hernán López de Yanguas. El caso del mundo en *La farsa del Mundo y Moral*”, en *El teatro en tiempo de los Austrias mayores*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 99-122.
- Grande Quejigo, F. J. (2022): “La evolución del Ciclo de la Pasión: del Auto de la Pasión de Alonso del Campo al Códice de Autos Viejos”, en *Estudios sobre teatro quinientista español. De la práctica a la recuperación de autores y obras*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 47-85.
- Grande Quejigo, F. J. (2023), “La evolución del Ciclo de Resurrección: de la *Visitatio* litúrgica al *Códice de Autos Viejos*”, en *Con-textos del teatro renacentista español*, Madrid, Pigmalión, pp. 161-220.
- Hermenegildo, A. (2011): “Catequesis y fantasía: el teatro asuncionista del siglo XVI”, en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 397-410.
- Herrán Alonso, E. (2010): “El tema de la Huida a Egipto en el teatro áureo”, en *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega*, Salamanca, Universidad de Valladolid- Ayuntamiento de Olmedo, pp. 621-634.
- Horcasitas, F. (2004): *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM 1.
- Juliá Martín, E. (1961): “La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español”, *Boletín de la Real Academia Española* 41, pp. 179-334.
- Labeaga Mendiola, J. C. (1995): “El teatro en Viana en los siglos XVI y XVII”, *Príncipe de Viana* 205, pp. 527-548.
- Lebrija, Marcelo de (2009): *Triaca del alma, Triaca de amor. Triaca de tristes de Marcelo de Lebrija*, ed. Pedro Martín Baños, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- López de Yanguas, Fernán o Hernán (1967): *Obras dramáticas*, ed. Fernando González Ollé, Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- López de Yanguas, Fernán o Hernán (2002a): *Farsa del Mundo. Farsa*, ed. Julio Hernando, The Association for Hispanic Classical Theater, en línea: <<http://www.comedias.org/yanguas/mundom.html>> [consulta: julio 2023].
- López de Yanguas, Fernán o Hernán (2002b): *Farsa del mundo y moral*, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002b, en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/farsa-del-mundo-y-moral—o/>> [consulta: julio 2023].

- López de Yanguas, Fernán o Hernán (2002c): *Farsa del mundo y moral, de Fernán López de Yanguas (Valencia, 1524)*, ed. Gloria de Carvalho, Valencia, Parnaseo, Anexos Lemir. En línea: <<https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Farsa/Index.htm> > [consulta julio de 2023]
- Luengo Balbás, M. (2016), *Juana de la Cruz: vida y obra de una visionaria del siglo XVI*. Tesis doctoral, Universidad Complutense. En línea: < <https://docta.ucm.es/handle/20.500.14352/21247> > [Consulta julio 2023].
- Mas i Usó, P. (1999): *La representació del Misteri a Castelló*, Castelló, Diputació de Castelló, 1999.
- Mas i Usó, P. (2002), “Ls representació del *Misteri de Castelló*. Els manuscrits del *Misteri*: la consuetat”, en *La Mort com a personatge, l'Assumpció com a tema. Actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals*, Elx, Alicante, Ajuntament d'Elx, pp. 233-250.
- Massip, F. (2004): “El teatre assumpcionista a l'antiga corona catalanoaragonesa”, en *La Festa i Elx, Actes del VII Seminari de Teatre i Música medievals*, Alicante, Ayuntamiento d'Elx, pp.345-373.
- Menéndez Peláez, J. (1998-1999), “Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento Español”, *Archivum* 48-49, págs. 271- 332.
- Menéndez Peláez, J. y N. Fernández Rodríguez (2014), *El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro. Encuesta bibliográfica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea [consulta julio 2023]: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f3n0>>.
- Pérez Priego, M. A. (1982), *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Quirante Santacruz, L. (1987): *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. València: Generalitat Valenciana.
- Quirante Santacruz, L. (1994), “La Asunción de la Virgen en el *Códice de Autos Viejos*”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca, v. II, pp. 821-830.
- Reyes Peña, M de los (1988): *El Códice de autos viejos: un estudio de historia literaria*. Sevilla, Alfar.
- Rodríguez Ortega, D. (2016): “Recuperación de dos autos del convento de Santa Juana”, *Impossibilia* 12, pp. 225-259.

- Rouanet, L. [ed.] (1901), *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona-Madrid-Mâcon, 1901, 4 vols.
- Saintier, T. (2005): "Representación teatral de la figura de la Virgen en el teatro español de los siglos XV y XVI", en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen-Âge et du Siècle d'Or*. Toulouse, Presse universitaires du Midi. Tome 1. En línea: < <https://books.openedition.org/pumi/28703> > [Consulta julio 2023]
- Sánchez Arjona, J. (1898), "Auto de La Virgen de Guadalupe, atribuido a Cervantes", en *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, pp. 86-90.
- Sánchez de Badajoz, Diego (1929): *Recopilación en metro del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz (Sevilla, 1554)*, Madrid, Real Academia Española. En línea en la *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recopilacion-en-metro—0/html/> [Consulta julio 2023].
- Sánchez de Badajoz, Diego (1968): *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, ed. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Solís Rodríguez, C. (1983): "Música y danzas de las fiestas del Corpus", *Alminar* 45, pp. 16-18.
- Stern, Ch. (1996). *The Medieval Theater in Castile*, New York, State University of New York at Binghamton Surtz, R. E. (1982), "El Libro del conorte" (1509) and the Early Castilian Theater, Barcelona: Puvill..
- Teijeiro Fuentes, M. A. (1997): *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación provincial de Badajoz.
- Torroja Menéndez C. y M<sup>a</sup> Rivas Palá (1977): *Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo*, Madrid, Anejos del BRAE.
- Toscano-Liria, N. (1991): "La *Triaca del alma* de frey Marcelo de Lebrija», en *Estudios alfonsinos y otros escritos en homenaje a John Esten Keller y Anibal A. Biglieri*, Nueva York, National Endowment for the Humanities, pp. 233-245.

# Orígenes del teatro de influencia y temas americanos en el siglo XVI (I)

José Enrique López Martínez

*Universidad Autónoma de Madrid – Instituto del Teatro de Madrid*

*En ocasión de los cincuenta años de El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna, de Fernando Horcasitas (1974)*

La presencia de temas americanos en la literatura española, especialmente a partir del Barroco, ha recibido una creciente atención en los estudios contemporáneos. En este sentido, el interés en la huella americana ha sido especialmente marcado para el teatro, por tratarse de uno de los fenómenos culturales de mayor difusión y complejidad en la España áurea, y que más textos nos ha legado hasta el día de hoy. Actualmente contamos ya con numerosos estudios sobre obras y autores barrocos que desarrollaron temas de orden americano, pero también con trabajos de perspectiva general que dan una idea cada vez más clara acerca del número de piezas teatrales de esta temática escritas entre los siglos XVI y XVIII, que se corresponden con las primeras etapas del teatro moderno español. Particularmente valiosos al respecto son los trabajos, indispensables, de M. Zugasti (1996, 2014), en los que este estudioso ha puesto importantes bases para, por una parte, delimitar el concepto de teatro de tema americano, y por otra, establecer un detallado inventario de las obras, y su ordenación cronológica, que podrían incorporarse a esta tradición.

A grandes rasgos, la mayoría de textos de tema americano que hoy conservamos fueron escritos a partir de finales del siglo XVI, cuando se constituyó en España la primera gran industria teatral comercial, la de

los llamados corrales de comedias y la fórmula literaria de la «Comedia Nueva». Ello a partir de dos razones fundamentales, bien conocidas en los estudios teatrales. Por una parte, las necesidades de esta incipiente industria de entretenimiento requirieron una abundante producción de textos para satisfacer la cada vez más amplia demanda del público, lo que impulsó a los dramaturgos a buscar fuentes argumentales en toda clase de tradiciones literarias e historiográficas; y por otra, al lado de la industria teatral se generó asimismo una importante oferta de textos dramáticos impresos, dados a luz con la finalidad de ser leídos de forma privada, una vez terminada su vida comercial en el mundo de los corrales, lo que eventualmente nos ha permitido conservar hasta hoy miles de aquellas piezas. A estas circunstancias, digamos, materiales, también se sumó un importante factor cultural, y es que ya antes de la consolidación de aquella industria teatral los escritores españoles habían comenzado a interesarse en la temática americana, y en particular en los ciclos de las conquistas, a través de formas literarias cultas, como sucedió con los extensos poemas narrativos épicos *La Araucana*, de Alonso de Ercilla (1569-1589), *La Mexicana*, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1594), o *El Arauco domado*, de Pedro de Oña (1596). Además de su posible influencia literaria de carácter general, estas obras épicas también van a ser la fuente concreta de varias piezas teatrales del siglo XVII.

Dentro de ese catálogo de obras –que puede variar de acuerdo a los distintos especialistas y perspectivas de análisis– cabe mencionar determinados ciclos temáticos y motivos literarios constantes. Sin duda, en el teatro de corrales de finales del XVI y durante los siguientes siglos el grueso de obras de temática americana será de orden histórico o cronístico, y se dedicarán sobre todo a episodios y personajes de las conquistas en el territorio americano, desde la llegada de Cristóbal Colón hasta las conquistas de México, Perú o Chile, es decir, los ciclos mexicano o azteca, inca y araucano. En este contexto, los personajes más representados en el teatro del barroco fueron, naturalmente, Hernán Cortés, los Pizarro y García Hurtado de Mendoza, a lo que se pueden sumar las obras llamadas de acontecimientos recientes como *El Brasil restituído*, de

Lope de Vega, que lleva a los escenarios la sonada recuperación militar en 1625 de la Bahía de Todos los Santos por el duque don Fadrique de Toledo; o las biografías de personajes extraordinarios y comedias de viajes, como las piezas sobre Pedro Ordóñez de Ceballos, *El español entre todas las naciones*, de Alonso Remón (1629), y la tercera parte de este mismo ciclo, anónima, publicada en 1634; o la versión teatral de la biografía de *La monja Alférez*, la célebre militar Catalina de Erauso, atribuida recientemente a Ruiz de Alarcón (ca. 1626; Vega García-Luengos, 2021).

Otro importante grupo de comedias americanas lo constituyen las obras de teatro religioso, donde el grupo más importante sería el de comedias hagiográficas, muchas de las cuales representan episodios parciales de las vidas de santos, o de personas que se les creía tales, en tierras americanas, como ocurre con la *Vida y muerte del santo fray Luis Bertrán*, de Gaspar de Aguilar (1608), que ambienta su segundo acto en Nueva Granada, donde el santo vivió entre 1562 y 1569; o con una obra de la última etapa de Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso* (1615), que representa en parte la vida del beato Cristóbal de Lugo en Nueva España. Mención especial merecen también las comedias dedicadas en España a la primera santa americana, Santa Rosa de Lima, como la pieza *La santa Rosa del Perú*, atribuida a Agustín Moreto y Pedro Lanini; o la comedia de Pedro Calderón, *La aurora en Copacabana*, que presenta un importante componente devocional y mariano ambientado en tierras americanas. Finalmente, los estudios teatrales también han dedicado atención a otros temas vinculados a la realidad americana, especialmente el personaje del indiano, un tipo socio-literario generalmente asociado a la figura de un «nuevo rico», que diríamos hoy; y también a las diferentes maneras en que América llega a aparecer en los géneros teatrales breves, como autos sacramentales y entremeses. En fin, como señalo, el corpus puede variar notablemente en función de la perspectiva de análisis, ya que no siempre es fácil identificar o delimitar la temática americana, sobre todo si se considera también el extenso corpus de obras donde esa materia aparece de forma parcial. Pero al menos hay un consenso indudable en la inclusión de obras cuya temática aborda

claramente el llamado descubrimiento de América, y los ciclos de las conquistas azteca, inca y araucana.<sup>1</sup>

¿Pero cómo se dio este proceso de incorporación de temas americanos en el teatro de la primera Comedia Nueva? ¿Fue simplemente la proyección de los poemas épicos cultos de finales del siglo XVI lo que generó este interés en autores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Ricardo de Turia, o pudo haber otros antecedentes de orden específicamente teatral que pusieran las bases de ese imaginario colectivo sobre la América contemporánea y antigua? En los trabajos que inician con esta entrega me gustaría volver sobre las noticias ya señaladas por los especialistas acerca de representaciones teatrales, con demasiada frecuencia calificadas solo como «teatro de evangelización», que incorporaron paulatinamente elementos de la realidad americana, con el fin de analizar con más profundidad la cronología y la tipología de ese largo proceso de sincretismo cultural. Ello a pesar de que el estudio de las manifestaciones escénicas de la primera mitad del siglo XVI presenta numerosas dificultades, debido al hecho de que durante buena parte de esa centuria no existió una industria profesional del teatro, y de que, por esa misma razón, no se preservaron textos dramáticos ni testimonios detallados de los numerosos espectáculos dramáticos civiles y religiosos organizados en las culturas hispanoamericanas de uno y otro lado del Atlántico. En este sentido, cabe hacer notar que ha habido durante varias décadas una perspectiva de análisis múltiple sobre los espectáculos teatrales más antiguos de tema americano. Por una parte, esta materia ha sido objeto de interés de los expertos en teatro virreinal y en teatro

1. Véase también un análisis general sobre el teatro barroco de tema americano en Villarreal y López Martínez (2024). A este respecto, cabe señalar de entrada que no hay apenas obras barrocas de teatro urbano ambientadas en tierras americanas, lo que contrasta con el enorme número de piezas de este tipo situadas no solo en la península, sino también en lugares como Italia, Francia, Inglaterra o incluso zonas más alejadas como Irlanda, Escandinavia, Europa oriental o Berbería.

indígena, quienes no siempre han reconocido una relación directa entre la dramaturgia americana y su correspondiente peninsular; de hecho, en muchas ocasiones estos especialistas han enfatizado particularmente el posible sustrato indígena, sin atender apenas al origen occidental de estas estructuras teatrales y festivas. Por otra, también ha habido desde hace un tiempo considerables aproximaciones valiosas al pasado dramático americano de parte de etnógrafos y antropólogos interesados en rastrear el origen de numerosas celebraciones y representaciones parateatrales que hasta hoy tienen lugar tanto en grandes urbes como en pequeños núcleos rurales de toda la geografía americana, como el ciclo de la prisión y muerte de Atahualpa, el encuentro de Cortés y Moctezuma, o las escenificaciones de «moros y cristianos» con sus distintas variantes. Solo recientemente también los estudios del teatro barroco se han interesado en indagar con más profundidad la presencia de temas americanos en formas teatrales o al menos en noticias de fastos públicos anteriores a la Comedia Nueva. Pero en realidad, todas estas perspectivas convergen en el mismo objetivo, que es el estudio de los distintos antecedentes de incorporación del personaje del indio o de otras realidades americanas en piezas y testimonios sobre representaciones escénicas, desde el momento inicial de las grandes conquistas y de la consolidación de una cultura cristiana festiva análoga a la de cualquier otra sociedad peninsular.

En principio, según los datos hasta ahora disponibles, las manifestaciones teatrales y prototeatrales más antiguas en incorporar paulatinamente elementos americanos en estructuras culturales españolas, y por tanto occidentales, habrían sido fundamentalmente autos religiosos en distintos puntos de la Nueva España, sobre todo en las dos grandes ciudades del territorio imperial azteca, México y Tlaxcala.<sup>2</sup> Antes de inda-

2. A esto hay que añadir algunas noticias de posibles representaciones o textos teatrales americanos tempranos, pero cuya precisión no ha podido ser constatada por ninguna otra fuente. Es el caso de la noticia dada primeramente por Beristáin (1883, p. 467), sobre un manuscrito perdido

gar cuáles serían en rigor los primeros espectáculos de esta naturaleza, cabe señalar un antecedente peculiar ocurrido en el contexto de fastos públicos, aparentemente, en la noticia recogida por Andrea Navagero sobre una supuesta presentación del juego de pelota mesoamericano con indígenas reales, que habría tenido lugar en Sevilla en 1526.

Vi viddi alcuni gioveni di quel paese cha stavano con un frate, che era stato a predicar in quelle parti per imparar i costui de qui, et eran figliuoli di gran maestri in sua terra. Andavano coperti al modo del suo paese, mezzì nudi, solo con alcune come carpette. Hanno i capei negri, et la faccia larga, con il nazzo schizzato, quasi come i circassi, ma di colore piu al berrettino. Mostravano di esser di buon ingegno et vivi in ogni cosa. Ma cosa singulare era un gioco di balla che facevano al costume del suo paese. La balla era di un nodo di arbore molto leggiera et che balzava assaissimo, di grandezza di un gran persico et piu. Questa non battevano ne con mano, ne con piedi, ma solo con i fianchi, ilche facevano con tanta destrezza che era cosa maravigliosa da vedere, alle volte si distendevano tutti in terra per ribatter una balla et il tutto facevano prestissimo (Navagero, 1546, ff. 15v-16r).<sup>3</sup>

Se trata, pues, de un antecedente temprano de mucho interés ya que, aunque no se trató en rigor de una pieza teatral, sino una muestra con jugadores indígenas de pelota reales llevados a la península, pudo haber sido también uno de los elementos que contribuyó a la creación de un

atribuido al franciscano Luis de Fuensalida de *Sermones en lengua mexicana. Diálogos o coloquios en dicho idioma entre la Virgen María y el Arcángel san Gabriel*, cuyo asunto era: «El arcángel Gabriel presenta a la santísima Virgen varias cartas de los padres del limbo en que le ruegan admita la embajada y dé su consentimiento para la encarnación del verbo divino»; noticia que Horcasitas piensa (1974, p. 237), con cierta razón, que puede referirse a un temprano texto dramático de evangelización. Por otra parte, en cuanto a noticias fantasma, hay que incluir la supuesta representación de una *Conversión de san Pablo*, en México y en una fecha tan temprana como 1530, planteada por Cornyn y McAfee, luego repetida por A. M. Garibay, pero que no tiene evidencia alguna (Horcasitas, 1973, p. 447).

3. Noticia primero identificada por Mardsen, 1975, p. 392 [orig. 1959], y comentado también por Shergold, 1942, p. 242n.

tipo de espectáculo, abundante a partir de la segunda mitad del siglo y durante un largo periodo de tiempo, donde en el contexto de fiestas públicas actores o figurantes españoles representaron a grupos de indígenas americanos jugando con una pelota, como veremos en otra ocasión.

Años después, el desarrollo o traslado de estructuras sociales y culturales europeas hacia los territorios americanos generará las primeras manifestaciones dramáticas mestizas, en las que sobre una consolidada estructura occidental se comenzarán a integrar numerosos elementos indígenas. En la *Apologética historia sumaria*, de Bartolomé de las Casas, se recogen primeramente con distinto grado de detalle varios testimonios que, en principio, se refieren a festejos en la ciudad de Tlaxcala—como se sabe, la ciudad y reino que se alió con Cortés para la conquista de México Tenochtitlán en 1521— en los que presumiblemente habría habido representaciones de autos religiosos con notable participación indígena: el primero en el año de 1536, fecha en la que tendríamos que situar la noticia más temprana de este tipo de espectáculos hasta ahora conocidos, y otros más en 1538-1539.<sup>4</sup> En este testimonio, como también en otras crónicas, Las Casas dará cuenta de algunos rasgos concretos sobre esa incipiente combinación cultural teatral que se hará notar también en otros textos de la época, sobre todo la participación exclusivamente indígena en la organización de aquellos grandes fastos dramáticos, que al parecer fueron siempre en lengua autóctona. Pero asimismo encontraremos en este y otros testimonios interesantes aspectos como la referencia al talento de los indígenas para la fabricación de elementos escénicos, como montañas artificiales o bosques con gran presencia de animales, la incorporación de elementos indígenas en ciclos narrativos europeos religiosos e históricos, o incluso alguna referencia a la realidad social contemporánea de las sociedades virreinales. Todo ello en los años anteriores a la

4. Sobre la cronología de las primeras obras de teatro con indudable mestizaje cultural, véase adelante mi comentario a los testimonios sobre la representación de *El juicio final* (¿1536-1539?), pp. 196-198.

aparición de los primeros argumentos teatrales de origen enteramente americano, como veremos al final de estas páginas.

En el primer caso, el padre Las Casas inicia su largo inventario de testimonios sobre representaciones teatrales con el testimonio de un fraile estante en Tlaxcala, una supuesta carta a la que el cronista habría tenido acceso, en el que se describe una fastuosa procesión hecha por el pueblo indio local para el Corpus del año de 1536. El anónimo fraile citado describe que, en algún paso de la gigantesca ruta de arcos triunfales adornados de flores para la procesión, se habían diseñado cuatro enormes montañas artificiales:

tenían en cuatro esquinas que se hacían en el camino cuatro montañas y en cada una su peñol bien alto, y desde abajo estaba hecho como un prado con matas de yerba y flores y todo lo que hay en un campo fresco. Estaba el monte y peñol tan al natural como si allí fuera nacido, el cual era cosa maravillosa de ver, porque había muchos géneros de árboles, unos silvestres y otros de frutas, otros de flores, y las setas y hongos y el vello que suele nacer en los árboles y peñas, hasta árboles viejos quebrados. A una parte como monte espeso y a otra parte más ralo, y en los árboles muchas aves chicas y grandes; había halcones, cuervos, lechuzas pequeñas de muchas maneras. Estas aves todas eran vivas y verdaderas aves. Y en los mismos montes mucha caza, donde había venados, liebres, conejos, adives y muy muchas culebras (Las Casas, 1992, p. 598).

Montañas en las que, sin más aclaraciones, estarían representadas las siguientes cuatro escenas, que pienso que fueron representaciones teatrales y no meros *tableaux vivants*, a juzgar por otros casos con descripciones parecidas.<sup>5</sup> Se trataría de los autos de *Adán y Eva*, *La tentación del Señor*, *San Jerónimo* y *Nuestro padre san Francisco*:

5. También Horcasitas (1973, p. 553), supone que fueron autos teatrales religiosos y no meros cuadros estáticos o escultóricos, pero véase mi comentario a su hipótesis general adelante en n. 21.

En la primera de estas montañas estaba la representación de Adán y Eva y la serpiente que los engañó;<sup>6</sup> en la segunda, la tentación del Señor; en la tercera, Sant Hierónimo, y en la cuarta, nuestro padre Sant Francisco. Y porque no faltase nada para contrahacer al natural, estaban en las montañas unos cazadores muy encubiertos [al margen: *Estos eran hombres vivos, no estatuas*]<sup>7</sup>

6. Horcasitas (1974, p. 175), afirma que esta noticia se refiere al gran auto de la *Caída de nuestros primeros padres*, que tuvo lugar también en Tlaxcala en 1539 –y no en 1538, como asegura este estudioso– y que será descrito con gran detalle en la *Historia* de Motolinía, también a partir de una carta de un fraile anónimo de la ciudad, por cierto. Pero el relato de Las Casas se refiere sin dudas a un espectáculo de Corpus de 1636, y no parece haberse tratado de una representación particularmente notable, mientras Motolinía sitúa la otra obra en la Pascua de 1539, y recoge su descripción precisamente por haber sido «una de las cosas más notables que se han hecho en la Nueva España», en palabras de aquel fraile anónimo (Motolinía, 2014, p. 90).
7. Tal vez requeriría estudio aparte la historia de estos cuadros vivos de cazadores, que aparecen en otras fuentes formando parte de grandes espectáculos públicos, y que gracias a este testimonio de Las Casas sabemos que solían ser del pueblo otomí. En principio, podría ser una tradición escénica de origen prehispánico posteriormente adaptada a la teatralidad occidental, como se podría inferir del testimonio de Durán (1723, p. 231): «Otras muchas maneras de bailes y de regocijos tenían estos indios para las solemnidades de sus dioses [...] rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban, conformándolos con la solemnidad y fiesta, vistiéndose una veces como águilas, otras como tigres y leones, otras como soldados, otras como huasteca, otras como cazadores, otras veces como salvajes, y como monos, perros y otros mil disfraces». También nos dará una importante descripción Bernal Díaz (1982, pp. 607-608), sobre los festejos por la Tregua de Niza en 1539 en México: «Y volviendo a nuestra fiesta, amaneció hecho un bosque en la plaza mayor de México, con tanta diversidad de árboles, tan natural como si allí hubieran nacido [...] Y dentro en el bosque había muchos venados, y conejos, y liebres, y zorros [...] y teníanlos en corrales que hicieron en el mismo bosque, que no podían salir hasta que fuese menester echar fuera para la caza; porque los indios naturales mexicanos son tan ingeniosos de hacer estas cosas, que en el universo, según han dicho muchas personas que han andado por el

con sus arcos y flechas, que comúnmente los que usan este oficio son de otra lengua que llaman otomitl, y como moran cuasi todos hacia los montes, viven muchos de caza, que para verlos había menester aguzar la vista, tan disimulados estaban y tan llenos de rama y de vello que fácilmente la caza se les venía hasta los pies. Estos cazadores estaban haciendo mil ademanes antes que soltasen el tiro (Las Casas, 1992, p. 599).

Siguiendo todavía con la carta del fraile de Tlaxcala, se describe adelante en el texto lascasiano otra fiesta que tuvo lugar el día de San Juan posterior, con cuatro autos religiosos claramente identificados como tales sobre la *Anunciación de San Juan a Zacarías*, la *Anunciación de Nuestra Señora*, la *Visitación a Santa Isabel*, y la *Natividad de San Juan*, siempre ponderándose el hecho de que, aunque se trata de ciclos tradicionales de la liturgia católica, las representaciones eran organizadas enteramente por los indios:

Porque se vea la habilidad de esta gente diré lo que hicieron y actos que representaron luego el día de Sant Juan Baptista, que fue el lunes siguiente, y fueron cuatro actos, que solo para sacar los dichos en prosa (que no es menos devota la historia, aunque en metro es más curiosa) fue bien menester todo el viernes y en solos dos días, que fueron sábado y domingo, deprendieron de coro y tomaron en la memoria y la representaron harto devotamente la anunciación de Sant Juan Baptista hecha a su padre Zacarías, que se tardó en ella obra de una hora, acabando con aquel motete cantando por canto de órgano: *Descendit angelus Domini ad Zachariam*. Y luego adelante en otro

mundo, no han visto otros como ellos [...] Y había otras arboledas espesas algo apartadas del bosque, y en cada una de ellas un escuadrón de salvajes con sus garrotes añudados y retuertos, y otros salvajes con arcos y flechas; y vanse a la caza, porque en aquel instante las soltaron de los corrales y corren tras ellas por el bosque y salen a la plaza mayor; sobre matar la caza, los unos salvajes con otros revuelven una cuestión soberbia entre ellos, que fue harta de ver cómo batallaban a pie; y desde que hubieron peleado un rato se volvieron a su arboleda». Sobre este espectáculo y otro entre negros y salvajes, el mismo día, véase Horcasitas (1973, pp. 501-504), quien también supone que es un espectáculo de origen prehispánico luego adaptado a la dramaturgia religiosa hispánica.

tablado representaron la Anunciación de Nuestra Señora, y fue mucho de ver bajar con Sant Gabriel otros seis o siete ángeles, diciendo con canto de órgano Ave María, en el cual acto se tardó en el patio de la iglesia otro tanto como en el primero. Después, en el patio de la iglesia de Sant Juan a donde iba la procesión, luego en allegando antes de misa, en un cadahanso que estaba en el dicho patio (que no eran poco de ver los cadahansos cuán graciosamente estaban ataviados y cubiertos de rosas y flores), representaron la visitación de nuestra Señora a Sancta Isabel y acabaron muy devotamente cantando la *Magnificat* por canto de órgano. Después de misa se representó la Natividad del precursor, y en lugar de la circuncisión fue bautismo de un niño de ocho días nacido, que se llamó Juan, y aun antes que diesen al mudo Zacarías las escribanías que pedía para por señas, fue hecho con harta gracia y alegría de todos en lo que le daban por darle las dichas escribanías, haciendo como que no lo entendían (Las Casas, 1992, p. 600).<sup>8</sup>

En opinión de Horcasitas (1974, p. 249), probablemente a esta misma época se refiere un testimonio recogido por Motolinía sobre la representación de un *Auto del ofrecimiento de los Reyes al Niño Jesús*, que el

8. Este párrafo y otros del mismo capítulo del texto de Las Casas serán copiados casi literalmente por Motolinía (2014, p. 87), quien no manifiesta reproducir una carta ajena, y a partir de este por Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana* (Torquemada, 1723, p. 231), en ambos casos asignando la fecha incorrecta de 1538. A manera de referencia para dar más credibilidad al texto de Las Casas en cuanto a la datación, en la misma sección los tres cronistas mencionan que en estas fiestas se dio la primera ocasión en la que los tlaxcaltecas sacaron el escudo de armas recientemente concedido a la ciudad por Carlos V. Pues bien, ese escudo de armas fue concedido en abril de 1535, de manera que tiene más sentido la noticia de Las Casas, que sitúa aquellos fastos en Corpus de 1536; por lo tanto, se pueden retrasar hasta esa fecha, como decíamos, las primeras grandes representaciones teatrales religiosas en la Nueva España de que se conserva testimonio cierto. Como recuerdan los editores modernos del franciscano, en su momento Baudot (1977, pp. 273-334) consideró, sin mayores pruebas, que Motolinía habría sido el autor de estos cuatro autos, sin conocer además el testimonio idéntico de Las Casas y el hecho de que este remitía a una tercera fuente. Esta teoría fue inmediatamente refutada por O'Gorman (1978, pp. 451-453).

estudioso propone situar hacia 1535-1536, por ser las fechas en las que el cronista estuvo respectivamente en Cholula y en Tlaxcala, aunque lo cierto es que el texto no sitúa con claridad la fecha de estas fiestas. Pero lo que resulta de más interés del relato del franciscano es que, por una parte, no deja lugar a dudas de que se trataba de una fiesta organizada enteramente por indígenas, como de forma constante se dirá en los testimonios aquí recogidos; y por otra, que más que en una fecha determinada, la crónica indica que se trataba de una celebración ya consolidada a través de varios años del ciclo de la Natividad entre los indios mexicanos de la zona central:

La fiesta de los Reyes también la regocijan mucho, porque les parece propia fiesta suya. Y muchas veces este día representan el auto del ofrecimiento de los Reyes al Niño Jesús y traen la estrella de muy lejos, porque para hacer cordeles y tirarla no han menester maestros, que todos estos indios, chicos y grandes, saben torcer cordel (Motolinía, 2014, p. 75).

El mismo crítico recoge otro testimonio del siglo XVI, posiblemente del cuarto decenio del siglo, del cacique cuernavaquense Toribio de Sandoval Martín Cortés, sobre acontecimientos de la villa en sus primeros años de existencia tras la conquista; entre ellos, el cacique refiere la tradición de representar asimismo un *Ofrecimiento de los Reyes*, junto con el testimonio de lo que serían otros dos autos religiosos, una *Tentación del demonio* y una *Pasión de Cristo*:

el primer *nexcuitili* y *ejemplo* porque un demonio tentaba a los cristianos, y entonces lo conjuraron para que no se apoderara de las almas [...] y para que nos acordemos de la Pasión de Cristo Nuestro Señor, que no es juguete, lo ponemos aquí para acordarnos como murió Cristo, así se ha de ir continuando en lo que adelante; y para que sepáis cómo se puso la estrella que guio a los tres Reyes Magos cuando fueron a visitar a Nuestro Señor (Horcasitas, 1974, pp. 251-252).<sup>9</sup>

9. Aunque no lo nota el crítico, que los trata como si fueran dos testimonios y ocasiones diferentes, en realidad la noticia sobre la representación antigua de la *Pasión* en Cuernavaca se repite casi literalmente en otro manuscrito

De vuelta con la crónica de Las Casas, después de copiar la carta del fraile antes comentada pasa a dar un testimonio que, en cambio, asegura haber vivido en primera persona, también en Tlaxcala, pero en la fiesta de la Asunción (¿15 de agosto?) del año de 1538, en la que habría habido una representación de la *Asunción de Nuestra Señora*. Además del interés sobre el tema de las piezas de aquella fiesta, en este punto Las Casas ofrece una interesantísima serie de datos sobre la forma en la que se hacía teatro en la Nueva España, al señalar sobre todo que en las representaciones teatrales de los indios nunca participaban españoles, y al dar cuenta del uso de un efecto de tramoya parecido o idéntico a la conocida *nube* del teatro aurisecular:<sup>10</sup>

Otra fiesta representaron los mismos indios vecinos de la ciudad de Tlascala el día de Nuestra Señora de la Asunción, año de 1538, en mi presencia, y yo canté la misa mayor porque me lo rogaron los padres de Sant Francisco y me la oficiaron tres capillas de indios cantores por canto de órgano y doce tañedores de flautas, con harta melodía y solenidad, y por cierto dijo allí persona harto prudente y discreta que en la capilla del rey no se pudiera mejor oficiar. Fueron los apóstoles, o los que los representaban, indios, como en todos los actos que arriba se han recitado (y esto se ha siempre de suponer: que ningún español entiende ni se mezcla en los actos que hacen con ellos), y el que representaba a Nuestra Señora, indio, y todos los que en ello entendían, indios. Decían en su lengua lo que hablaban, y todos los actos y movimientos que hacían con harta cordura y devoción y de manera que la causaban a los oyentes y que vían lo que se representaba, con su canto de órgano de muchos cantores y la música de las flautas cuando convenía, hasta subir a la que re-

náhuatl, perdido, copiado por el padre Pichardo: «Aquí comienza de cómo se hacía la pasión de Nuestro Dios; no era solo como diversión; de cómo lo humillaron, para que nosotros recordemos cómo se hizo [...] y para que recordemos cómo murió nuestro Dios, así se mandará hacer en su memoria» (Horcasitas, 1974, p. 336).

10. Como posiblemente también ocurrió, en el testimonio antes citado de la fiesta de San Juan en Tlaxcala de 1536, cuando el fraile anónimo describió «la Anunciación de Nuestra Señora, y fue mucho de ver bajar con Sant Gabriel otros seis o siete ángeles» (Horcasitas, 1974, p. 336).

presentaba a Nuestra Señora en una nube, desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por cielo; lo cual todo estaban mirando en un patio grande a nuestro parecer más de ochenta mil personas (Las Casas, 1992, p. 601).

Alrededor de estos años, me parece, hemos de situar otra notabilísima representación festiva indígena de tema religioso, cuya noticia es transmitida por varios testimonios, la de la obra del *Juicio final* que, en opinión de Horcasitas (1973, p. 564), «es la pieza teatral en náhuatl [y por tanto en cualquier lengua americana], basada en tema europeo, más antigua que conocemos». En realidad, los textos que dan cuenta de la ocasión son poco claros al respecto de la fecha y, sobre todo, han generado a través de sus discrepancias dudas sobre si de hecho se refieren a varias representaciones diferentes. En mi opinión, sin embargo, hay elementos para considerar que, lejos de las fechas tentativas más tempranas de 1531-1533 que algunos estudiosos asignan a la pieza, como veremos a continuación, el marco cronológico podría limitarse a los años de 1536-1539. Y también que todas las noticias se refieren a una misma representación. En principio, cabe tener en cuenta que solamente uno de los testimonios fue escrito en una fecha cercana al propio acontecimiento, el del padre Las Casas, en la *Apologética historia sumaria*, donde no se ofrece ninguna fecha concreta, pero se indica con certeza que tuvo lugar en la ciudad de México y se pondera su carácter excepcional, el gran impacto que tuvo en ese momento en toda la sociedad novohispana:

Otra representación, entre otras muchas, hicieron en la ciudad de México los mexicanos del *Universal Juicio*, que nunca hombres vieron cosa tan admirable hecha por hombres y para muchos años quedará memoria de ella por los que la vieron. Hobo en ella tantas cosas que notar y de qué se admirar que no bastaría mucho papel ni abundancia de vocablos para encarecella, y la que al presente se me acuerda, que fue una de ellas que concurrieron ochocientos indios en representalla y cada uno tenía su oficio, y hizo el acto y dijo las palabras que le incumbían hacer y decir y representar y ninguno se impidió a otro; y finalmente dicen que fue cosa que, si en Roma se hiciera, fuera sonada en el mundo (Las Casas, 1992, p. 601).

Además de que Horcasitas no tiene en cuenta la fecha de 1536 para las primeras noticias que ofrece Las Casas de los festejos de Corpus y

San Juan en Tlaxcala aquel año, para situar mejor la probable fecha que el cronista asigna a la noticia es necesario tener en consideración que Las Casas, en el capítulo que vamos analizando sobre los distintos festejos religiosos indígenas, sigue sin duda un criterio cronológico de exposición. Así, la noticia del *Juicio final* aparece después del testimonio de la fiesta de la Asunción de 1538 antes vista, y antes de la siguiente sobre la escenificación de *La toma de Rodas*, que tuvo lugar en la primavera de 1539. En contra de esta fecha, y de la ubicación en la ciudad de México, está únicamente el testimonio, seguramente algo posterior al de Las Casas, recogido por Sahagún en la *Historia general*, cuando trata sobre la secuencia de gobernadores de Tlatelolco y otros pueblos del antiguo dominio azteca:

Don Juan Cuauicónoc, hijo del dicho, fue el cuarto gobernador de Tlatelulco, y gobernó siete años, siendo gobernador de Tenuchtitlan don Pablo Xuchiquen. Y en tiempo de este se hizo la representación del *Juicio* en el dicho pueblo de Tlatelulco, que fue cosa ver (Sahagún, 1990, p. 561).

De acuerdo con Garibay, las referencias internas se corresponderían con el año de 1531, fecha que también acepta Horcasitas (1973, p. 562), y como se ve, ubicaría la representación en la ciudad de Tlatelolco. Pero no se trata más que de una noticia indirecta, frente al testimonio directo de Las Casas, y que por otra parte no carece de problemas para ser situada con precisión en términos cronológicos.<sup>11</sup> En cambio, otra fuente historiográfica, aunque posterior, ofrece otros datos que parecen corroborar la precisión del testimonio de Las Casas. En la *Historia eclesiástica indiana*, fray Jerónimo de Mendieta ofrece una semblanza biográfica de fray Andrés de Olmos, a quien atribuye precisamente la autoría de un sonado *Juicio final*, que habría sido re-

11. La noticia recogida por Sahagún fue repetida, ya en el siglo XVII, en la séptima *Relación* de Chimalpahín, quien por su parte le asignó la fecha de 1533 y también la ubicación en Tlatelolco, datos que asimismo considera fidedignos Horcasitas, pero que no parecen tener más sustento que el texto de Sahagún.

presentado ante el virrey Antonio de Mendoza y el obispo Zumárraga; ello ubicaría temporalmente esta escenificación al menos a partir del año de 1536, ya que el primer virrey novohispano había hecho su entrada en México en noviembre de 1535, por lo que –si se trata de la misma ocasión, como suponemos– no podría corresponder con las fechas de 1531 y 1533 que presuntamente se infieren en los textos de Sahagún y Chimalpahín.

Compuso en la lengua mexicana un auto del juicio final, el cual hizo representar con mucha solemnidad en la ciudad de México en presencia del virrey don Antonio de Mendoza, y el santo arzobispo don fray Juan de Zumárraga, y de innumerable gente que concurrió de toda aquella comarca, con que abrió mucho los ojos a todos los indios y españoles para darse a la virtud y dejar el mal vivir, y a muchas mujeres erradas, para movidas de temor y compungidas, convertirse a Dios (Mendieta, 1945, p. 98).

Como se ve, las tres principales fuentes coinciden sin dudas en referirse a un acontecimiento excepcional, en el que se representó el tema del *Juicio final* con el concurso de una gran muchedumbre de indios. Así, parece altamente improbable que, de haberse llevado a cabo casi en los mismos años otra u otras grandes representaciones del mismo motivo, no hubieran sido recogidas por los mismos cronistas. Como he señalado antes, todas estas noticias deben de haberse originado en una misma representación en la ciudad de México, que según testimonio de Las Casas debió de tener lugar entre 1538 y 1539, sin que ninguna de aquellas fuentes ni otros datos nos permitan conocer las circunstancias que la propiciaron. A la luz de la trayectoria vital de fray Andrés de Olmos sería natural suponer que fue una representación con fines evangelizadores, pero ello no se corresponde con un despliegue tan grande de recursos como el que se describe en la crónica lacasiana, que más bien parece apuntar, como en los otros casos aquí recogidos, a que fue una representación para una gran fiesta pública religiosa. En cualquier caso, cabe finalmente notar que sería el primer caso constatado de una pieza dramática de

tipo occidental y carácter espectacular escrita en lengua indígena por un español.<sup>12</sup>

En la primavera del siguiente año de 1539 situamos el conocido e importante testimonio recogido por Motolinía sobre un gran auto de la *Caída de nuestros primeros padres*, organizada por los cofrades de la Encarnación de Tlaxcala para la Pascua de aquel año,<sup>13</sup> a partir de la carta de un fraile franciscano, justo como hemos visto antes en las fuentes de Las Casas sobre grandes fastos en la misma ciudad. La primera noticia sobre una representación que, por otra parte, dejó también una viva impresión en su momento, es la descripción de un complejo escenario en el que, como en otros testimonios ya vistos, se ponderan las montañas artificiales y la abundancia de animales y plantas propias de la tierra, tanto naturales como *contrahechos*:

la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro. En los árboles mucha diversidad de aves, desde búho y otras aves de rapiña hasta pajaritos pequeños, y sobre todo tenía muy muchos papagayos [...] Había otros animales bien contrahechos, metidos dentro unos mochachos; estos andaban domésticos y jugaban y burlaban con ellos Adán y Eva [...] Estaban en la redonda del Paraíso tres peñoles grandes y una sierra grande, todo esto lleno de cuanto se puede hallar en una sierra muy fértil y

12. Horcasitas (1973, p. 564-593), edita en su antología un interesante texto teatral en lengua náhuatl sobre el *Juicio final*, el *Nexcuitlmachiotl motenehua juicio final*, estante en la Biblioteca del Congreso de Washington, afirmando que se trata de una copia del original de las famosas representaciones del siglo XVI. Pero este documento está fechado en 1678, sin autor, y el estudioso no ofrece ninguna prueba de que sea en efecto una copia tardía de aquel gran auto presumiblemente escrito por Andrés de Olmos.
13. El texto dice literalmente que, por no haberlo podido celebrar en Cuaresma, los cofrades decidieron montar el auto «el miércoles de las ochavas», indicación de la que O'Gorman (1978, pp. 449-450) deduce que se trató de la ochava de Resurrección, esto es, el auto fue representado el día miércoles 9 de abril de 1539.

fresca montaña, y todas las particularidades que en abril y mayo se pueden hallar, porque en contrahacer una cosa al natural estos indios tienen una gracia singular, pues aves no faltaban, chicas ni grandes, en especial de los papagayos grandes [...] Había en estos peñoles animales naturales y contrahechos. En uno de los contrahechos estaba un muchacho vestido como león, y estaba desgarrando y comiendo un venado que tenía muerto; el venado era verdadero y estaba en un risco que se hacía entre unas peñas, y fue cosa muy notada (Motolinía, 2014, pp. 91-92).<sup>14</sup>

Para pasar adelante a una descripción, inusualmente detallada en todas nuestras crónicas, del argumento del auto:

Allegada la procesión, comenzóse luego el auto. Tardóse en él gran rato, porque antes que Eva comiese ni Adán consintiese, fue y vino Eva, de la serpiente a su marido y de su marido a la serpiente, tres o cuatro veces, siempre Adán resistiendo y, como indinado, alanzaba de sí a Eva; ella rogándole y molestándole

14. Al respecto de las montañas artificiales fabricadas por los indios mexicanos descritas por Motolinía, Poledrelli (2016, pp. 144-145) sugiere que ya tenían un antecedente en la ritualidad religiosa prehispánica, citando la descripción de las fiestas de la diosa Xochiquetzali que aparecen recogidas en la *Historia* de Diego Durán, relación que también había sugerido al vuelo Horcasitas (1974, p. 178). Pero me parece que no se trataba en aquel caso de la construcción de una «montaña artificial», como señala la estudiosa, que se pueda relacionar con los fastos que recoge Motolinía. El texto del fraile sevillano habla solo de una casa de rosas, y de una enramada, en efecto, de árboles artificiales: «El baile de que ellos más gustaban era el que con aderezos de rosas se hacía, con las cuales se coronaban y cercaban, para el cual baile en el momoztli principal del templo de su gran dios Huitsilopochtli hacían una casa de rosas y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas, adonde hacían sentar a la diosa Xochiquetzali. Mientras bailaban decendían unos muchachos vestidos todos como pájaros y otros como mariposas» (Durán, 1723, p. 231). Por otra parte, creo que la crítica observa con acierto que la incorporación de actores disfrazados de grandes animales en fastos dramáticos novohispanos es otro elemento espectacular de origen indígena mantenido en las nuevas formas teatrales virreinales (Poledrelli, 2016, p. 146).

decía que bien parecía el poco amor que le tenía y que más le amaba ella a él que no él a ella, y echándole en su regazo tanto le importunó, que fue con ella al árbol vedado y Eva en presencia de Adán comió y dióle a él también que comiese. Y en comiendo luego conocieron el mal que habían hecho, y aunque ellos se escondían cuanto podían, no pudieron hacer tanto que Dios no lo viese. Y vino con gran majestad acompañado de muchos ángeles, y después que hubo llamado a Adán, él se excusó con su mujer y ella echó la culpa a la serpiente, maldiciéndolos Dios y dando a cada uno su penitencia. Trajeron los ángeles dos vestiduras bien contrahechas, como de pieles de animales, y vistieron a Adán y a Eva. Lo que más fue de notar fue el verlos salir desterrados y llorando: llevaban a Adán tres ángeles y a Eva otros tres, y iban cantando en canto de órgano *Circumdederunt me*. Esto fue tan bien representado, que nadie lo vio que no llorase muy recio. Quedó un querubín guardando la puerta del Paraíso con su espada en la mano. Luego allí estaba el mundo, otra tierra cierto bien diferente de la que dejaban, porque estaba llena de cardos y de espinas y muchas culebras, también había conejos y liebres. Llegados allí los recién moradores del mundo, los ángeles mostraron a Adán cómo había de cultivar y labrar la tierra, y a Eva diéronle husos para hilar y hacer ropa para su marido e hijos.<sup>15</sup> Y consolando a los que quedaban muy desconsolados, se fueron cantando por desecha, en canto de órgano, un villancico que decía:

*Para qué comía  
la prime  
r casada,  
para que comía  
la fruta vedada.  
La primer casada,  
ella y su marido,  
a Dios han traído  
en pobre posada,*

15. Como es sabido, este extenso argumento sirvió a Horcasitas (1974, pp. 179-184), para sugerir una especie de reconstrucción del texto teatral náhuatl perdido, pero que en ocasiones se ha tomado como el verdadero texto de aquella representación de 1539. Horcasitas simplemente coteja cada frase de este resumen de Motolinía con los pasajes correspondientes del *Génesis* en la *Doctrina cristiana en lengua española y mexicana por los religiosos de la Orden de Santo Domingo* (México, Juan Pablos, 1548).

*por haber comido  
la fruta vedada.*

Este auto fue representado por los indios en su propia lengua, y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento, en especial cuando Adán fue desterrado y puesto en el mundo (Motolinía, 2014, pp. 92-93).<sup>16</sup>

Muy poco tiempo después de esta sonada representación, se dieron en las dos capitales del centro mexicano dos grandes fastos teatrales para celebrar la llamada Tregua de Niza, del anterior junio de 1538, con la que firmaban la paz el Emperador y Francisco I, y que tuvo en ese momento una importante repercusión en todos los territorios hispánicos. En la noticia con la que Las Casas finaliza su extenso inventario sobre grandes fastos dramáticos indígenas, el cronista refiere primero la representación de varios autos religiosos en sendos escenarios repartidos en la plaza principal de la ciudad de México.<sup>17</sup> Pero principalmente refiere la organización de una grandiosa representación de tema épico, que sería la primera de este tipo en festejos públicos en la América colonial:

Otra vimos en la misma ciudad de México, y esta fue una fiesta de alegrías que se hizo el año de 1539 por las paces que se habían celebrado entre el Emperador y el rey de Francia. Hobo grandes edificios como teatros postizos, altos como torres, en la plaza de México, con muchos apartamientos y distinciones unos sobre otros y en cada uno su acto y representación con sus cantores y ministriles altos de chirimías y sacabuches y dulzainas y otros

16. También en este caso y en el de la pieza *La conquista de Jerusalén* que se comentará adelante, Baudot (1977, pp. 273-274) afirmó que se trató de obras escritas por Motolinía, lo que recibió igualmente la certera respuesta de O’Gorman (1978, pp. 453-455).
17. No se menciona en esta fuente la fecha en la que tuvieron lugar aquellas celebraciones. Pero a partir del testimonio de Motolinía sobre la representación de *La conquista de Jerusalén* en Tlaxcala poco tiempo después, podemos inferir que la *Toma de Rodas* se representó en México semanas después de la Cuaresma de 1539, cuando la noticia de las paces llegó a Nueva España, y la fiesta de Corpus de ese año, cuando tuvo lugar la representación tlaxcalteca.

instrumentos de música [...] hobo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de dentro; hobo navíos grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra [...]»<sup>18</sup> Los edificios, montañas y peñascos y campos o prados y bosques que hicieron y animales que pusieron vivos en ellos, en las casas reales donde suelen vivir los visorreyes y el audiencia real, todo encima de los corredores y los cenaderos y vergeles postizos para solo aquel día, y los adornamientos de escudos de flores de ellos y otras mil cosas graciosas que suelen hacer de ellas, no puede nadie explicallo y mucho menos cierto enca-recello (Las Casas, 1992, pp. 601-602).

A pesar de que no lo indica, este grandioso escenario y espectáculo en la plaza central mexicana no es otro que el de la célebre representación de *La toma de Rodas*, que es también recogido con más detalle en la *Historia verdadera* de Bernal Díaz, donde se da el dato de que en esta ocasión el espectáculo tuvo una amplia participación de españoles, y de que el propio Cortés representó el papel del gran maestro de Rodas, al lado de lo cual el texto ofrece asimismo un completo bosquejo argumental:

Después de esto amaneció otro día en mitad de la misma plaza mayor hecha la ciudad de Rodas con sus torres y almenas, troneras y cubos y cavas y alrededor cercada y tan al natural como era Rodas, y con cien comandadores con sus ricas encomiendas, todas de oro y perlas, muchos de ellos a caballo a la jineta, con sus lanzas y adargas, y otros a la estradiota, para romper lanzas; y otros a pie con sus arcabuces y por gran capitán general de ellos y gran maestro de Rodas era el marqués Cortés, y traían cuatro navíos con sus mástiles y trinquetes, mesanas y velas y tan al natural que se elevaban algunas personas en ello de los ver ir a la vela por mitad de la plaza y dar tres vueltas y soltar tanta de la artillería que los navíos tiraban; y venían allí unos indios al bordo vestidos al parecer como frailes dominicos, que es como vienen de Castilla,

18. Según Horcasitas (1973, p. 501), en el Códice Aubin, f. 46v (British Museum, Add Ms 31219), habría una pequeña ilustración de esta grandiosa escenificación; pero el dibujo no es más que una pequeña canoa, con una boca de cañón humeante y un hombre, frente a una pequeña construcción, de manera que no queda claro qué relación podría tener con nuestra obra, ni se ofrecen más datos en el estudio citado.

pelando unas gallinas y otros frailes venían pescando. Dejemos los navíos y su artillería y trompetería, quiero decir cómo estaban en una emboscada metidas dos capitánías de turcos muy al natural a la turquesa, con riquísimos vestidos de sedas y de carmesí y grana con mucho oro, y ricas caperuzas, como ellos los traen en su tierra y todos a caballo, y estaban en celada para hacer un salto y llevar ciertos pastores con sus ganados que pacían cabe una fuente, y el un pastor de los que guardaban se huyó y dio gran aviso al gran maestre de Rodas. Ya que llevaban los turcos los ganados y pastores, salen los comendadores y tienen una batalla entre los unos y los otros, que les quitaron la presa del ganado, y vienen otros escuadrones de turcos por otra parte sobre Rodas y tienen otras batallas con los comendadores, y prendieron muchos de los turcos (Díaz, 1982, p. 608).

A esta gran representación bélica le siguió, casi a manera de réplica, otra no menos fastuosa en la ciudad de Tlaxcala, también para celebrar las paces de Niza, aunque en aquel caso el sujeto escogido fue *La conquista de Jerusalén*, descrita en la *Historia* de Motolinía con un excepcional detalle. A partir también del testimonio de una carta supuestamente escrita por un fraile de la ciudad, Motolinía ofrece la que es probablemente una de las descripciones escénicas y argumentales más completas de toda la dramaturgia épica hispanoamericana del siglo XVI. En la crónica se menciona primeramente que, en efecto, los tlaxcaltecas esperaron a ver qué se organizaba al respecto en la capital novohispana antes de decidir el tema de la representación que se haría en su ciudad, y la fecha, que fue finalmente asignada para el Corpus de ese año (Motolinía, 2014, p. 93).<sup>19</sup> Tras la descripción del gran escenario preparado en Tlaxcala para representar la ciudad santa, para el que se aprovecharon los primeros fundamentos de lo que iban a ser las casas del cabildo, el anónimo fraile citado por Motolinía describe la entrada de diez escuadrones de figurantes, siete de ellos con banderas de sendos territorios españoles, al que seguían otros tres de distintos reinos, todos ellos para representar las huestes cristianas que organizarían el cerco de Jerusalén. Pero de nuevo aquí se deja constancia de la participación de

19. Según O’Gorman (1977, p. 450), ese año el Corpus se celebró el día 5 de junio.

los indígenas tlaxcaltecas como figurantes en el gran despliegue de tropas de la escenificación, que dejó una vivísima muestra de sincretismo cultural en el marco de una pieza de tema clásico occidental, adaptado entonces tanto a la realidad americana como al contexto político del momento. Después de señalar que entre los soldados españoles y los de otros reinos europeos había «pocas diferencias de trajes, porque como los indios no los han visto ni lo saben, no lo usan hacer, y por eso entraron todos como españoles soldados» (Motolinía, 2014, p. 94), el fraile de Tlaxcala pasa a describir cómo en este marco a los ejércitos cristianos que cercan Jerusalén se unen las provincias de la Nueva España, también repartidas en diez capitanías:

cada una vestida según el traje que ellos usan en la guerra; estos fueron muy de ver, y en España y en Italia los fueran a ver y holgaran vellos. Sacaron sobre sí lo mejor que todos tenían de plumajes ricos, divisas y rodela, porque todos cuantos en este auto entraron, todos eran señores y principales, que entre ellos se nombran *teteuctin* y *pipiltin* (Motolinía, 2014, pp. 94-95).

Estas diez provincias verdaderas eran, primero, las de las huestes de Tlaxcala y México, a las que se unían las de huastecas, zempoaltecas, mixtecas, culhuaques, Perú e islas de Santo Domingo y Cuba, y al final tarascos y cuauhtemaltecas, todas protagonizando el segundo de los embates contra el Soldán, que fue representado en la escena por el propio Hernán Cortés. A esto sigue en la carta del fraile una extensa descripción sobre el desarrollo de un enfrentamiento bélico con el ejército «moro» y «judío», que incluía al parecer la lectura de varias cartas entre los capitanes españoles (representados por verdaderos capitanes como Andrés de Tapia o Antonio Pimentel), y el Emperador y el Papa, acerca del desarrollo de las batallas, a las que más adelante se sumarán también los ejércitos de Francia y Hungría y en las que siguen apareciendo de forma constante los ejércitos de la Nueva España. Pero todo parece indicar, sin poderse de momento afirmar con total seguridad, que la mayoría de ejércitos occidentales y orientales de la obra estaban formados por indígenas de la ciudad. Ello en medio de incursiones fingidas en la fingida Jerusalén hasta la batalla final, en la que se repiten motivos típicos de la cultura imperial

hispana, señaladamente la aparición celestial de Santiago animando a la batalla; pero vemos aquí, en el punto final de la pieza, otro interesante sincretismo simbólico al introducirse, como réplica de Santiago –cuya presencia no ha sido suficiente para ganar la batalla según el argumento de la pieza–, la aparición de San Hipólito para animar específicamente a los *nahuales* (los ejércitos americanos) en la derrota del ejército moro:

Los cristianos, viéndose vencidos, recorrieron a la oración, y llamando a Dios que les diese socorro, y lo mesmo hicieron el Papa y cardenales. Luego les apareció otro ángel en lo alto de su real y les dijo: «Aunque sois tiernos en la fe, os ha querido Dios probar y quiso que fuédes vencidos para que conozcáis que sin su ayuda valéis poco. Pero ya que os habéis humillado, Dios ha oído vuestra oración y luego vendrá en vuestro favor el abogado y patrón de la Nueva España, san Hipólito, en cuyo día los españoles con vosotros los tlaxcaltecas ganasteis a México». Entonces todo el ejército de los nahuales comenzaron a decir «¡San Hipólito! ¡San Hipólito!». A la hora entró san Hipólito encima de un caballo morcillo, y esforzó y animó a los nahuales y fuese con ellos hacia Jerusalén. Y también salió de la otra banda Santiago con los españoles y el Emperador con su gente tomó la frontera, y todos juntos comenzaron la batería (Motolinía, 2014, p. 102).

Momento cúspide en el que, tras una última batalla de todos los ejércitos que se han ido presentando a lo largo de varias escenas, aparece san Miguel para hablar al ejército moro y hacer que el Soldán, en voz del propio Cortés, se rinda ante el poder de Dios y del Emperador, tomando él mismo y todos sus vasallos el bautismo, y declarando su derrota como cierre de esta fastuosa representación bélica en los propios términos culturales de los reinos mexicanos:

Por tanto en tus manos ponemos nuestras vidas y te rogamos que te quieras allegar cerca de esta ciudad, para que nos des tu real palabra y nos concedas las vidas, recibiéndonos con tu contina clemencia por tus *nahuales* vasallos. Tu siervo. El gran Soldán de Babilonia y *Tlatoani* de Jerusalén (Motolinía, 2014, p. 102).<sup>20</sup>

20. Justo después de estas palabras de sometimiento, en la representación se escenificó la entrada del Emperador en la ciudad, donde fue recibido por

Todavía en la misma procesión de Corpus que siguió a esta fastuosa representación bélica, se dio espacio para la escenificación, en sendas «montañas contrahechas muy al natural con sus peñones», de tres autos de tema religioso tradicional occidental, pero en la que de nuevo el fraile de Tlaxcala deja rastro de varias formas de influencia indígena en los ciclos cristianos tradicionales de la ocasión. Ello «fue cosa en que hubo mucho que notar, en especial verlas representar a los indios» (Motolinía, 2014, p. 103), que escogieron, respectivamente, los temas de la consulta de los demonios para tentar a Cristo, la predicación de san Francisco a los animales, y el sacrificio de Abraham, del que lamentablemente no se dice nada sino que fue solo «muy bien representado».<sup>21</sup>

el Soldán y un número importante de indios disfrazados de turcos que, al amparo de la ficción, fueron bautizados verdaderamente: «Traía [el Soldán] también muchos turcos o indios adultos de industria que tenían para bautizar, y allí públicamente demandaron el bautismo al Papa, y luego Su Santidad mandó a un sacerdote que los bautizase, los cuales atualmente [‘realmente’] fueron batizados» (Motolinía, 2014, p. 102).

21. Horcasitas (1974, pp. 553, 555) supone que hubo una presunta «tetralogía» de obras, referida por Motolinía, formada por la *Caída de nuestros primeros padres* y estos tres autos, y que además sería la misma tetralogía que refiere Las Casas, como citamos antes, sobre los autos de *Adán y Eva*, *La tentación del Señor*, *San Jerónimo* y *San Francisco*. Según el autor, «la discrepancia [entre las dos listas de las respectivas crónicas] se puede deber, según creo, a la memoria del fraile que las describe, y al hecho que probablemente fueron representadas en más de un jueves de Corpus. Las cuatro obras, o seis más bien, se escenificaron de manera muy parecida: montes, regiones rocosas y arboladas; en casi todas aparecen animales silvestres [...] ¿No es fácil que el fraile, o frailes, que describieron los autos hayan confundido dos ocasiones distintas?». En efecto, estos autos podrían haberse representado en más de una ocasión, como hemos visto que sucedía en otros casos, como por ejemplo el de las representaciones de los *Reyes* en Cuernavaca. Pero esta hipótesis, seguramente fruto de que en ambos casos se describen fiestas en Tlaxcala y de la coincidencia de dos títulos en las crónicas (*La tentación del Señor*, *San Francisco*), no se corresponde con las circunstancias concretas

Además de tratarse los actores nativos de la tierra, en el detallado relato de los dos primeros autos aparecen otros elementos igualmente significativos, como la relación que hace a Cristo un demonio de «todas las particularidades y riquezas que había en la provincia de la Nueva España», pasando a continuación a las riquezas de Castilla donde, «entre otras, dijo que tenía muchos vinos y muy buenos, a lo cual todos picaron, así indios como españoles, porque los indios todos se mueren por nuestro vino» (Motolinía, 2014, p. 103). Pero más interesante es la presentación, en los sermones de san Francisco, de tres personajes que aluden a la realidad natural y social de esa primera sociedad hispano-americana en México, si entendemos bien el sentido del texto. El primero es la llegada de una bestia fiera al terminar el primer sermón a las aves, cuyo nombre no se especifica, pero sí se reconoce que, fuera actor o figura contrahecha, representaba «una bestia que destruía los ganados de aquella tierra», a la que el santo reprehende hasta que ella «hizo señal que obedecía y dio la mano de nunca más hacer daño en aquella tierra, y con esto se fue la fiera alimaña» (Motolinía, 2014, p. 104). A ello siguen sendas estampas, al parecer cómicas, que sobre todo servirán, como dice el mismo cronista tlaxcalteca, para la reprehensión de ciertos vicios o conductas censurables posiblemente frecuentes entre aquellos indios. Justo al comenzar a comentar san Francisco la conversión de la alimaña, es interrumpido por uno «fingiendo que venía beodo, cantando muy al propio que los indios cantaban cuando se emborrachaban» (Motolinía,

de las representaciones. Primero, lo que cuenta Las Casas se refiere al Corpus de 1536, como hemos indicado, en tanto que el relato de Motolinía es sobre el Corpus de 1539 (no puede ser antes, si es celebración de la Tregua de Niza de 1538). En segundo lugar, no hay tal «tetralogía» en Motolinía, porque el franciscano recuerda, por una parte, la representación de la *Caída* en la Pascua de Resurrección de abril de 1539, sin ningún otro auto o pieza relacionada con aquel festejo; para posteriormente dar cuenta de los grandes fastos del Corpus de ese mismo año, donde se unió la representación de *La conquista de Jerusalén*, de un carácter político festivo excepcional, a los tres autos religiosos más propios de la efeméride.

2014, p. 104), actitud que exaspera al santo hasta mandar llamar a unos demonios para llevarse al dicho indio. Después se prosiguió con una moralización dirigida a unas «hechiceras muy bien contrahechas», es decir, fieles al tipo de mujeres que suponían representar, «que con bebedizos en esta tierra muy fácilmente hacen malparir a las preñadas, y como también estorbasen la predicación y no cesasen, venían también los demonios y poníanlas en el infierno» (Motolinía, 2014, p. 214).

Hasta este momento, como hemos visto, se observa que la dramaturgia festiva novohispana religiosa y civil presenta notables rasgos de influencia indígena, no solamente por el hecho de ser fastos en lenguas indígenas y organizados enteramente por las sociedades autóctonas de grandes urbes como México y Tlaxcala, como atestiguan los cronistas, sino también por la incorporación de importantes elementos escénicos, y en menor medida por las crecientes referencias argumentales a la realidad social e histórica de aquellos pueblos, según se observa en la incorporación de las provincias mexicanas en la alegoría política de *La conquista de Jerusalén*, o de personajes locales llevados a escena en *La predicación de San Francisco*. Años después, ahora en las tierras del Potosí, observaremos uno de los primeros casos de dramaturgia festiva virreinal en tomar como asunto argumental episodios de la historia antigua indígena y del proceso de conquista española, temas que, como comentamos al inicio, serán mayoritarios en las comedias barrocas de argumento americano que se comenzarán a producir en la península medio siglo después.<sup>22</sup> Es el caso de la noticia recogida por Arzáns de

22. En este punto cabe mencionar el célebre caso de la *Tragedia de Atahualpa*, supuestamente descubierta y publicada en 1958 por Jesús Lara, quien afirmó que se trataba de una obra de teatro escrita en los años inmediatos a la conquista, en la más pura tradición indígena prehispánica; texto que, por otra parte, tuvo una grandísima repercusión asimismo gracias al libro de Nathan Wachtel, *La vision des viancus* (1971). Sin embargo, recientemente C. Itier (2001), a partir de un ingente análisis sobre los rasgos e inconsistencias lingüísticas del texto, y de otros aspectos circunstanciales y documentales

Orsúa y Vela en su conocida *Historia de Potosí*, en la que se describe con cierto detalle un festejo inmediatamente posterior al Corpus del año 1555 en el que se incluyeron ocho representaciones, de las cuales cuatro eran en lengua castellana y cuatro en *indiano*. El cronista, que escribe su texto en el siglo XVIII a partir de fuentes antiguas, no recoge información sobre los aspectos escénicos, salvo el interesante dato de que algunas de esas comedias fueron actuadas por nobles indios, pero nos dice al menos el argumento general de todas las obras en lengua indígena, en conjunto un ciclo completo de la historia del imperio inca hasta los tiempos coloniales. Arzáns también señala que fueron espectáculos de grandes recursos escénicos:<sup>23</sup>

Pasados los 15 días en que los moradores de Potosí solamente se dedicaron a la asistencia de los divinos oficios acompañando al Santísimo Sacramento que al descubierto se declaraba por su patrón, a la santísima Virgen y al apóstol Santiago, trataron de continuar las fiestas con demostraciones de regocijos varios. Y poniéndolo en efecto les dieron principio con ocho comedias: las cuatro primeras representaron con general aplauso los nobles indios. Fue la una el origen de los monarcas ingas del Perú, en que muy al vivo se representó el modo y manera con que los señores y sabios del Cuzco introdujeron al felicísimo Manco Cápac I a la regia silla, cómo fue recibido por inga (que es lo mismo que grande y poderoso monarca), las 10 provincias que con las armas sujetó a su dominio y la gran fiesta que hizo al sol en agradecimiento de sus victorias. La segunda fue de los triunfos de Huaina Cápac, II inga del Perú, los cuales consiguió de las tres naciones: changas, chunchus montañeses y del señor de los collas, a quien una piedra despe-

del presunto descubrimiento, ha demostrado con solvencia que la *Tragedia* no es una pieza dramática de tradición indígena y escrita en el siglo XVI, sino una falsificación erudita, seguramente obra del propio Jesús Lara.

23. Al parecer, según los datos recogidos por Arzáns, no se trataba de unos festejos habituales, sino de una ocasión particularmente especial, después de varios años en los que no se había podido festejar Corpus por los conflictos ocasionados por la «tiranía», es decir, la sublevación de Hernández Girón. Así que podría haber sido la primera ocasión en la que en Potosí se desarrollaba este incipiente teatro mestizo de grandes fastos.

dida del brazo poderoso de este monarca por la violencia de una honda, metida por las sienas, le quitó la corona, el reino y la vida; batalla que se dio de poder a poder en los campos de Hatuncolla, estando el inga Huaina Cápac encima de unas andas de oro fino, desde las cuales hizo el tiro. Fue la tercera las tragedias de Cusi Huáscar, 12 inga del Perú: representose en ella las fiestas de su coronación, la gran cadena de oro que en su tiempo se acabó de obrar y de quien tomó este monarca el nombre, porque Cusi Huáscar es lo mismo en castellano que sogá del contento; el levantamiento de Atahualpa, hermano suyo, aunque bastardo; la memorable batalla que estos dos hermanos se dieron en Quipaipan, en la cual y de ambas partes murieron 150000 hombres; prisión e indignos tratamientos que al infeliz Cusi Huáscar le hicieron; tiranías que el usurpador hizo en el Cuzco, quitando la vida a 43 hermanos que allí tenía, y muerte lastimosa que hizo dar a Cusi Huáscar en su prisión. La cuarta fue la ruina del imperio inga: representose en ella la entrada de los españoles al Perú; prisión injusta que hicieron de Atahualpa, 13 inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales que en el cielo y aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles en los indios; la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca. Fueron estas comedias (a quienes el capitán Pedro Méndez y Bartolomé de Dueñas les dan título de solo *representaciones*)<sup>24</sup> muy especiales y famosas, no solo por lo costoso de sus tramoyas, propiedad de

24. Como se sabe, la *Historia* de Arzáns fue escrita a principios del siglo XVIII, y actualmente algunos historiadores dudan de su precisión o de la de algunas de sus presuntas fuentes, por lo que habría que tomar siempre con cierta prudencia el conjunto de la información que provee. Pero en el caso de la noticia que comentamos, no tenemos en principio mayores elementos para poner en duda su veracidad. El capitán Pedro Méndez habría llegado hacia 1560 a Charcas, donde escribió una perdida *Historia de Potosí* que abarcaba el periodo 1545-1626, antes de su presunta muerte en 1631. De Bartolomé de Dueñas, cuya existencia también parece segura, solo se dice que fue secretario del Corregidor del Potosí en 1651, y que un conflicto de poder con el presidente Francisco Nestares Marín lo llevó a ser apresado y a perder todos sus bienes, incluidos sus escritos históricos, cuyos «borradores o traslado» afirma Arzáns haber aprovechado para su propia *Historia*; véase el resumen de noticias de los editores en Arzáns (1965, pp. XLIX-LI, LV).

trajes y novedad de historias, sino también por la elegancia del verso mixto del idioma castellano con el indiano (Arzáns de Orsúa, 1965, p. 98).<sup>25</sup>

Como señalamos al inicio, el objeto de este estudio ha sido revisar con otra perspectiva varios testimonios bien conocidos sobre el primer teatro de origen occidental en tierras americanas, que tiene sus más tempranas manifestaciones, como es lógico, en el virreinato de la Nueva España. Ello con varios objetivos. Primero, analizar la letra de los testimonios que recogen las noticias sobre aquellos espectáculos públicos, en ocasiones mencionados en otros estudios de forma apresurada y sin atender a las circunstancias concretas que estos señalan, en especial su posible datación. En segundo lugar, identificar una posible tipología de incorporación de elementos de la realidad americana en estructuras dramáticas europeas, proceso que, como hemos visto, pasa primeramente por la creación de obras teatrales de ciclos narrativos tradicionales cristianos en lengua indígena, y la adaptación de elementos escénicos de posible origen prehispánico (como los bosques y montañas artificiales, el uso de gran cantidad de animales locales vivos, el espectáculo de los silenciosos cazadores otomís o los disfraces de grandes animales), antes de que aparezcan las primeras obras en incorporar argumentalmente episodios de la antigua historia autóctona o los propios ciclos de conquista. En este recorrido, también hemos querido enfatizar el hecho de que, más que obras de teatro de tradición indígena prehispánica, o de evangelización en sentido estricto –entendidas como primer contacto de la población autóctona con la nueva religión–, los principales testimonios conservados sobre grandes representaciones públicas, a partir de los años 30, dan cuenta de sociedades virreinales plenamente integradas en el sistema cultural, religioso y festivo de la España del Seiscientos, en la misma medida que cualquier otra sociedad peninsular del periodo. En la segunda

25. En esta fuente también se recoge la noticia de que en las mismas fiestas, pocos días después de la representación de aquellos autos históricos, tuvo lugar un extenso desfile con actores que representaron a cada uno de los reyes de la historia inca hasta Atahualpa.

mitad del siglo, veremos no solo otras muestras de sincretismo indígena en estructuras culturales europeas en territorio americano, sino también la progresiva adopción de motivos históricos y culturales autóctonos en formas parateatrales de festejos públicos llevados a cabo en la propia España, antes de la aparición de las primeras obras teatrales barrocas enteramente inspiradas en ciclos narrativos americanos.

## Bibliografía

- ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé (1965), *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, ed. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, t. I. Providence, Brown University Press.
- BAUDOT, George (1977), *Utopie et histoire au Mexique: les premieres chroniqueurs de la civilisation mexicaine (1520-1569)*. Toulouse, Privat, 1977.
- BENAVENTE, fray Toribio de (2014), *Historia de los indios de la Nueva España*, ed. Mercedes Serna Arnáiz y Bernat Castany Prado. Madrid, Real Academia Española.
- BERISTÁIN Y SOUZA, José Mariano (1883), *Biblioteca Hispano-Americana Setentrional*, t. I. Amecameca, Colegio Católico
- CASAS, fray Bartolomé de las (1992), *Apologética historia sumaria*, ed. Vidal Abril Castelló *et al*, t. II. Madrid, Alianza Editorial.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1982), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Carmelo Sáenz de Santamaría. Madrid, CSIC.
- DURÁN, fray Diego (1723), *Historia de las Indias de Nueva España*, t. II. México, Ignacio Escalante.
- HORCASITAS, Fernando (1974), *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna. Primera parte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ITIER, César (2001), «¿Visión de los vencidos o falsificación? datación y autoría de la *Tragedia de la muerte de Atahualpa*». *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 30, 1, pp. 103-121.
- MARDSEN, C. A. (1975), «Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle», en *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint (Les fêtes de la Renaissance, II)*, ed. Jacques Jacquot. Paris, Centre Nationale de la Recherche Scientifique.

- MENDIETA, fray Jerónimo de (1945), *Historia eclesiástica indiana*, t. IV. México, Chávez Hayhoe.
- MOTOLINÍA: ver BENAVENTE, fray Toribio de.
- NAVAGERO, Andrea (1563), *Il viaggio fatto in Spagna et in Francia*. Domenico Farri, Venecia.
- O'GORMAN, Edmundo (1978), «Al rescate de Motolinía. Primeros comentarios al libro de Georges Baudot». *Historia Mexicana*, 27, 3, pp. 446-478.
- POLEDELLI, Sara (2016), «La tradizione drammatico-performativa della cultura náhuatl nel teatro di evangelizzazione franciscano». *Confluenze, Rivista di studi iberoamericani*, 8, 2, pp. 141-160.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de (1990), *Historia general de las cosas de la Nueva España*, ed. Juan Carlos Temprano. Madrid, Historia 16.
- SHERGOLD, N. D. (1967), *A History of the Spanish Stage*. Oxford, Oxford University Press.
- TORQUEMADA, Juan de (1723), *Los veintitún libros rituales y monarquía indiana. Tercera parte*. Madrid, Nicolás Rodríguez.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021), «Juan Ruiz de Alarcón recupera *La monja alférez*», en *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano*, eds. Rafael González Cañal y Almudena García González. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 89-149.
- VILLARREAL, Amorina y José Enrique LÓPEZ MARTÍNEZ (2024), «América en el teatro del Barroco», en *El Madrid americano*, coord. Antonio Álvarez Osorio-Alvariño, Pilar Ponde y Víctor M. Peralta. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 223-244.
- ZUGASTI ZUGASTI, Miguel (1996), «Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro», en Arellano Ayuso, Ignacio *et al.* (coord.), *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO*. Navarra, Universidad de Navarra, t. 2, 1996, págs. 429-442.
- (2014), «América en el teatro español del Siglo de Oro: repertorio de textos». *Cuadernos de teatro clásico*, 30, 2014, págs. 371-410.

# Amor y materia simbólica en el teatro del primer Lope de Vega. Notas sobre una presencia<sup>1</sup>

José Roso Díaz

*Universidad de Extremadura*

## 1. Un apunte sobre cultura simbólica en la época de juventud de Lope

El teatro español ha encontrado ya a finales del siglo XVI una fórmula dramática básica del gusto del vulgo configurada *grosso modo* por la figura de Lope de Vega a partir de la mezcla de elementos diversos y la síntesis de varias tradiciones dramáticas anteriores. Dicha fórmula, aun con imperfecciones y en una fase de balbuceos e inseguridades, se percibe en las comedias de juventud del Fénix, aquellas que fueron redactadas entre los años 1588 y 1595<sup>2</sup>. Este autor, hombre de gran cultura

1. Este trabajo se inserta en los objetivos investigadores de los proyectos “Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI (TEAXVI)” (PID2021-124900NB-I00) y “El Brocense, Diego López y la exégesis del emblema: textos, interpretaciones y recepción posterior” (IB20180).
2. Son ocho años muy intensos en la vida de este dramaturgo, que sufre por entonces destierro de la Corte. Ellos transcurren en la armada invencible, en Valencia y, sobre todo, en Alba de Tormes, donde entra como secretario al servicio del duque de Alba, al lado del cual se mantuvo hasta el año 1595. Son también, ciertamente, los años felices con su primera mujer, Isabel de Urbina, y de sosiego en la aldea salmantina, circunstancias que contribuyeron sin duda a madurar su forma de concebir el teatro. En este tiempo el Fénix escribe 45 comedias (Morley y Bruerton, 1968), un corpus muy interesante para conocer los orígenes de la comedia barroca española (Weber de Kurlat, 1976; Oleza, 1986; Cañas, 1995)

y formación, que estudió con los jesuitas y en Alcalá y recibió instrucción en distintas disciplinas y artes, entró pronto en contacto y conoció materiales propios de la cultura simbólica de su tiempo, que incorporó con frecuencia y valor desigual en sus piezas.

Por entonces, en efecto, se utilizó el símbolo como una fuente de conocimiento para interpretar y comprender el mundo y para exponer y aclarar los conceptos (Lozano López: 2014). Así el símbolo se convirtió en un elemento necesario, habitual y frecuente en el código comunicativo que permitía la transmisión eficaz del mensaje, también en un mecanismo peculiar de los medios de masas para mover a sus destinatarios de forma interesada y controlada. Soportado en elementos como la apariencia, el artificio y la anfibología, lo visual, la sorpresa o lo difícil obligaba al destinatario de la obra en que se ubicaba a una participación activa y efectiva en la reconstrucción de los significados que tan solo sugería. Cabe señalar sin riesgo a equivocarnos que en gran medida la base de esa cultura simbólica que emerge en el quinientos se encuentra en la antigüedad clásica, aunque se vio enriquecida con la aportación medieval o la intersección de tradiciones y modificada también por la interactuación entre lo religioso y lo profano para funcionar después ampliamente en el siglo XVII, momento en el que cuajará una nomenclatura apropiada que favoreció su definición y mejor conocimiento. Ese material visual y simbólico preexistente se observa con gran nitidez y se concreta a su vez en el caso de los emblemas, que se construyen sobre un abanico de motivos muy variados relacionados con la guerra, la política, la justicia, la religión, el honor, el amor, la filosofía, la organización social o el saber enciclopédico.

La crítica ha repetido con cierta insistencia que nuestro Siglo de Oro es la época por antonomasia del pensamiento emblemático, donde la realidad se interpreta a partir de elementos significativos que la explican y que la dotan de significados morales y espirituales. No debe sorprender por ello que proliferasen entonces numerosas imágenes simbólicas y que sobre este campo fértil el emblema se convirtiera en una expresión cultural muy notoria viva en los soportes más variados,

ya fuera la literatura, las artes plásticas, los tratados teóricos de política o pedagogía, las formas festivas del entretenimiento o la heráldica. No pocos estudios confirman que la existencia de esta cultura simbólica y emblematizada creó una manera precisa de entender el mundo en la que se complementaban de forma eficaz palabra e imagen (Praz, 1989; Rodríguez de la Flor, 1995; Zafra Molina y Azanza López, 2000; Egido, 2004).

Europa vivió en todo caso en aquel tiempo con bastante fuerza esta misma moda. Fue, como se sabe, Andrea Alciato el padre de la emblematología. Publicó en 1531 el *Emblematum liber*, que alcanzó notable éxito y tuvo numerosas ediciones. Pero no estuvo solo, pues la materia emblematológica y simbólica se enriqueció entonces con las obras de Francesco Colonna (1499), de Horapolo (1505), de Paolo Giovio (1551), de Bochii (1555) o de Pierio Valeriano (1556), ejemplos significativos sin duda de una biblioteca fundamental de literatura simbólica del seiscientos. La obra de Alciato, en todo caso, debió llegar pronto a España en alguna de sus ediciones latinas, aunque no fue traducida hasta 1549 por Daza Pinciano. De él pronto surgieron diversos comentarios, como los del Brocense (1573) o los de Diego López (1615). La notable influencia de esta obra marca con nitidez el apogeo del símbolo y el desarrollo de los libros de emblemas, género literario histórico que inicia su apogeo en nuestro país hacia el año 1570, época a partir de la cual se editan numerosas obras como la de Juan de Borja (1581), la de Juan Orozco y Covarrubias (1589), la de Hernando de Soto (1599), la de Sebastián de Covarrubias Horozco (1610) y se traducen o conocen otras de autores extranjeros, como es el caso de las obras de Otto Vaenius o Hernán Hugo. En ellas se advierte como características definidoras del género su configuración como especie híbrida formada por texto e imagen y un tono claramente moralizador y didáctico. Significativo es, en cualquier caso, insistir en que la emblematología se construyó sobre un material muy heterogéneo, donde adquiere valor la mitología clásica, los bestiarios, las colecciones de árboles y plantas o la tradición bíblica. Utilizado con valores pedagógicos y fines didácticos largo tiempo fue

incluido en misceláneas o polianteadas, repertorios a los que acudían los escritores a la hora de componer sus obras (López Poza: 2000a). En este ambiente cultural que potencia el valor del material simbólico, visual y emblemático Lope de Vega acomete la empresa de fijar una fórmula dramática para las tablas barrocas.

Son numerosos los trabajos que estudian la presencia de material simbólico en la dramaturgia áurea. En este sentido cabe señalar que se ha explorado en especial de forma intensa la relación entre teatro y emblemática dado que este género literario favorece la incorporación de esa materia al unir texto y representación. Se han seguido para ello diversos enfoques. Fue estudiada, por un lado, la presencia de emblemas como fuente directa de comedias concretas, circunstancia que se fundamentaba en la suposición de que los dramaturgos barrocos se inspiraron directamente en libros de emblemas que conocían y habían leído, aunque casi siempre resulta difícil confirmar esa influencia directa, pues las similitudes proceden de un patrimonio cultural común del que se vale tanto el emblemista como el dramaturgo, un sustrato civilizador que se está forjando desde la Antigüedad. Se ha analizado, por otro, el fenómeno de la intertextualidad como instrumento de incorporación en las obras de un material simbólico muy amplio, hecho que permitía profundizar en su significado y comprenderlo de manera más acertada al considerar otros productos culturales más allá de los pertenecientes a la propia tradición emblemática y reconocer la condición plural y diferenciada de estos contenidos. Se rastreó, en tercer lugar, la presencia de técnicas propias de la emblemática y la cultura visual simbólica en la elaboración de las piezas teatrales. Ello supone el análisis de elementos de la escenografía como el decorado, la utilería, la iluminación, o el vestuario y la revisión de los mecanismos de elaboración de la acción de las piezas, la configuración de escenas y cuadros, el uso del escenario, la caracterización de los personajes y el desarrollo de los distintos temas por medio de códigos específicos. El público de los corrales, en todo caso, podía apreciar e interpretar las distintas técnicas de teatralización de formas emblemáticas y el

funcionamiento simbólico de determinados elementos. A diferencia de aquel, el hombre de hoy es ajeno a todo ese mundo simbólico y los procesos interpretativos de los que se valió para comprender los saberes herméticos que aquel encerraba.

Afortunadamente el desarrollo de los estudios de emblemática, la recuperación y accesibilidad de sus libros, la existencia de diversos enfoques a la hora de estudiar el elemento simbólico y, en este sentido, de manera especial el desarrollo de las metodologías interdisciplinares, han contribuido a confirmar la amplia presencia de este material en el teatro barroco. Demostrada ya esa existencia y su riqueza la situación actual de las investigaciones muestran en todo caso la conveniencia de profundizar en el significado que tiene este material en el desarrollo de la poética del género histórico de la Comedia Nueva, en los cambios evolutivos que esta sufre y en el proceso de construcción dentro de ella de diversos subgéneros diferenciados. Se trata, por tanto, ahora de conocer de forma más precisa la aportación de este material a este género literario histórico. Este trabajo quiere contribuir con este objetivo mediante un primer análisis de la presencia y el significado que tiene el elemento simbólico y el material emblemático en el desarrollo del amor en las primeras obras dramáticas de Lope, aquellas en las que todavía joven quiere ganarse el favor del vulgo para erigirse en maestro indiscutible del arte dramático de su tiempo; aquellas que serán referentes para que los 'pájaros nuevos' triunfen también en los teatros. Valorar, en fin, el componente simbólico dentro de ese tema en estas comedias<sup>3</sup>.

3. He considerado para la realización de este trabajo varias comedias del corpus de obras pertenecientes con seguridad a Lope, aunque me centro de forma especial y acudo al ejemplo con las siguientes: *Belardo el furioso*, *El hijo Venturoso*, *La ingratitud vengada*, *Los amores de Albanio y Ismenia*, *El dómine Lucas*, *El maestro de danzar* y *La francesilla*.

## 2. *Chamaleontis in scaena*: la presencia versátil de material simbólico

La presencia de material simbólico y emblemático en el tratamiento del tema del amor en la producción dramática del primer Lope de Vega es amplia y variada<sup>4</sup> y muestra enormes posibilidades en la conformación de las piezas, donde puede desempeñar un papel secundario, ser un elemento vertebrador de la historia representada o incidir en la representación. Adquiere un claro carácter transversal en la práctica dramática y se encuentra en tres ámbitos diferenciados. En primer lugar deberíamos hablar de su presencia a nivel textual. En segundo lugar destaca su incidencia tanto en la creación de la acción, donde favorece el desarrollo de los grandes temas, como en la forma de caracterización de los personajes principales de las obras, que presenta con frecuencia un carácter poliédrico donde se cruzan distintas técnicas dramáticas. Estos dos últimos ámbitos resultan de especial interés por cuanto que ofrecen una dramatización del material simbólico y el mundo emblemático que evidencia tanto su maleabilidad como grado de inserción en las obras. Y, en tercer lugar, la recurrencia a la elaboración de cuadros escénicos que tienen valor simbólico y se soportan en una formulación emblemática. Estos tres ámbitos ilustran la importante presencia de rastros de este material en estas obras dramáticas<sup>5</sup>. Todos ellos pueden incidir de forma notoria en el desarrollo de la temática amorosa.

Con acierto ha señalado la crítica en numerosas ocasiones que el amor es tema fundamental en el género histórico de la Comedia Nueva. Su desarrollo, como ocurre con otros tantos aspectos de la dramaturgia

4. Diversos estudios se han ocupado ya de la relación de la emblemática con la obra de Lope, especialmente con su teatro. He considerado para este trabajo los siguientes: Dixon: 1993; Sáez Raposo: 2021 Martínez Pereira: 2023.
5. Estos elementos aparecen de forma muy similar en el teatro de otros dramaturgos barrocos (Arellano: 1997; Oteiza: 2006). Su uso no es, por tanto, una peculiaridad de las comedias de Lope.

barroca, queda definido por la recurrencia a procesos simplificadores de creación que se concretan en la existencia de un código bien preciso compuesto a partir de la mezcolanza de materiales variados tomados de la tradición, donde se percibe la influencia de la comedia clásica latina, la comedia humanística, el teatro naharresco, la materia caballeresca, la ficción sentimental, la tradición celestinesca o la comedia erudita y, en general, las teorías filosóficas clásicas como la aristotélica (fundamentada en el temperamento humano y los humores), la pitagórica (basada en las leyes de la naturaleza) y la hilemórfica (la materia no existe si no es confirmada por la forma). Dicho código, ya ampliamente estudiado y conocido por la crítica, centrado exclusivamente en la relación amorosa entre hombre y mujer<sup>6</sup>, regula el funcionamiento de toda una serie de rasgos constituyentes que permiten desarrollos muy dinámicos y diferentes del tema<sup>7</sup>. El desarrollo del tema del amor y el apartamiento de las normas básicas del código que lo rige genera conflictos, confusión y enredo y la pieza en la que se da se presenta entonces como un camino de regreso al orden, que supone la felicidad. Es precisamente en el

6. El amor del que nos ocupamos se centra únicamente en el sentimiento que se profesan hombres y mujeres. No consideramos, por tanto, otros tipos de amor que también tienen en las piezas barrocas importantes desarrollos dramáticos. El tema del amor tiene, en todo caso, una enorme presencia y significado en la emblemática áurea (Sebastián: 2001; Martínez Pereira: 2006).
7. El código se define a partir de los siguientes rasgos: el amor surge por flechazo y entra por los ojos; el enamorado se entrega absolutamente al amor y pretende la correspondencia amorosa, a la que busca superando obstáculos y pruebas conforme al tópico *Amor vincit omnia*; toma, además, la iniciativa, genera conflictos que pueden resolverse mediante el duelo y lo desarrolla mediante el cortejo a la dama; participa de los celos y genera con ellos enredos peculiares a partir de la constitución del triángulo amoroso; sufre en todo el proceso y muestra síntomas característicos que llevan a considerarlo enfermo; la dama, por su parte, mantiene el decoro y pasa a la acción para lograr sus fines; el amor verdadero, que es casto y puro, persigue siempre la unión de los amantes en matrimonio y supone el final feliz en bodas.

ámbito de desarrollo de este código en las piezas donde con frecuencia entran en conflicto pasión desmesurada y virtud para realizar los argumentos y enredos más complejos y diferentes. Ambos conceptos permiten, además distinguir dos tipos de amores básicos: el buen amor, o amor lícito, que se ajusta al código descrito, pese a la existencia en su desarrollo de imprudencias perdonables; y el mal amor, también llamado amor ilícito o lascivo, marcado sobre todo por el deseo sexual de los agonistas. En este último caso el amor es una pasión amorosa impetuosa, furiosa y negativa que marca una actuación y caracterización de los personajes también negativa, donde tiene cabida el sexo, el adulterio, la violación, el engaño malicioso y, en general, una ausencia total de respeto a las normas y valores sociales para alcanzar los fines perseguidos, que suele explicar la existencia de finales trágicos para los agonistas en ellas implicados. Las posibilidades dramáticas que ofrece esta oposición son enormes y juegan un papel esencial en distintos subgéneros de la Comedia Nueva, ya que apuntan directamente a la generación de enredos muy variados y complejos. Muestra, además, el funcionamiento de uno de los resortes más eficaces que tienen los dramaturgos barrocos para la construcción de las piezas: el recurso de las oposiciones binarias. El tratamiento del amor a partir del código anteriormente descrito, sea como fuere, está presente de forma bastante nítida y madura en la obra dramática del primer Lope de Vega<sup>8</sup>, es el asunto central de numerosas piezas (Cañas: 2003, 247). El amor es, sin duda, en ellas el tema fundamental para configurar el enredo, muchas veces gracias a la participación del elemento simbólico<sup>9</sup>.

8. Esta situación difiere con la que presenta el desarrollo de otros temas, como es el caso del honor y la honra, donde existe en estas comedias más imperfecciones y errores, algo propio en obras de una etapa de formación.
9. Los ejemplos que se incluyen en este estudio ilustran la presencia y funcionamiento del material simbólico en el tratamiento del amor en los tres ámbitos señalados. No pretenden agotar casos.

Observamos que en el nivel textual el elemento simbólico está presente a partir del recurso de la intertextualidad en la que participa un material amplio, también los libros de emblemas, donde quedan reflejadas complejas relaciones culturales, en las que se ven involucradas materias variadas que ponen en funcionamiento procesos simbólicos en las piezas y ofrecen una visión del amor y, en general, de la historia representada en ellas. Sobresale, en todo caso, la presencia de animales del bestiario, la recurrencia a plantas o árboles y la mitología. Advertimos aquí con frecuencia la repetición en distintas obras del mismo elemento simbólico o de origen emblemático y también su repetición dentro de la misma obra para ofrecer de forma clara una situación de los amores y una caracterización indirecta (por lo que otros dicen) de los personajes en el desarrollo de la acción. Estas incorporaciones en los textos se dan en menciones rápidas en la mayoría de los casos, con escasas explicaciones y comentarios limitados a los aspectos más comunes, de forma tópica y lexicalizada, considerando que el auditorio conoce su sentido y puede completar significados. Lope recurre en ocasiones a breves enumeraciones convergentes en las que quedan reforzados determinados valores de los personajes o aspectos del tema. Otras veces observamos, en cambio, cierto desarrollo del motivo simbólico en sus aspectos más característicos mediante un proceso de descripción o paráfrasis, que deja percibir con claridad las influencias sobre las que se construye. Son incorporaciones que se producen, en todo caso, en las siguientes circunstancias de la trama amorosa:

- a.- queja del amante a la dama por su rechazo cuando dialoga con ella.
- b.- Queja del amante por la no correspondencia amorosa en monólogos ubicados estratégicamente para el desarrollo de la acción.
- c.- comentario del amante a terceros sobre la situación de sus amores.
- d.- comentarios de terceros, personajes de relación, sobre la situación amorosa de damas y galanes.
- e.- definiciones de los amantes realizados por ellos mismos o por terceros.





con el deseo de morir antes de quedar mancillado. Alonso Remón, por ejemplo, incorpora en su obra un emblema que recoge esta figura de la que ofrece el siguiente comentario: *“Quando no fuera estimado este animalejo del armiño por sus pieles, las blancas por su pureza, las negras por su densidad, debe ser su distinto natural reconocido de los hombres de coraçones limpios, que aman la verdad y la justicia, pues pospone la vida al no verse manchado...”* (Alonso Remón, 1627: f. 18r). Pez ignorante alude probablemente al odre vacío que no contenía nada, que significa por analogía la ignorancia. El sol de invierno representa en juego de contrarios al bien tardío y de corta duración, a la luz breve en la oscuridad o la alegría pequeña dentro de una gran tristeza. En la figura del almendro florido que pierde la hoja con el viento resuenan, en fin, varios emblemas que tratan el asunto de la transitoriedad de la hermosura y el paso del tiempo. Encontramos un caso en un emblema de Hernando de Soto, donde la imagen incluye el motivo arriba descrito, cuyo lema es “así la hermosura se acaba”. Presenta el siguiente comentario: *“vase el tiempo y sin sentir nos envegezemos, que huye sin aver freno que le detenga, tanto que a vuelta de cabeza se halla uno con años a cuestras: cano, arrugado el rostro, sin pies y manos y, al fin, con enfadosa senectud que ella misma es enfermedad... la flor del almendro, que por adelantarse en todos los demás árboles en brotarla, queda, si no llueve, sin ella y el primer fruto mientras que sopla el furioso astro”* (Soto: 1599, f. 82). Su epigrama dice:

La flor del almendro hermosa,  
que brota temprana en él,  
deshaze el viento cruel,  
o la elada rigurosa.  
Tiene fin de aquesta suerte  
la juventud y la hermosura  
que con vejez poco dura  
con enfermedad o muerte

(Soto, Emblem 39, f. 82)

Fragmentos como el apuntado de *El dómíne Lucas* proliferan en las comedias analizadas y muestran la importante presencia en ellas de un material simbólico de origen diverso que el público sabía identificar e

interpretar, con frecuencia procedente de la emblemática. En este sentido otro caso significativo con numerosas realizaciones en esa literatura y presencia en el teatro lopesco es el motivo de la abeja que muestra el carácter agridulce del amor, donde dicha y desgracia suelen darse juntas. Aparece ciertamente en varias comedias del periodo. Así en *El hijo Venturoso*, de ella se dice:

¡Oh, abeja debo de ser,  
que he cogido esta flor tal  
para hacer dulce mi mal  
y sabroso el padecer!

(vv. 1491-1494)

O en *Los amores de Albanio y Ismenia*, donde aparece en una colección de imposibles para marcar la mala situación del enamorado:

Todo está lleno  
el mundo de un confuso barbarismo,                    1385  
ya las abejas dan por miel veneno;

(vv. 1384-1386)

Es motivo que aparece en varios emblemas de Alciato, donde viene a significar que el amor es agridulce y duele<sup>10</sup>. Diego López comenta al respecto: “*assi nos avemos de guardar que buscando con gran trabajo de leytes, y gustos, no estén algunas ponzoñas escondidas debaxo de ellos... Porque en todas las cosas ay su pedaço de mal camino, y ninguna cosa ay tan agradable, ni de tanto contento que no tengo consigo algún poco de disgusto, y trabajo*” (Diego López: 1615, 403-405).

En *Belardo el furioso*, por otra parte, encontramos el motivo de la mariposa que arde en el fuego con el que se expresa el sufrimiento por amor que lleva al enamorado a la muerte:

10. “Muchos son los dolores del amor” recuerda también Sebastián de Covarrubias Horozco en el emblema 63 de la III centuria de sus *Emblemas morales* (Horozco: 1978, 163).



sistencia en su uso intra e inter comedias. Lo encontramos en el caso del áspid, serpiente venenosa que mata con su veneno. Así en *Los amores de Albanio y Ismenia* aparece para dar una maldición a la amada:

¡Mal áspid salga del suelo  
y en los pies se te revuelva!

(vv. 1338-1339)

Poco después aparece como expresión de dolor del pastor por la no correspondencia amorosa:

¿Qué fuego es este que mi sangre y médulas  
abrsa tan cruel y velocísimo,  
que en ese mismo punto están mis nervios  
como cuelgan del hielo los carámbanos? 945  
Marchito el corazón, y el color pálido;  
en las entrañas tengo vivos áspides  
y entre los ojos todo el fuego esférico.  
¿Qué me miráis atentos, viles árboles?  
Fuentes a quien llamé cristales líquidos,

(vv. 942-950)

El áspid aporta de esta forma en una misma obra diversas significaciones, lo que muestra la vitalidad del motivo. Lo encontramos con un uso similar en otras piezas como en *Belardo el furioso*, donde se alude a su picadura:

pero amor, ¿qué puede ser  
que con lo que es justo helarse  
se venga el alma a encender? 210  
¡Yo me abraso! ¡Plegue al cielo  
que no quede en este suelo  
culebra ni áspid herida  
que no os aparte y divida!  
¡Ah, celo, rabioso celo!

(vv. 208-215)

Más tarde, en la misma obra, el motivo aparece vinculado con la historia de amor de Orfeo y Eurídice:



culares o intensos en un sentido del símbolo. La observación es interesante porque demuestra, por un lado, que el auditorio de los corrales de comedias conocía a Cupido y su riqueza simbólica y, por otro, porque evidencia que está presente en obras a partir de la imbricación de un vasto material: las flechas y el arco roto, el flechazo, vinculado con la muerte, con un pez y flores, armado como caballero para una guerra o en una lluvia de fuego. Destaca también la recurrencia a Argos, que aparece en las comedias para referirse a la persona que sufre de celos. Argos era, como se sabe, el gigante de cien ojos encargado de vigilar noche y día a la ternera blanca en que Hera convirtió a Io, amada de Zeus. Nunca dormía, dado que por las noches descansaba solo con cincuenta ojos y se mantenía en alerta con los otros cincuenta. Mercurio con un engaño logró adormecerlo y darle muerte. Es, por tanto, el vigilante del amor y del honor. Diversos emblemas recogen este motivo mitológico clásico, uno de ellos en Hernando de Soto, donde se comenta que *“es el zelo tan poderoso en el hombre, que totalmente le descompone el juyzio, y le haze, que del ayre que corre, levante imaginaciones para su inquietud y desassossiego. Esto se verifica en los celosos amantes, pues la amarillez suya, es cierta significación de lo que sienten en semejante estado (...). Nace el serlo de querer bien y del amor el pensar de perder lo que bien quiere”* (Soto: 1599, f. 108). La recurrencia, pues, al elemento simbólico evidencia una vez más la procedencia plural del mismo y las complejas relaciones culturales que lo alimentan.

No es necesario abundar en más ejemplos para afirmar que en el nivel léxico encontramos una nómina extensa de motivos simbólicos relacionados con el bestiario, plantas y árboles o la mitología clásica, que se presentan con mucha frecuencia en breves menciones, en sus aspectos más característicos y de forma lexicalizada, en colecciones de motivos con valor intensificador o con cierto desarrollo y explicación en las obras. Se han identificado las distintas situaciones en las que aparecen en la acción, su valor para la caracterización de los personajes y su construcción a partir de la referencia a sus aspectos más esenciales. Son motivos de origen dispar, que evidencian la im-

portante presencia de este material en las obras y, en algunos casos, la presencia de la emblemática; un material que, en todo caso, era identificado por el vulgo y completado en sus significados en el proceso de recepción de las obras.

El elemento simbólico es, por lo demás, a veces significativo en el diseño y desarrollo de la acción de las comedias donde el amor es el tema principal y en la forma de caracterizar a los enamorados por lo que hacen en ella. Es decir, favorece la construcción de la obra y refuerza su significado global. Así el código del amor en su desarrollo genera numerosas circunstancias argumentales que permiten con facilidad la incorporación de ese material simbólico. Entre ellas he registrado en las comedias las siguientes: la idealización de la dama, la muerte de amor, el dolor del amor, la dicha por la correspondencia amorosa, la lucha de la dama por sus sentimientos, la enfermedad de amor, la furia por la no correspondencia, la sabiduría del amor, su fuerza (*vis amoris*), la queja amorosa, el cautiverio de amor, las palabras de matrimonio o el darse la mano, la superación de todos los obstáculos por amor (*amor vincit Omnia*), la tiranía de este sentimiento, el poder de los ojos (*amor per visum*) o la fuerza del flechazo. Los dramaturgos barrocos dispusieron, por otra parte, de diversas estrategias dramáticas para la caracterización de los personajes. Ya vimos al ocuparnos del nivel léxico que una era por lo que se dice de ellos; otra incumbe a sus intervenciones en la acción para desarrollar el tema. Aquí los personajes pueden definirse por la prudencia, la fidelidad, la fuerza, el disimulo, la discreción, la firmeza, la ingratitud, la inconstancia, el atrevimiento, el desasosiego, los celos o la discordia.

El elemento simbólico favorece, por tanto, mediante su implicación en la acción y la caracterización de los personajes por lo que hacen desarrollos muy variados del código del amor y la generación de enredos complejos considerados como laberinto imposible o mar peligroso. Estas confusiones y peligros referidos a lo que no puede ser siempre o de manera total controlado tiene una rica representación dentro del pensamiento simbólico. Así en la comedia *Los amores de Albanio y Ismenia* se acude



de forma provechosa la adversidad o la esperanza. A veces el motivo marca en las piezas el momento más álgido del enredo, los límites del nudo y el fin del planteamiento del tema.

Notable importancia adquiere en algunas piezas, por otra parte, el motivo de *Omnia vincit amor* (todo lo vence amor), que forma parte del código del amor utilizado en el género histórico de la Comedia Nueva. Funciona en la acción como un resorte potenciador del enredo en el que el amante o los amantes se enfrenta a multitud de obstáculos. Con voluntad y decisión los personajes sufren esas dificultades, que saben sortear hasta alcanzar el premio de la correspondencia amorosa y el final feliz con sus bodas. Esta expresión latina, procedente de la Égloga X de las *Bucólicas* de Virgilio<sup>11</sup>, actuaría como lema de la actuación de los personajes en distintos momentos de la acción. Estaríamos ante un motivo que sostiene el enredo e ilustra la dimensión emblemática que presentan algunas piezas. Lo encontramos en obras como *El maestro de danzar* o *El dómine Lucas*. Esta última comedia trata los amores de Lucrecia y Floriano, que superan numerosos obstáculos con determinación para alcanzar el final feliz en bodas. El galán, prendado de la hermosura de la dama, quiere quedarse de incógnito, cambiando su identidad por la de un dómine mendicante, en Alba de Tormes, lugar en el que se han celebrado fiestas donde triunfó ante otros galanes, con el fin de saber sobre la situación amorosa de Lucrecia. La dama, que asistió al espectáculo el día anterior, quedó prendada, como su prima Leonarda, del valeroso caballero. Floriano, ahora dómine Lucas, se acerca a la casa de la dama para pedir limosna y logra sutilmente quedarse en ella como maestro de letras y comunicar sus sentimientos a Lucrecia. Muestra astucia y decisión para permanecer en casa de la amada

11. La encontramos en el verso 69 (*"Omnia vincit Amor; et nos cedamus amori"*) de la Égloga X, monólogo donde se cuenta el amor contrariado del poeta Cornelio Galo por el abandono de su amada Licoris (Virgilio: 2000). El hexámetro alude al hecho de que el hombre debe entregarse irremediabilmente al amor, fuerza que todo lo puede.

y controlar la acción. Lucrecia corresponde en amores a Lucas y el enredo parece haber terminado, pero la situación se complica de nuevo porque su prima Leonarda no quiere casarse con Rosardo, noble con el que Fulgencio, padre de Lucrecia, concertó su boda. Ante esta negativa y agravio el viejo ofrece su hija a Rosardo y este acepta por la buena dote de la muchacha. Entonces ella pasa a la acción para, enamorada y con determinación, dilatar la celebración de esas bodas. Lucas aconseja a su dama este matrimonio, del que ella reniega, por ser Rosardo noble y rico y él un pobre capigorrón. La firmeza de la dama le lleva a mostrarle su verdadera identidad. A partir de este momento, ya en el acto II, los dos amantes generan otras complejidades en el enredo por medio de diversos engaños y luchan por el reconocimiento de su amor confundiendo a otros personajes. Así Leonarda cree estar casada con Rosardo, este que Leonarda le corresponde y Fulgencio que pronto se celebrarán las bodas de su sobrina. Únicamente ellos controlan los hechos que acontecen en la acción. La situación se complica en extremo con la llegada de Fabricio, galán que también pretende a Lucrecia, por lo que con el fin de impedir su matrimonio con Rosardo, quiere sobornar a Lucas para que finja ser testigo de un supuesto matrimonio. El dómine sigue controlando la acción, superando con ello de manera eficaz todos los obstáculos y dificultades que surgen en el logro de su objetivo. Así aconseja a Fulgencio un engaño referido a una posible deshonra de Lucrecia, lo que hace que Fabricio abandone sus pretensiones, cosa que hará también poco después el contrincante Rosardo. Con ello, solo queda para el desenlace descubrir la verdadera identidad del capigorrón y buscar un galán para Leonarda. Lucas es Floriano, de noble casa, igual en calidad a Lucrecia, y su amigo Alberto será el marido de su prima.

El motivo ‘todo lo vence amor’ construye el enredo amoroso de la pieza y funciona a lo largo de la acción con el diseño de una estrategia precisa que lleva al enamorado a la superación de todas las pruebas y obstáculos hasta el final feliz en bodas, a su participación activa en la resolución de todas las dificultades. El enredo es incomprensible para el resto de personajes, pero apreciado como si de un dios se tratase

por el espectador. Determinación, astucia y entrega en la superación de dificultades son las características del personaje. Este actúa sobre un elemento simbólico que resuena en toda la acción.

*Iudicium lasciuia victrix.*

El Amor todo lo vence.



*De Venus. en la manzana,  
Dio Paris bien a entender,  
Que con supremo poder  
El amor todo lo allana.  
A do está, no ay competencia,  
pues es cosa aueriguada,  
Que pueden muy poco, ò nada  
La riqueza, armas, y sciencia.*

EL

Hernando de Soto, *Emblemas moralizados*. Madrid, Herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599, f. 36.

Estamos ante un motivo que se nutre y completa de fuentes diversas, construye la acción de las piezas en que se da, pone en valor al personaje activo (en ambas versiones, tanto masculinas como femeninas) en el amor, supone la existencia de pruebas que lo mantienen vigente en la acción intensificando sus significados, requiere una recepción peculiar por parte del espectador que le lleva a dominar la acción y los hechos

representados, contribuye a marcar distintos momentos en la tensión dramática, se completa de forma progresiva y a veces queda explicado en intervenciones del personaje que lo desarrolla o de terceros que también participan en el enredo amoroso. El ejemplo aportado muestra, en todo caso, que el pensamiento simbólico incidió en la manera de entender la acción dramática.

Por otra parte, la simbología asoma también en la caracterización de los personajes, sobre todo cuando estos representan de forma clara un valor en las obras. Lo encontramos, por ejemplo, en el caso de la determinación ante el amor. En ella los enamorados se muestran decididos a luchar por la persona a la que quieren, sufren un cambio de identidad, logran la correspondencia, recurren al habla anfibológica, se hacen confidentes de segundos galanes para controlar la acción y logran casarse felizmente. En sus diversas intervenciones insisten ante amigos en su voluntad de luchar por sus sentimientos. La técnica de caracterizar a un personaje mediante la representación de un valor aparece en varias comedias de Lope del periodo estudiado. Un ejemplo es *El maestro de danzar*. En ella Aldemaro se enamora de Florela y quiere gozarla, cambia de identidad y se hace pasar por maestro de danzar llamado Alberto. Alcanza la correspondencia de la dama, utiliza el doble sentido para hablar con ella, se hace confidente de Baudolino, galán que pretende también a Florela, realiza diversos engaños para controlar la acción, en cuyo desenlace tiene lugar su casamiento. También aparece en *La francesilla*, aunque en este caso es la figura femenina quien expone su determinación. Así Clavela, enamorada, quiere casarse con Feliciano, que ya la ha gozado. Para ello cambia de identidad al hacerse pasar por un lacayo llamado Perote de Tolosa, habla con doble sentido, se marcha a España con su galán, genera enredo y termina casándose con Feliciano. Existen en otras comedias del primer Lope casos similares de esta manera de definir a los personajes. En ellos se destaca siempre con claridad una característica significativa suya. Son motivos como los celos, la prudencia o la constancia en el amor, asuntos que funcionaron de diversa manera en la cultura simbólica de la época.

Queda, por otro lado, apuntar al menos la existencia en estas comedias de cuadros, escenas o partes de escenas que son compuestos potenciando aspectos visuales a partir de un motivo simbólico o de presupuestos que constituyen la esencia del género emblemático y que estaban en la cultura conceptual e interpretativa de la época. El patrón visual en estos casos es muy evidente. La actuación del actor sería, además, determinante para resaltarlos. Registramos diversos elementos a partir de los cuales se construyen estos momentos específicos dentro de la acción: los papeles de los enamorados, el dar palabra de matrimonio y diversos juegos cortesanos<sup>12</sup>. Un ejemplo encontramos en *La ingratitude vengada*, cuando varias damas y galanes se dicen amores sin decirlos, exponen y recrean sus sentimientos, además de darse celos a partir del juego del ABC. De forma lúdica, como si de una actuación se tratase, con este juego, los personajes se declaran. El juego refuerza el valor visual del cuadro, que tiene total autonomía y puede extirparse de la acción sin que afecte notablemente a su desarrollo, dado que el público conoce correctamente las circunstancias amorosas de todos los personajes. En todo caso el cuadro marca un momento de relax dramático y alude a la situación posterior de los amores de los personajes.

### 3. Final

Apreciamos, en fin, una notable presencia del material simbólico en el tratamiento del tema del amor en las primeras comedias de Lope, que se produce a distintos niveles, sea el léxico, la configuración de la acción, la caracterización de los personajes o la elaboración de cuadros dramáticos, que con frecuencia convergen, refuerzan significados y participan en las estrategias dramáticas que estructuran el

12. Habría que sumar también el retrato de la dama, que en comedias barrocas posteriores será generador de notables enredos a partir de su destrucción, ocultación, pérdida, intercambio o venta.

tema. Estos elementos inciden también en el funcionamiento del código del amor que encontramos en las piezas. Facilitan el uso de sus resortes. Su incorporación al mismo se produce, además, sobre todo por medio del fenómeno de la intertextualidad, sin grandes exposiciones, de forma impresionista, aprovechando el conocimiento y la recepción que el espectador tiene de la vasta cultura simbólica de la época, como material conocido. Son, además, elementos de procedencia muy diversa, cuyos significados refuerzan una forma de ver e interpretar el mundo en la que se observa la intersección de saberes presente en el trasfondo ideológico y filosófico del Barroco. Estamos, por tanto, ante un material de gran importancia para el tratamiento del tema del amor en las comedias del primer Lope que tiene notables implicaciones en la operatividad de su código. Estudios más amplios, en todo caso, podrán confirmar su presencia y valor definitivo para el tratamiento del tema en obras y autores posteriores de la Comedia Nueva y en el desarrollo de alguno de los subgéneros que nacerán como resultado de su extraordinario éxito en las tablas barrocas.

#### 4. Bibliografía

- Alciato, A. (1985): *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Madrid, Akal.
- Arellano, I. (1997): "Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes". En *Boletín de la Real Academia Española*, T. LXXVII, cuaderno CCLXXII, 416-443.
- Bernat Vistarini, A. y Cull, J. T. (1999): *Emblemas españoles ilustrados*. Madrid, Akal.
- Cañas Murillo, J. (1995): *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Cañas Murillo, J. (2003): "Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega". En Pedraza Jiménez, F. B. y González Cañal, R.: *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cirlot, J. E. (2023): *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.

- Dixon, V. (1993): "Los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope". En García Martín, M.: *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 299-305.
- Egido, A. (2004): *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*. Barcelona, Olañeta.
- Grimal, P. (1989): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- López, Diego (1973), *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato (1615)*. Ed. Facs. Ed. D. Moir. Menston, Scolar Press.
- López Poza, S. (2000a): "Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro". *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm. 4, 191-214.
- López Poza, S. (2000b): "Los libros de emblemas como 'tesoros' de erudición auxiliares de la inventio". En Zafra, R y Azanza, J. J. (Eds.): *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid, Akal, 263-279.
- Lozano López, J. C. (2014): "La cultura simbólica en el Barroco". En Lomba, C. y Lozano, J. C.: *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto, II*. Zaragoza. CSIC (Institución Fernando El Católico), 68-89.
- Malaxecheverria, I. (1986): *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1986.
- Martínez Pereira, A. (2006): "La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII". En *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 3, 2006 (Vicios, virtudes e algunas paixoes), 101-138.
- Martínez Pereira, A. (2023): "Cultura emblemática en las comedias pastoriles de Lope de Vega". *Hipógrifo*, 11, 1, 705-718.
- Moormann, E. M., Uitterhoeve, W. y Horst, L. (1997): *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid, Akal.
- Morley, G. S. y Bruerton, C. (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos.
- Oleza Simó, J. (1986): "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*. London, Tamesis Books, 251-343.

- Oteiza, B (2006): "Aspectos emblemáticos y pictóricos en el teatro de Tirso de Molina". En Dolfi, L. y Galar, E. (Eds.): *Tirso de Molina: textos e intertextos*. Madrid, Instituto de Estudios Tirsonianos, 57-87.
- Praz, M. (1989): *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Madrid, Siruela.
- Remón, A. (1627): *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca san Pedro de Nolasco...* Madrid, Viuda de Luis Sánchez.
- Rodríguez de la Flor, F. (1995): *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Editorial.
- Sáez Raposo, F. (2021): "Concepción espacial y literatura emblemática en los dramas pastoriles de Lope de Vega". *Revista de literatura*, LXXXIII, núm. 166, 361-381.
- Sebastián, S. (2001): *La mejor emblemática amorosa del barroco*. A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- Soto, H. de (1983): *Emblemas moralizadas*. Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Vega Carpio, L. F. de (1993): *Belardo, el furioso*. Ed. J. Gómez y P. Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II*. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 457-550.
- Vega Carpio, L. F. de (1993): *El hijo Venturoso*. Ed. J. Gómez y P. Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1-107.
- Vega Carpio, L. F. de (1993): *La ingratitud vengada*. Ed. J. Gómez y P. Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 739-825.
- Vega Carpio, L. F. de (1993): *Los amores de Albanio y Ismenia*. Ed. J. Gómez y P. Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 549-640.
- Vega Carpio, L. F. de (1993): *El dómine Lucas*. Ed. J. Gómez y P. Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 641-735.

- Vega Carpio, L. F. de (1993): *El maestro de danzar*. Ed. J. Gómez y P. Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, I*. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 549-645.
- Vega Carpio, L. F. de (1993): *La francesilla*. Ed. J. Gómez y P. Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, IV*. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 689-785.
- Virgilio (2000): *Bucólicas*. Ed. Vicente Cristóbal. Madrid, Cátedra.
- Weber de Kurlat, F. (1976), “El Lope-Lope y el Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época”. *Segismundo*, XII, 111-131.
- Zafra Molina, R y Azanza López, J. J. (Coord.) (2000): *Emblemata aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*. Madrid, Akal.

# El espacio lúdico en el teatro profano de Lucas Fernández

Francisco Sáez Raposo

*Universidad Complutense de Madrid-ITEM*

La mayor parte del camino que se ha recorrido en las últimas décadas para sintonizar e incluso fraternizar el mundo académico y el escénico se ha producido en el ámbito dramático del Barroco, considerado, tradicionalmente, como el territorio natural del teatro clásico español. En términos generales, y aunque cada vez existen más estudios al respecto, existe un déficit importante de atención crítica con el teatro renacentista y, en especial, con el compuesto antes de la irrupción en los escenarios de Lope de Rueda. La alargada sombra de la comedia nueva no ha beneficiado la valoración amable de la labor de los padres del teatro clásico español, sobre todo, de los integrantes de la llamada Generación de los Reyes Católicos. Una tradicional perspectiva puramente filológica ha promovido la visión de sus obras como toscas y primitivas, olvidando que aquel teatro se creó desde presupuestos performativos y no literarios. Como ya defendí en otro lugar, «los padres del teatro clásico español son primitivos por necesidad, pero no por habilidad; en otras palabras, lo son por razones puramente cronológicas, pero no por potencial y vocación creativos» (Sáez Raposo, 2019: 35). Creo que la consideración del mérito de aquel primer teatro clásico debe ser replanteada de manera definitiva: fue infinitivamente más lo que aportaron a la historia teatral posterior que lo que recibieron de la tradición anterior; fue tanto el avance que supuso su labor que fueron capaces de propiciar el advenimiento de la comedia nueva partiendo de un panorama teatral que podríamos calificar, de manera un tanto eufemística, como humilde o limitado. Lo sorprendente no son los rasgos de su dramaturgia partiendo de donde

partían, lo asombroso es, precisamente, lo que consiguieron de acuerdo a los mimbres con los que contaban.

Mucho ha llovido ya desde que Miguel Ángel Pérez Priego (1989) se interesara, de alguna manera, por vincular lo literario con lo escénico en un trabajo en el que revelaba que la actividad teatral en la Castilla del siglo XV había sido más intensa de lo que se había considerado hasta ese momento. Pero sin duda fue Alfredo Hermenegildo (2001) quien de manera más decidida se animó a romper una lanza en favor de los valores de las obras dramáticas españolas del Renacimiento y, abogando por un acercamiento más teatral a ellas, planteó que había que buscarlos también, o de manera más decidida, en sus características escénicas. Se trató de una propuesta reivindicativa, de un llamamiento a los estudiosos del teatro clásico español que, en mi modesta opinión, ha tenido menos efecto del esperado, no sólo en lo referente al primer tercio del siglo XVI, periodo en el que me centro en este trabajo, sino al conjunto de todo aquel siglo<sup>1</sup>. Como todo trabajo pionero, hoy, desde la distancia que marca la mirada mucho más teatral con la que se abordan los estudios de nuestras obras clásicas de manera más habitual y natural, pudiera parecer obvio un planteamiento que

1. La evolución teatral que se vivió a lo largo del siglo XVI no permite equiparar análisis dramáticos de obras que están separadas por un lapso de tiempo aparentemente no muy amplio pero que sí lo están de acuerdo a sus planteamientos escénicos. Esto es perfectamente comprobable en los estudios que yo mismo realicé del primer teatro de Lope de Vega (véase Sáez Raposo, 2014, 2016 y 2017b). Son obras, es verdad, que pertenecen al marco cronológico del XVI, aunque podamos aceptar que pudieron ser retocadas durante las dos primeras décadas del siglo siguiente de cara a su publicación; pero también lo es que nacieron en el momento final del ajuste de la fórmula de la comedia nueva y no del ingenio de un dramaturgo cualquiera, sino de Lope. La revolución dramática es evidente e imparable en la segunda mitad del siglo, como demuestran algunas obras de autores menos hábiles que el Fénix, como es el caso de Rey de Artieda o Timoneda. A este respecto véase Sáez Raposo (2015 y 2017a).

en aquel momento resultó verdaderamente novedoso precisamente por eso, por animarse a cambiar la mirada sobre el objeto de estudio, por romper con la inercia de la costumbre, que estaba especialmente enraizada, por décadas de prejuicios filológicos, en la etapa menos esplendente de nuestro teatro clásico. Resulta curioso, al menos para mí, que dedicara los dos primeros capítulos de su libro precisamente a Lucas Fernández, considerado, tradicionalmente, como el más arcaizante, el más hierático, dramáticamente hablando, de los integrantes de aquel grupo de hombres de teatro<sup>2</sup>.

Ha sido Bartolomé de Torres Naharro quien más ha acaparado las insuficientes iniciativas de acercarse al primigenio teatro moderno español desde premisas más contextualizadoras que tienen en consideración la *actio* escénica. Sus obras nacieron también para ser representadas, aunque terminaran, afortunadamente para los que no tuvieron la oportunidad de verlas representar, incluidos nosotros, en las imprentas de su tiempo. Esa mirada más performativa es la que decidieron adoptar, entre otros, Aliprandini (1986), García-Varela (1993), Vélez-Sainz (2013: 65-72 y 2018) y Sáez Raposo (2019). Este mayor interés es perfectamente explicable debido a la calidad de la obra del dramaturgo extremeño, que supo anticipar como nadie el camino por el que terminaría discurriendo la cimentación de la comedia nueva.

Por ello, resulta especialmente relevante el extraordinario trabajo que hace ya casi una década dedicó Javier San José Lera (2015), con motivo del quinto centenario de la publicación de sus piezas teatrales, a la labor dramática de Lucas Fernández, pues resulta esclarecedor en varios sentidos. En primer lugar, porque se decide a proponer

2. Dedicó el primero de los capítulos a la considerada como una de las obras más relevantes de la producción de nuestro dramaturgo, el *Auto de la Pasión* («Del icono visual al símbolo textual: el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández»); en el segundo, que resulta crucial para mi propósito, se fijó en las marcas que aparecen en sus textos («Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández»).

parámetros puramente teatrales a la hora de valorar la obra del tradicionalmente considerado como «menos teatral», si se me permite la paradoja, de aquel grupo de autores que iniciaron el camino del teatro español moderno. La falta de la impronta italiana, que fue decisiva para Juan del Encina y Torres Naharro, ha sido un obstáculo grande para apreciar en su justa medida la obra de Fernández que, si bien es cierto, carece, objetivamente hablando, de muchas de las cualidades de innovación y modernidad evidentes en la de aquellos, merece, no obstante, un análisis más acorde con su intención creativa, puramente espectacular, y no tanto basado en una serie de méritos imposibles de compartir con unos dramaturgos con una experiencia vital y, por lo tanto, artística muy dispar. En otras palabras, es necesario exhumar los valores teatrales enterrados en los textos de Lucas Fernández, tarea no siempre sencilla al carecer mayoritariamente de indicaciones explícitas. Y para ello, hay que aplicar una mirada más teatral a la hora de leerlos, ajustando los límites de nuestra imaginación a partir de una serie de principios que nos impidan abandonar el terreno de la hipótesis fundamentada con rigor y entrar en el de la especulación pura. En varias ocasiones a lo largo de su trabajo, incluido su propio título, San José Lera presenta como esencia de este planteamiento el sintagma «del texto a la escena» adoptando, en su caso, la visión del académico que ha de descodificar los valores espectaculares encriptados en el texto literario impreso. En realidad, ése es un paso posterior, ya que el camino inicial del proceso ha sido justo el inverso, esto es, el texto que nació sin vocación literaria terminaría, por los avatares del destino y su potencial editorial, encerrado entre los límites del libro impreso. Lo que nació para ser representado, queda desnaturalizado entre los márgenes del papel. Como si de una partida inversa de ajedrez se tratara, hemos de recomponer las posiciones en el tablero de acuerdo a las piezas que ya no están en él, sólo que con una salvedad importante: que no sabemos cuáles son dichas piezas. Hemos de intuir las a partir del destello que de la representación queda en el texto, es decir, de las marcas espaciales, paralingüísticas, gestuales, cinésicas, proxémicas, etc., casi siempre implícitas, que es posible encontrar en él.

Hay que asumir el riesgo buscando el equilibrio en el hermanamiento entre la interpretación literaria y la de la práctica escénica, es decir, entre la página del libro y las tablas del escenario. Las conclusiones que pueden arrojar este tipo de análisis hacen que merezca la pena asumir el reto. Pero éste no es ni mucho menos fácil, como evidencia el artículo de San José Lera, ya que para ser capaz de reconstruir la dimensión escénica de las palabras impresas es necesario contestar a cuatro preguntas esenciales en la comunicación teatral: ¿dónde?, ¿cómo?, ¿quién? y ¿para quién?<sup>3</sup> La sencillez de las preguntas resulta engañosa, ya que para responderlas hay que desenvolverse con solvencia por ámbitos diversos pero confluyentes en el hecho teatral: lo histórico, lo literario, lo material, lo documental, lo espacial, lo escénico, lo sociológico, lo religioso, lo musical, lo iconográfico, etc. Sólo de este modo seremos capaces de entender esos textos en su contexto y, gracias a ello, valorarlos de acuerdo a parámetros objetivos. No se trata, ni mucho menos, de acometer un proceso de reivindicación gratuita, sino de asumir nuestra responsabilidad científica analizando y valorando en su justa medida un producto cultural que trasciende lo puramente literario. La senda está trazada, por lo que ya debería ser inevitable atender de alguna manera, de forma más o menos directa, a los valores teatrales de estos textos a no ser que nuestro interés crítico se centre en exclusiva en los estrictamente literarios. La pertinencia y necesidad de aplicar esta mirada más teatral a nuestros primeros clásicos ha quedado más que corroborada en el recentísimo trabajo que Sara Sánchez Hernández (2023) ha dedicado a analizar los valores dramáticos de las obras de Juan del Encina<sup>4</sup>, que se

3. Se trata, como él mismo señala, de unidades teóricas relacionadas con la praxis teatral que fueron planteadas por Pérez Bowie (2011).
4. El libro no es más que una parte de su espléndida tesis doctoral, dirigida, precisamente, por el profesor San José Lera y titulada *La teatralidad de las obras dramáticas de Juan del Encina. Texto espectacular y puesta en escena*. Fue defendida en la Universidad de Salamanca en el año 2020. De entre todos sus méritos, yo subrayaría el esfuerzo que la investigadora dedica a trazar vínculos iconográficos e iconológicos entre los personajes (su gestualidad, su

ha convertido, por méritos propios, en excelente heredero y continuador de este acercamiento crítico.

Mi objetivo en las siguientes páginas no es otro que intentar adentrarme en la comprensión de los valores teatrales de Lucas Fernández. No pretendo, porque la extensión de un trabajo de estas características no me lo permite, ser exhaustivo ni excesivamente ambicioso. Por consiguiente, y tras un atento examen de su obra dramática completa, he decidido centrarme en un aspecto concreto de un segmento de la misma: el espacio lúdico que construye en sus composiciones profanas. Se trata de un corpus de cuatro obras: la *Comedia de Bras Gil y Berenguella*, el *Diálogo para cantar*, la *Farsa de la Doncella, Pastor y Caballero* y la *Farsa de Prabos, Soldado, Pascual y Antona*<sup>5</sup>. Mis conclusiones serán necesariamente tentativas, ya que el valor de su dramaturgia sólo podrá ser estimado cuando se analicen y descodifiquen, de manera conjunta, todos los elementos constitutivos presentes en su producción completa.

El espacio lúdico está vinculado a la presencia de los actores en el escenario, es decir, ellos lo generan a partir de sus gestos, las distancias y los movimientos con los que acompañan la declamación de su texto. «Espacio gestual» también lo denomina Pavis, ya que está producido por los actores a partir de la interpretación de sus personajes. Es decir,

A través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres expansiones o su confinamiento en un área mínima de actuación, los

vestimenta, etc.) y los escenarios que aparecen en las obras encinianas con ciertas imágenes presentes en otras manifestaciones artísticas coetáneas del ámbito europeo. De este modo, resulta factible fantasear, con coherencia y prudencia, incluso con lo que pudieron ver los espectadores que presenciaron aquellas representaciones.

5. Con el fin de agilizar la lectura, la primera vez que cite el título de las obras lo haré de manera completa para, a partir de entonces, hacerlo con estas siglas: CBGB (*Comedia de Bras Gil y Berenguella*), DC (*Diálogo para cantar*), FDPC (*Farsa de Doncella, Pastor y Caballero*) y FPSPA (*Farsa de Prabos, Soldado, Pascual y Antona*).

actores trazan los límites exactos de su territorio individual y colectivo. El espacio se organiza a través de ellos, como alrededor de un pivote, el cual también cambia de posición cuando la acción lo exige. (Pavis, 1998: 174b)

Su íntima conexión con la interpretación actoral hacen de él un espacio dinámico, continuamente cambiante, pues como el propio teórico reconoce, «sus límites son expansibles e imprevisibles».

Precisamente, señalaba Bobes Naves (1997: 414), recordando la filosofía del «teatro pobre» de Grotowski, la importancia nuclear del cuerpo del actor a la hora de crear relaciones espaciales que suelen presentarse sobre el escenario

en oposiciones binarias y muchas vienen a coincidir con las que establece la escenografía en forma directa: «cerca / lejos», «arriba / abajo», «dentro / fuera», etc.; las de tipo lúdico son lógicamente personales: «aislado / en grupo», «de frente / de espalda», «acercamiento / rechazo», «envolvente / enfrentado», etc. y suelen reproducir relaciones de solidaridad, de amistad, de violencia, de enfrentamiento, etc.<sup>6</sup>

El único modo posible para intentar «visualizar» la hipotética puesta en escena teatral es detectar las didascalias y acotaciones, tanto explícitas como implícitas, que presentan los textos para adentrarnos después en su análisis. En el desarrollo de mi estudio es fundamental el ya mencionado trabajo que dedicó Hermenegildo (2001: 67-86) a diseccionar, contabilizar, categorizar e incluso a veces interpretar de manera somera estas marcas en el corpus teatral completo de Lucas Fernández. Tiene que ser, necesariamente, mi punto de partida.

Creo acertada la conclusión a la que llega, cuando afirma que la autoría de las acotaciones explícitas se debe al propio Fernández o que, si no

6. Sobre el concepto de espacio lúdico indicaba la estudiosa que «es independiente de los objetos escenográficos, pues puede crearse en un espacio escénico completamente vacío, por medio de elementos paraverbales (tono, altura...), con los movimientos y las posiciones de los personajes y mediante sus distancias relativas» (Bobes Naves, 1997: 413).

fuera así, sí se respeta en ellas de manera precisa su voluntad dramaturgica (67-68). Las relaciones entre los dos tipos de indicaciones escénicas, así como la recurrencia de ciertas marcas de teatralidad así lo avalan. Es más, añadiría yo, son tantas las concomitancias artísticas y vitales entre Lucas Fernández y Juan del Encina que no sería descabellado considerar que al igual que hizo este último con la edición de su teatro, aquel interviniera también directamente en la del suyo en 1514. Por otra parte, no resulta verosímil pensar en la intervención del editor, ya que habría que suponerle una intuición y una competencia dramaturgicas, y no literarias, que se me antojan poco probables para un profesional de la imprenta en aquellas décadas genésicas de nuestra historia dramática moderna y para el primer libro de teatro de nuestra historia literaria. Esa competencia sólo podía darla la práctica escénica y no el talento literario.

Por último, más dudoso me resulta valorar, en este sentido, los argumentos que anteceden a cada una de las piezas. Es evidente que están destinados a un público lector y no a un espectador como, obviamente, notó Hermenegildo (68). Aunque tangencialmente pueden contener algún dato de tipo práctico, su naturaleza es en esencia descriptiva por lo que, aunque también me extrañaría por lo ya dicho antes, sería más fácil aceptar la intervención de una mano distinta a la Fernández en su redacción.

#### Los personajes en escena

La manera en la que nuestro dramaturgo organiza la aparición de los personajes en el escenario es bastante sencilla y uniforme, ya que van saliendo de uno en uno y, de manera generalizada, una vez que han entrado ya no lo abandonan. De hecho, los arranques en forma de soliloquio se explicitan en las propias rúbricas que anteceden al texto teatral propiamente dicho, en las que se indica quién sale en primer lugar y cómo lo hace: solo. La extensión de esas escenas iniciales es variable, pues va de los siete versos que dura en el *Diálogo para cantar*, hasta los cien de la *Farsa de Prabos, Soldado, Pascual y Antona*. No puede ser casual, ya que éstas son, precisamente, la obra más breve y la más

larga de toda su producción, con 157 y 951 versos respectivamente. Dos reflexiones, sin embargo, habría que hacer sobre este esquema general. En primer lugar, la dificultad de determinar con certeza la organización de la salida de Bras y Juan Pastor en DC. En consonancia con los datos ya sabidos, su argumento es el más breve de todos y no incluye, a diferencia del resto, ninguna indicación al respecto. Es el primero de estos pastores quien interviene, pero sus palabras, dirigidas al segundo<sup>7</sup>, apuntan, en mi opinión, a una salida conjunta, dialogando, como indica el título de la pieza, sobre sus cuitas amorosas. Los tres primeros versos de la obra, que anteceden a esta primera intervención, son los del villancico que la vertebra<sup>8</sup>, de donde se toma el nombre de uno de ellos, que era muy conocido en la época y que ya había sido versionado y musicado por Juan del Encina, fuente en la que se inspiraría Fernández<sup>9</sup>. Como señalan Vélez-Sainz y Bustos Táuler (2021: 149, nota núm. 110), la existencia de diversas versiones polifónicas del villancico apunta a que nuestro dramaturgo también se decidiera por este tipo de ejecución, por lo que, como digo, hay que pensar en una salida simultánea de los dos pastores al escenario interpretando la conocida canción antes de dar inicio al diálogo.

La segunda reflexión tiene que ver con la presencia de los personajes en el escenario en la *Comedia de Bras Gil y Berenguella*. Como he señalado que es costumbre en el modo de hacer de Fernández, van apareciendo de manera individual y escalonada.

7. «BRAS.- Solías andar guarnido / con centillas y agujetas: / el capote y berbilletas / ya lo tienes aborrido. / Traes la vida en olvido / *sin de ti mesmo saber*, / que dolor he de te ver». Véase Vélez-Sainz y Bustos Táuler (2021: 150, vv. 4-10). Citaré siempre por esta edición, por lo que, a partir de ahora, sólo indicaré el número de página y el de los versos correspondientes.
8. «¿Quién te hizo, Juan pastor, / *sin gasajo y sin plazer?* / *Que alegre solías ser*» (149, vv. 1-3).
9. Sobre la influencia de la versión de Encina en esta obra de Fernández, véase Bustos Táuler (2008).

Tras increpar a su nieta Berenguella, que está manteniendo un encuentro secreto con su enamorado, Bras Gil, Juan Benito centra su atención en éste, y ambos inician un acalorado intercambio de reproches. Casi cien versos después hará su entrada Miguel Turra para intentar poner paz entre los dos hombres. Los tres estarán enfrascados en su diálogo hasta que algo más de cincuenta versos más adelante vuelva a intervenir Berenguella. Pero, ¿dónde ha estado desde que intervino por última vez, justo doscientos versos antes? ¿Abandonaría el escenario para dejar todo el protagonismo al conflicto que intentan resolver su amado y su abuelo? No hay ninguna indicación explícita, obviamente, que nos ayude a resolver la cuestión. Sin embargo, en un momento dado, cuando Miguel Turra ya ha conseguido que el abuelo acceda a que se casen los dos jóvenes y, de este modo, poner fin al conflicto moral, se dirige a ella con una naturalidad impropia de alguien que se hubiera percatado de la llegada de otra persona que un momento antes estuviera ausente. La respuesta de ella, de hecho, demuestra que está al tanto de todo lo que se ha tratado hasta entonces y del acuerdo al que han llegado, es decir, ha permanecido allí, en silencio, en un segundo plano durante todo ese tiempo, que no es poco:

MIGUEL TURRA	Tú, zagala, ¿cómo estás?
BERENGUELLA	Alegre así como Bras, porque más que a mí lo quiero. (140, vv. 479-481)

Casi otros cien versos permanecerá en completo mutismo hasta que, precisamente, aparezca en escena el último de los personajes de la obra, Olalla, la esposa de Turra, quien le explica cómo han acordado el matrimonio mencionado. Nada más salir hace referencia al estado de felicidad que este acuerdo causa a Berenguella, y cómo se manifiesta no sólo en su actitud, sino en sus gestos de felicidad y en su aspecto físico. La dicha interior tiene su reflejo en su *gestus* y su *actio*. «Sonríese de callada», dirá de manera muy gráfica Olalla para describir los sentimientos que transmite Berenguella desde un plano no verbal. Está allí presente reaccionando no sólo a lo que ha venido sucediendo hasta ese

momento, sino a la breve conversación que sobre ella mantienen Olalla y su marido:

MIGUEL TURRA	[...] ¿Sabes cómo es desposada con Bras Gil ya Berenguella?
OLALLA	Por eso está hoy tan bella, tan galana y repicada.
MIGUEL TURRA	Toda está recrestellada.
OLALLA	Verá, el ojo le guindea.
MIGUEL TURRA	Ño hay quien la habre ya ni vea.
OLLALA	Sonríese de callada.
BERENGUELLA	No me querás vergoñar. (144, vv. 563-570)

La presencia silente de Berenguella durante buena parte de la historia genera una dualidad de espacios simultáneos en el escenario. Se trata del germen de un recurso que se terminará convirtiendo en rasgo característicos de nuestro teatro barroco, cuando varios grupos de actores interactúan entre sí de manera independiente y van alternando sus diálogos para crear subescenas. Es, para Javier Rubiera (2005: 123-153), una de las características definitorias del espacio lúdico de la comedia española del Siglo de Oro. En nuestro caso concreto, uno de los grupos está compuesto por una única actriz que, además, no interviene en el desarrollo de la acción desde el punto de vista oral, pero sí lo hace, sin duda, desde el gestual. Fernández sabe hacer virtud de sus limitaciones dramáticas: su falta de dinamismo en el manejo de las entradas y salidas de los personajes la suple con la generación de una especie de subescena que resulta, claro está, muy atractiva para el público, pues la intensificación y posterior resolución del conflicto por parte de los personajes masculinos se iría aderezando con la mímica y la gestualidad de la protagonista.

La proxemia es recurso esencial para crear estas subescenas, a las que dota de una gestualidad y un tono vocal determinado. No es lo mismo que los conjuntos de personajes se encuentren cerca y se escuchen fácilmente a que no lo estén y no lo hagan. En la misma obra, la llegada inesperada de Juan Benito se ha de producir por el lado opuesto del escenario para





## Proxemia

Hay fronteras taxonómicas muy tenues, y normalmente se erigen en los límites de la proxemia, pues pueden afectar a la conformación espacial, como ya hemos visto, al movimiento, a la gestualidad, a la declamación, etc. No resulta sencillo, por lo tanto, diseccionar marcas específicas de distancia entre personajes. Y, en realidad, el análisis realizado sólo arroja un par de casos evidentes de este tipo. En CBGB, Bras Gil se ha alejado de Juan Benito, el ofendido abuelo de su amada, tras los cachiporrazos que éste le ha endilgado para, de este modo, evitar recibir más. Pero las intenciones del viejo son otras, y las expresa con sus imprecaciones hasta que decide volver a la carga, momento en el que se puede inferir no sólo la distancia que los separa, sino la voluntad de Bras Gil de que se mantenga. Es más, todo apunta a que la inmediatamente anterior intervención de éste, en la que amenaza al otro, ha sido entre dientes, sin que el viejo haya podido escucharla de manera nítida. Se trata de una intimidación apocada, sin visos de consumarse, porque cuando la profiere ya había tenido tiempo suficiente de ejecutarla. «¿Aún estaisme ende habrando?», le espetará Juan Benito antes de acometerle de nuevo. No me da la impresión de que reaccione a las palabras proferidas, sino más bien, y de acuerdo a su posición de superioridad establecida en la interacción anterior, al hecho mismo de comprobar que su oponente se atreve incluso a replicarle. La acción de dirigirse hacia él es contrarrestada por el movimiento contrario:

JUAN BENITO [...]Aspera, aspera. Aspera.

BRAS GIL     Cata que os tiréis allá,  
                  no's vengáis acá llegando. (135, vv. 375-377)

También en los márgenes de la proxemia se encuentra la escena en la que Pascual llama a Antona en FPSPA. Esto es así porque ella está fuera del escenario y es, precisamente, cuando él la requiere cuando sale. Por eso tampoco podemos hablar de subescenas, porque el espacio que ocupa está fuera. La gran distancia que Fernández quiere establecer entre los dos pastores y ella carga los versos de gestualidad y volumen vocal,

especialmente en lo que respecta a los signos paralingüísticos. Además, con el gesto de señalar con el que se acompañaría la mención al lugar donde Antona recoge a su ganado se crea un espacio dramático ausente. Ante la petición de Prabos, Pascual se desplazaría a llamarla hacia el lado del escenario por donde ella haría su entrada, aunque, de acuerdo a su saludo y a la petición de Pascual de que se acerque a él, manteniendo una distancia prudencial, presumiblemente equidistante entre ella y Prabos. No se puede descartar tampoco que la respuesta inicial de ella, en forma de interjección que repite la llamada de Pascual, se produzca dentro, pues esta primera intervención no consta más que del saludo, al que le siguen dos conminaciones en modo imperativo para que se aproxime a ellos. De este modo, se explotarían de manera mucho más eficaz las dimensiones de un tablado necesariamente pequeño<sup>10</sup>:

- PASCUAL     Y aun yo te digo, en verdá,  
                  que allí cerca haz su majada.
- PRABOS        ¿Allí está la enterriada?  
                  Pues corre, llámala acá.
- PASCUAL        ¡Antonilla, Antonilla,  
                  zagalilla! ¡Ha, ha, ha!
- ANTONA        ¡Ha, ha, ha, ha!
- PASCUAL        Ven acá presto, carilla.  
                  Ven, bobilla,  
                  deja el hato y llega acá.
- ANTONA        ¿Qué me quieres? Di, Pascual. (233-234, vv. 740-750)

Asimismo, entre los límites de la proxemia y la cinésica se encuentra la reacción de la Doncella que, en FDPC, decide alejarse del Pastor tras su requiebro para ir en busca del Caballero, de quien está enamorada.

10. En la Salamanca de su tiempo, estas obras estaban destinadas a salones palaciegos o espacios universitarios. Quedan descartados, por su naturaleza, los espacios catedralicios mucho más amplios. Sobre los espacios de representación del teatro de Lucas Fernández véase San José Lera (2015: 49-53).

«Pastor, queda enhorabuena» (v. 321), le dirá antes de emprender su camino, por lo que la larga intervención con cariz de monólogo en la que le explica, afligida, las terribles consecuencias afectivas que le supondría quedarse allí con él en la montaña en lugar de acudir al valle en busca de su amado la hará caminando (178-180, vv. 334-369). Una segunda despedida (v. 379-380), tras la insistencia del Pastor, apunta a una continuidad en el desplazamiento y, por consiguiente, a un alejamiento mayor entre los dos personajes, un movimiento que sólo será interrumpido por la aparición del Caballero en escena poco después (v. 402). La molesta persistencia del Pastor se ha ido agudizando con el intercambio de insultos mantenido con su oponente (182-184, vv. 406-441). Ni siquiera le disuaden de su obsesión por la Doncella los «espaldarazos» que le propina el Caballero, según se indica en la única acotación explícita del texto (184, v. 441+), por lo que será ella quien, desesperada y harta, intente poner fin a la contienda conminándole a que se marche definitivamente en dos intervenciones consecutivas inequívocamente acompañadas de aspavientos<sup>11</sup>. No será hasta unos versos después (vv. 486-492), como he señalado con anterioridad, cuando finalmente, entre protestas, se retire alejándose de ellos. Encontramos, pues, una interacción muy interesante desde el punto de vista de la proxemia en la que los dos personajes masculinos se irán alternando en su aproximación e incluso contacto físico con la Doncella. Cada uno se la irá arrebatando al otro prácticamente de los brazos en varias ocasiones seguidas (182, vv. 404-416).

### Cinésica

Como hemos ido viendo, los signos proxémicos no son fácilmente deslindables de los cinésicos, ya que, en muchas ocasiones, están vinculados en una relación necesaria de causa y consecuencia. El movimiento suele generar distancia entre los personajes y no resulta extraño que ésta esté connotada desde un punto de vista espectacular. Es nuestra

11. «Apart'allá! / Vete en paz ahora, hermano» y «Anda, pastor, vete de í», le pedirá entre exasperada y exhausta. (186, vv. 458-459 y 465).

mente de críticos y teóricos, obsesionada por constituir categorías individualizadas, la que nos aboca a intentar diseccionar componentes que en la realidad escénica conviven fusionados. Ello me hace percibir diferencias significativas entre el movimiento inherente en alguno de los ejemplos anteriores que englobé en el apartado de la proxemia y los que a continuación he decidido incluir en éste. Son sólo tres las marcas de este tipo que he sido capaz de descubrir.

Por ejemplo, la ya mencionada llegada inesperada de Juan Benito en CBGB provoca la huida a la carrera de la pareja protagonista y la persecución del primero. El rápido y exageradamente desordenado desplazamiento de los tres por todo el tablado haría, sin duda, las delicias del público. Fernández, además, lo aprovecha para perfilar el espacio dramático en el que se encuentran a través de la intervención de Berenguella que, en su afán por ocultarse de su abuelo, acompañaría la descripción del entorno con los señalamientos y miradas pertinentes:

BERENGUELLA Comencemos a correr  
por aquí entre aquestas breñas  
y debaxo aquellas peñas  
ños podemos esconder,  
que allí no ños podrá ver.

JUAN BENITO Que ño, ño, ño's podrés ir  
por más que queráis huir,  
que aquí os tengo de prender. (129, vv. 242-249)

Los otros dos ejemplos pertenecen a un mismo tipo de situación: la interpretación de los villancicos incluidos en las obras. Lo normal es que sirvan para concluir el espectáculo, pero en esta misma pieza se interpreta uno también en el primer tramo del argumento. Así celebra la pareja la felicidad provocada por su ventura amorosa en el ámbito bucólico en el que viven, pero que, justo a continuación, verán truncada por la ya mencionada llegada de Juan Benito. Como indican Vélez y Bustos en su edición (128, nota núm. 46), esta pieza musical ubicada en ese punto preciso, justo antes de la salida del tercer personaje, da carácter de unidad a todo lo anterior, convirtiéndolo en una suerte de acto. Elige

Bras Gil un cantar «que sea de bailar», y con él se disponen a bajar de la montaña al lugar donde guardan el ganado. Hay una solicitud inicial de él a la que ella responde pidiendo indicaciones sobre el rumbo a tomar<sup>12</sup>. «Que cantando nos iremos» (129, v. 213), pedirá posteriormente Bras Gil a su amada, por lo que parece evidente que la interpretación del villancico se haría en movimiento, emulando ese trayecto desde la montaña al valle. De hecho, en el argumento prologal se atestigua esta materialización escénica<sup>13</sup>. La propia ejecución del baile facilitaría la simulación del recorrido sin necesidad de recurrir a un desplazamiento constante por el escenario.

Por su parte, los personajes de FDPC muestran la misma intención de marcharse del ámbito montaraz donde han estado a lo largo de toda la obra<sup>14</sup> una vez que los dos personajes masculinos han resuelto el conflicto amoroso que les ha enfrentado, y lo harán, claro está, cantando otro villancico, dos en este caso<sup>15</sup>. No se indica, pero es de suponer que se encaminaran al lugar desde el que llegó el Caballero, un ámbito

12. «BRAS GIL.- Tiremos nuestro camino / allá, carria la majada. / BERENGUELLA.- ¿Y adónde está careada? / BRAS GIL.- Allá en somo, hacia el espino. / Por tanto d'acá aballemos» (127, vv. 205-209).
13. «[...] y vanse cantando y bailando para su lugar» (117).
14. «Aquí vos podéis estar / conmigo en esta montaña; / en mi cabaña, / si queréis, podéis morar» (178, vv. 330-333), le dirá el Pastor a la Doncella para intentar convencerla de que renuncie a su amor por el Caballero.
15. Vélez y Bustos (192, nota núm. 230), a pesar de lo especificado en el argumento de la obra, justifican esta anomalía, en la que, además, el segundo villancico, que cierra la obra, no tiene un vínculo temático con ella, como una necesidad editorial, ya que permite completar uno de los cuadernos que conforman el volumen. Se trata de una hipótesis plausible, pero contradictoria con lo expresado en ese texto liminar, donde ya se especifica que los dos villancicos forman parte consustancial del argumento, a no ser que aceptemos también que este detalle se incluyera como un retoque para justificar la decisión del impresor: «Y van cantando dos villancicos, los cuales en fin del acto son escritos» (159).

poblado, urbano, donde se halla la corte<sup>16</sup>. Tampoco se especifica el movimiento, como sí hemos visto que se hacía en la obra anterior, pero estimo que aparece soterrado en la pregunta que el Caballero le hace al Pastor: «Di. ¿Quiéresnos mostrar / el camino por do va?» (188, vv. 518-519). Creo que, en el contexto en el que nos movemos, señalar el camino implica emprenderlo. Nada se dice de su naturaleza bailable, pero, de acuerdo a lo visto en las otras obras, habría que asumirla, por lo que sería sencillo encubrir el recorrido dramático entre los contoneos del baile. El argumento que antecede al texto dramático termina de apuntalar mi hipótesis, pues confirma, de manera indirecta, el movimiento: «Y vales a mostrar el camino el Pastor. Y van cantando dos villancicos [...]» (159).

Ningún detalle, explícito o implícito, hay en el texto de FPSPA que permita deducir ese desplazamiento final por el escenario, aunque la obra termina de manera equivalente, con otro villancico. Sin embargo, sí que se indica en el argumento introductorio: «[...] y se van del lugar cantando» (195), por lo que, sumado al hecho de que la acción transcurre, de nuevo, en un contexto montañoso<sup>17</sup>, me anima a pensar que estamos ante un rasgo característico de sus finales, al menos de estas obras profanas.

### Mímica y gestualidad

Sin duda alguna, ésta es la categoría signica más abundante en el corpus de obras analizado. Son más evidentes las marcas de gestualidad, esto es, las relativas a los movimientos corporales de los actores, entendidos en un sentido amplio, suscitados para complementar el texto pronunciado. Encontramos empujones o ademanes afines (CBGB, 120, vv. 67-68; FDPC,

16. «Es un hombre de palacio, / de linda sangre y fación / y condición» (160, v. 24-26), dirá la Doncella del Caballero cuando el Pastor le pregunte por él, por su estado y condición.
17. «PASCUAL.- [...] Y aun aqueoso pasaría, / mas, ¡mucho de noramala!, / ño se os escapa zagala / por toda esta serranía» (221, vv. 470-473).

167, vv. 134-135 y 182, vv. 414), saltos de alegría (FDPC, 163, v. 77; FPSPA, 233, vv.730-736), abrazos (FPSPPA, 226, vv. 577-578), agarrones, a veces seguidos de abrazos y/o tocamientos (FDPC, 182, vv. 405-416), otras de empujones o tirones (CBGB, 132-133, vv. 314-345), la acción de señalar lugares (CBGB, 127, v. 208) que, en ocasiones, sirve para dibujar el espacio dramático (FPSPA, 203, vv. 141-144)<sup>18</sup>, partes del cuerpo (FDPC, 175, vv. 276-279), dar mamporrrazos (CBGB, 134, vv. 342-358; FDPC, 441+), persignaciones (FDPC, 163, vv. 88-89), gestos de rechazo y alejamiento (FPSPA, 211, v. 292), unión de las manos (FPSPA, 236, vv. 804 y ss.), etc.

Resulta especialmente expresiva en este sentido FPSPA, ya que es la única pieza que incluye acotaciones explícitas, cuatro en concreto. En la primera de ellas (199, v. 70+) se corrobora lo señalado en el argumento<sup>19</sup>, donde se indica que Prabos decide sentarse en un momento de su extenso soliloquio inicial, acción que él mismo se encarga de recalcar en su intervención<sup>20</sup>. Lo hace porque considera que en esa postura reflexionará mejor sobre su tormento amoroso. Una treintena de versos más tarde, sigue así, pues cuando aparece el Soldado declara cómo lo encuentra:

¡Ah! Zagal, digo, ovejero.  
 ¿Qué haces ahí rellanado,  
 tendido en aqese prado,  
 lanudo, jeta grosero? (201-202, vv. 101-104)

18. Hay otras ocasiones en las que la referencia al entorno se hace de forma convencional, al estilo de la lírica bucólica de la época, como hace Prabos en la pieza a la que da nombre: «¡Oh montes, valles y cerros! / ¡Oh prados, ríos y fuentes! / Perdidas tengo las mientes, / ni sé de cabras ni perros; / ovejas y corderitos, / y cabritos, / deyuso van debrocados» (198, vv. 51-57).
19. «El primer pastor llamado Prabos entre primero muy fatigado de amores de una zagala llamada Antona; el cual pastor, arrojado en el suelo, contemplando y hablando en su mal, llega el Soldado [...]» (195).
20. «Quiérome aquí rellanar, / por perllotrar bien mi pena/ de enxelcos perhundos llena» (199, vv. 71-73).

Así se desarrollará toda esa escena, con un diálogo en el que cada uno de los personajes ocupa un plano vertical diferente, ya que uno se dirigirá al otro de pie mientras que éste le replicará tumbado. La posición del primero, tirado en el suelo, nos evoca, desde un punto de vista simbólico, su lastimoso estado anímico. Casi doscientos versos después llega Pascual y, por la extrañeza que manifiesta en la pregunta que formula cuando ve a Prabos («[...] ¿qué haces?», 210, v. 282), inferimos que no ha cambiado su postura. Todo parece indicar que es así como continuará casi toda la obra (durante la disputa entre el Soldado y Pascual con su posterior reconciliación y la subsiguiente descripción de la vestimenta y objetos del primero), hasta que Pascual le promete mediar para que Antona termine aceptándole. Es entonces cuando se produce una explosión de alegría que provoca un inmediato y llamativo cambio de estado, que tiene que ver, claro está, con su ánimo: desde el reposo a un marcado dinamismo; desde la melancólica posición tumbada en el suelo hasta los incontrolables saltos de alegría:

PRABOS	[...] ¡Huy, ha, sus, sus, a la brega! Saltemos, ¡que Dios te prega!, tomemos gran gasajado.
PASCUAL	Paso, paso, ¡por tu vida!, ten medida, ño des tales saltejones.
PRABOS	Esme ya grolia venida, tan crecida, que me sal' a borbollones. (233, vv. 731-739)

Lógicamente, y por mucho que me empeñe, lo normal es que resulte imposible deslindar el gesto de la mímica, pues ambos funcionan en combinada simultaneidad para obtener un efecto determinado. Por ejemplo, la desesperación que implican en el siguiente verso las palabras de Prabos sólo puede conseguirse con unos gestos y una expresión facial precisos. La respuesta del Soldado, alentándole a que abandone su ensimismamiento, empezando por la postura en la que se encuentra, delata el bloqueo mental que padece su interlocutor

y eso, claro está, implica una encubierta expresividad de su rostro y su cuerpo, así como un uso conveniente de los signos lingüísticos y paralingüísticos:

PRABOS        ¡Miafé! Ya yo, yo ya, ya...  
SOLDADO      Quítate d'esa porfia  
                  y terrería.  
                  Cata que te matará. (208, vv. 237-240)

Algo similar ocurrirá poco después, cuando le recomiende, siguiendo los preceptos tradicionales de la teoría de los contrarios, que se sosiegue, ya que es el único remedio eficaz para vencer la *aegritudo amoris* (209, vv. 248-253). El consejo, cómo no, está motivado por el estado de ánimo que expresa su lenguaje corporal.

Aunque nada se explicita, hay que asumir que las típicas escenas de retahílas de pullas e improperios irían cargadas de gestualidad en sentido amplio, ya que su efecto cómico está construido sobre una violencia humorística basada en la exageración y el exceso<sup>21</sup>. Buen ejemplo de ello son las incluidas en FDPC (182-186, vv. 406-464) o en FPSPA (211-212 y 222-226, vv. 303-310 y 490-566). En alguna ocasión la alusión a la expresión es puramente retórica, prototípica, como cuando Juan Pastor describe su lamentable estado, provocado por la enfermedad amorosa, en DC (153-156, vv. 53-80 y 88-129). Aun así, la *actio* tendría que ser coherente con la *descriptio*, pues de otro modo se produciría la desconexión del público. Eso justifica la réplica de Bras en la que manifiesta la compasión que le produce verle en ese estado. La semántica textual impone la expresión corporal

Tu muy grande tribulanza  
tu gesto bien te la da,  
que muy llagrimoso está  
y con triste semejanza.

21. Para entender los resortes del humor en el teatro de Lucas Fernández remito a Maurizi (2015: 23-25) y San José Lera (2016).

Y en verte sin esperanza  
*d'esperar de guarescer,*  
*he gran duelo de te ver.* (154, vv. 81-87)

Algo análogo ocurre al inicio de FPSPA (195-199, vv. 1-70), cuando Prabos, al modo de las églogas poéticas, describe de manera pormenorizada el lamentable estado físico y mental al que le ha abocado su padecimiento amoroso: herido, despechado, enajenado, transformado en su esencia, desgreadado, rabioso, afligido, desasosegado, con tendencia a andar con los brazos caídos y a la indolencia («contino me vo arrojando / y rellanando, [...]»), etc. Como en el caso anteriormente citado, la correspondencia entre el discurso y la interpretación actoral es necesaria.

Ningún detalle se aporta tampoco, pero parece más que evidente que la manifestación verbal del deseo lúbrico que siente el Pastor por la Doncella en la obra a la que dan título tiene que acompañarse de un gesto obsceno consonante. La vulgaridad con la que se expresa no parece dejar lugar a dudas. Por cierto, el antagónico alcance de los dos enunciados que componen su intervención sólo puede indicar que el segundo de ellos, el obsceno, lo expresa en forma de aparte:

DONCELLA ¡Ay! ¡Pastor! ¡No me atormentes!  
PASTOR Pues yo, mi fe, mucho os quiero,  
y aun, ¿veis?, suspiro por vos.  
¡Ay, Dios,  
que de cachondiez me muero! (167, vv. 149-153)

En términos generales, es necesario, de hecho, que se destaque un claro contraste gestual y mímico entre ella, que está realmente enamorada del Caballero, y él, que siente la pulsión de sus bajos instintos. Se produce una disputa entre el amor rústico (ferino, muy erotizado) y el cortesano (elevado, platonizado), que es el que prefiere ella. Como el mismo Pastor se encarga de describir (175, vv. 280-288), su padecimiento se somatiza en forma de efectos físicos muy concretos, lo que, como dirá la Doncella, no revela un amor puro:

[...] mas, aunque padecéis,  
cierto faltaos lo mejor:  
pues crianza no tenéis,  
no podéis  
bien mostrar vuestro dolor. (176, vv. 289-293)

Un último ejemplo significativo lo constituye la referencia al aspecto, semblante y actitud, al *gestus*, en sentido brechtiano, que declara Pascual en FPSPA que definen a los soldados<sup>22</sup>. La descripción es genérica, referida de manera despectiva a todo el colectivo, pero para causar el efecto cómico deseado debería tener su correlato en el individuo concreto que están viendo los espectadores, en el que, no por casualidad, la crítica ha reconocido tradicionalmente rasgos de *miles gloriosus*<sup>23</sup>.

Por último, una única referencia puramente mímica he sido capaz de localizar en todas las piezas analizadas, y se encuentra también, precisamente, en FPSPA que, como hemos comprobado a lo largo de estas páginas, es la obra en la que Lucas Fernández muestra una voluntad dramática más decidida y prolija. En la parte final, en el momento en el que se resuelve el conflicto, el Soldado y Pascual convencen a Prabos de la necesidad de aceptar resignadamente el desinterés que hacia él siente Antona, cuyo corazón está ocupado por el Soldado. Ambos le recomiendan que asuma su derrota amorosa y haga un esfuerzo por cambiar su conducta, por anular sus obsesivos pensamientos de desconsuelo con el objetivo de mudar de afectos. Querer es poder, o lo que es lo mismo, para estar feliz sólo hay que hacer el esfuerzo por estarlo, por lo que se plantea la convicción de que la voluntad es la fuerza motora del cambio emocional. Y así lo hará, venciendo su natural reticencia. Tras una suerte de sortilegio de Pascual para exorcizar las penas,

22. «Barbudos, por espantar, / andáis, y miráis ceñudos. / Mostráis los gestos sañudos; / vuestro oficio es renegar» (222, vv. 490-493).

23. Véase Crawford (1911: 189-190), Lida de Malkiel (1958: 284; 1962), Lihani (1973: 84-88) y con matices Maurizi (1996: 296-298).

Prabos empezará súbitamente a sentirse mejor y su amigo lo notará en la expresión de su rostro:

- PASCUAL     [...] ¡Ah, Prabos! Dime, ¿qué tal  
                  estás del mal?
- PRABOS        Algo me va mejorando.
- PASCUAL        Tu gesto bien da señal  
                  candial.
- PRABOS        Algún poco va afrojando. (231, vv. 684-689)

## Conclusiones finales

Como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo, un análisis de la producción dramática de Lucas Fernández desde una óptica más teatral revela unos valores innegables. Acercarse, en este caso, a sus obras de temática profana atendiendo a su inmanencia, a las premisas desde las que fueron compuestas, permite descubrir una decidida intención dramaturgica y el conocimiento de una técnica y unos recursos escénicos bastante más precisos de lo que pudiera pensarse en primera instancia. Al estudiar sus obras desde una perspectiva más justa, contextualizadora y filológicamente desprejuiciada, atendiendo a su pulsión genésica y no al afán cientificista por atribuirle un valor literario al que no aspiraba, se hace innecesario defender sus méritos, porque se defienden por sí mismos. Hoy, cuando, por suerte, hemos avanzado tanto en la confraternización entre filología y práctica escénica, entre el mundo académico y los escenarios, se empieza a aceptar con cierto convencimiento la inutilidad de forzar su inclusión en un canon al que no pertenece, y la necesidad, por consiguiente, de terminar de establecer uno compatible, sincrónico y equiparable con el literario. Lucas Fernández no tiene un afán literario, sino espectacular; no quiere que sus obras se lean, sino que se vean y escuchen. Al componer piensa como un hombre de teatro y no como un escritor. Ello se percibe, entre otras cosas, en cuestiones puramente prácticas como son la gestión de los patrones de interacción entre los personajes y la manera de disponerlos sobre el escenario. Ésa es

la huella del dramaturgo, lo que lo distingue del literato puro. De ahí que el análisis del espacio lúdico generado por Fernández en sus obras profanas haya servido para comprobar su merecimiento teatral. Con la huella de la tradición medieval como único o principal ascendiente, y carente de la impronta italiana a la que sí se vieron expuestos otros de sus colegas, supo hacer de la necesidad virtud y extraer un rendimiento considerable a unas propuestas escénicas con las que, como hemos tenido ocasión de constatar, va conformando unas marcas de estilo: finales musicales con los personajes en movimiento, desplazamientos del foco de atención del espectador creando incipientes subescenas, juego con la distancia entre los personajes con el consiguiente despliegue gestual y vocal, etc. Otros rasgos, sin embargo, como el escaso número de personajes que participan, entre dos y cinco, o el modo gradual en el que van saliendo al escenario, que ya no abandonarán, evidencian sus limitaciones, sus dificultades para gestionar el cuerpo y el espacio, el cuerpo en el espacio. Es curioso que en cada una de estas piezas vaya aumentando el número de personajes. Al no contar con una datación precisa no podemos extraer conclusiones al respecto, aunque pareciera que va experimentando con escenarios cada vez más complejos. ¿Sería, por lo tanto, la *Farsa de Prabos, Soldado, Pascual y Antona* la más tardía de todas sus obras profanas? No lo sabemos, pero es la más compleja y prolija desde el punto de vista espectacular. No me parece, sin duda, producto de una tentativa inicial.

Sea como fuere, este tipo de análisis permite obtener una visión más precisa de nuestro primer teatro clásico. No me cabe la menor duda de que un estudio equivalente de las obras religiosas de Lucas Fernández seguirá aportando datos relevantes sobre su manera de entender y hacer teatro y, con ello, comprenderemos mucho mejor los planteamientos que desembocaron en la fórmula de la comedia nueva.

## Bibliografía

Aliprandini, L. de (1986): «La representación en Roma de la *Tinellaria* de Torres Naharro». En Salvat, R.: *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*:

- Actes del I Simposi Internacional d'Història del teatre sobre "L'Edat Mitjana i el Renaixement en el teatre", Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983.* Barcelona, Universidad de Barcelona, págs. 127-135.
- Bobes Naves, M<sup>a</sup> C. (1997): *Semiología de la obra dramática*. 2<sup>a</sup> ed. corregida y ampliada. Madrid, Arco Libros.
- Bustos Táuler, Á. (2008): «Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores». En San José Lera, J., Burguillo López, F. J. y Mier Pérez, L.: *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*. Salamanca, SEMYR, págs. 507-517.
- Crawford, J. P. W. (1911): «The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century». *Romanic Review*, 2, págs. 186-208.
- García-Varela, J. (1993): «*Tinellaria*: Una corte degradada». *Cuadernos de Aldeu*, 9,2, págs. 205-211.
- Hermenegildo, A. (2001): *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida, Universitat.
- Lida de Malkiel, M<sup>a</sup> R. (1957-1958): «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento». *Romance Philology*, 11, págs. 268-291.
- Lihani, J. (1973): *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Maurizi, F. (1996): «La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández». *Criticón*, 66-67, págs. 285-305.
- Maurizi, F. (2015): «Introducción» a *Farsas y églogas de Lucas Fernández*. Londres, Tàmesis, págs. 3-36.
- Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Nueva edición revisada y ampliada. Barcelona, Paidós.
- Pérez Bowie, J. A. (2011): «En torno a la comunicación teatral. Notas sobre pragmática del teatro secundario». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 87, págs. 335-346.
- Pérez Priego, M. Á. (1989): «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media». *Epos*, 5, págs. 141-163.
- Rubiera Fernández, J. (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid, Arco Libros.

- Sáez Raposo, F. (2014): «Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la Comedia Nueva» En Sáez Raposo, F.: *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, págs. 83-113.
- Sáez Raposo, F. (2015): «Diseño y proyección del espacio dramático en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, págs. 309-323.
- Sáez Raposo, F. (2016): «Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 22, págs. 409-431.
- Sáez Raposo, F. (2017): «Espacio, tiempo y acción en el drama religioso de Joan Timoneda». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 5, núm. 2, págs. 487-506.
- Sáez Raposo, F. (2017): «Lope y Shakespeare frente a la “angustia de la tercera dimensión”: del drama pastoril a la tragedia histórica». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15 (junio), págs. 270-293.
- Sáez Raposo, F. (2019): «Espacio e innovación dramatúrgica en las comedias “a noticia” de Bartolomé de Torres Naharro». En Vélez-Sainz, J.: *Hacia un primer teatro clásico. El teatro del Renacimiento en su laberinto*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, págs. 35-52.
- San José Lera, J. (2015): «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena». *eHumanista* 30, págs. 41-82.
- San José Lera, J. (2016): «Homo ridens. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández». *Criticón*, 126, págs. 31-52.
- Sánchez Hernández, S. (2023): *Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del Cancionero (Salamanca, 1496)*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- Vélez-Sainz, J. (2013): *Bartolomé de Torres Naharro. Teatro completo*. Madrid, Cátedra.
- Vélez-Sainz, Julio (2018): «Construcción escénica y público en la *Comedia Tinelaria* de Torres Naharro». *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV, Número extraordinario, págs. 293-317.
- Vélez-Sáinz, J. y Bustos Táuler, Á. (2021): *Lucas Fernández. Teatro completo (Farsas y églogas)*. Madrid, Cátedra.

# Los viajes de Juan Pastor entre España y Portugal. Un personaje en el espacio europeo

Javier San José Lera  
(*Universidad de Salamanca*)<sup>1</sup>

La reflexión sobre las transferencias ibéricas del teatro español del siglo XVI que nos propone este volumen, nos invita a traspasar fronteras geográficas y a practicar un diálogo transibérico en la configuración del teatro renacentista, con la voluntad de incidir en el diálogo de autores, obras, géneros, lenguajes y recursos a un lado y otro de una frontera hispano-portuguesa, que en los comienzos del siglo XVI no era, ni mucho menos, inflexible o impenetrable. El ofrecer los resultados de este encuentro en homenaje a la colega Maria Idalina Resina Rodrigues es un motivo de satisfacción y de justo reconocimiento a la labor en el desarrollo de ese diálogo transnacional hispano-portugués, cuya presencia en la crítica tiene amplio recorrido y es cada vez mayor.<sup>2</sup>

1. Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2019-107523GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 Y de «MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)» (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER «Una manera de hacer Europa»). Una versión reducida de este trabajo se leyó en el Webminar Humanidades Digitales, *Estados Unidos da Investigacao. Transferências Ibéricas nas artes e humanidades. Estudos Literarios*, organizado en junio de 2021 por las universidades de Coimbra y Salamanca y coordinado por Pedro Serra.
2. Deben verse al respecto, por ejemplo, los monográficos de *Hipogrifo* en 2015, dedicado a las *Relaciones políticas y literarias en España y Portugal* y el de la revista *Criticón*, 134 (2018), dedicado a *Letras hispano-portuguesas de los*

## El espacio europeo

Carolina Michaëlis de Vasconcelos y Marcelino Menéndez Pelayo iniciaron a través de su breve epistolario (solamente cuatro cartas van de don Marcelino a Carolina, y trece remite la estudiosa portuguesa al polígrafo santanderino entre 1889 y 1912) ese diálogo de transferencia ibérica del conocimiento, contribuyendo a crear un espacio europeo de investigaciones compartidas; y lo hicieron con frecuencia a propósito de aspectos del teatro del siglo XVI. En una de esas cartas, (de 27 de enero de 1900), Menéndez Pelayo solicita a su corresponsal portuguesa la copia de una dedicatoria de Torres Naharro al Cardenal Carvajal.<sup>3</sup> En otras da cuenta del interés de don Marcelino por las comedias de Jorge Ferreira de Vasconcelos y algunas huellas celestinescas en Portugal; doña Carolina localiza la figura del tipo celestinesco de la alcoveteira en obras de Gil Vicente (en 1512 en el *Velho da Horta* y en 1519 en la *Barca do Inferno*) y alaba la valoración de la comedia *Eufrosina*, de Ferrerira de Vasconcelos, «a meu ver, é o melhor entre os imitadores de Rojas».<sup>4</sup>

*siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas.* Pérez Abadín y Blanco González (2018). Álvarez-Cifuentes (2018) se ocupa de bases de datos y repositorios online del corpus literario hispano-portugués y establece un acendrado repertorio bibliográfico sobre la cuestión.

3. La carta con la petición de Menéndez Pelayo se publicó en *Arquivo de Bibliografia Portuguesa* 1 (1955) Coimbra, pág. 48; la respuesta de doña Carolina, apenas por una grave gripe le ha impedido responder antes, es del 9 de febrero de 1900. Ver (Apolinario 2011:356). La recuerdo aquí como testimonio de la proyección de aquel torreño universal que desde Torre de Miguel Sesmero se proyectó al espacio europeo.
4. Intereses entre los dos estudiosos que adelantan el que mostraría años después otro gran estudioso de las relaciones literarias hispano portuguesas y el teatro del siglo XVI, como fue Eugenio Asensio, editor crítico de la *Eufrosina*. Sobre el perfil lusista e hispanista de Carolina Michaëlis de Vasconcelos ver Conde (2001).

Desde esa perspectiva de diálogo internacional quiero dedicar unas muy incompletas reflexiones sobre la manera de concebir los estudios literarios en ese espacio europeo, hispano-luso, aplicándolo a un caso específico, que es el que anuncia el título de mi intervención: los contextos hispano-portugueses del personaje de Juan Pastor, uno de esos personajes trasvasados de pieza en pieza, entre la lírica y el teatro, hasta hacerse familiar para el público, oyente o lector, a ambos lados de la raya. El planteamiento complementa, creo, los más habituales enfoques transfronterizos sobre el bilingüismo, la traducción, la imitación de modelos clásicos, de géneros y metros. Y complementa esa *mirada del otro* (Teijeiro 2022) o ese viaje de los textos de Occidente a Oriente que ha mostrado José Camões.<sup>5</sup>

El personaje de Juan Pastor, entre lo lírico y lo teatral, que viaja entre España y Portugal es el centro de una obra, el *Diálogo para cantar*, de Lucas Fernández, a cuya configuración histórico-literaria y musical he dedicado un trabajo recientemente publicado (San José Lera 2023) y al que remito para mayores detalles, en los que no me detendré ahora. Me interesan aquí aspectos relativos a la relación transfronteriza del personaje, que evidencian una vez más la configuración de un espacio europeo de relaciones en este campo literario.

Es en Europa, ese espacio de intercambio cultural, donde debe explicarse el teatro español del siglo XVI, en relación de afinidad y de contraste con las manifestaciones coetáneas. «Early modern culture was international» afirma Henke (2007: 3), y estudia los mecanismos de intercambio transnacional a través de mercados, diplomacia, viajes, alianzas matrimoniales, etc. Referencias culturales y creadoras comunes, contextos políticos compartidos, (aparte de y junto con las peculiaridades de cada territorio político y lingüístico), trazan un mapa europeo de relaciones de las que el teatro no pudo quedar al margen y que

5. Véase en este volumen el trabajo de José Camões “Outros quinhentos”, pp. 25-42.

deben ponerse en juego a la hora de reconstruir las prácticas escénicas de la temprana modernidad. La literatura europea es el espacio del teatro, porque esa literatura es «una unidad de sentido, que se escapa a la mirada si la fraccionamos», según dejó establecido Ernst Robert Curtius en su trabajo de referencia (1976: 32). Augusto Cardoso Bernardes (2018) lo ha sabido ver bien a propósito de los modelos de las *Barcas* vicentinas, buscando las aportaciones en las moralidades francesas e inglesas, además de en la tradición medieval de las danzas de la muerte.<sup>6</sup>

El espacio europeo fue espacio de intercambio cultural y de experiencias escénicas que es necesario afrontar en su conjunto para trazar un mapa de relaciones, como decía, en sintonía o en contraste.

## El personaje de Juan Pastor

Voy a ilustrar muy brevemente las posibilidades de indagación de esa red de relaciones ibéricas sobre las que construir nuestros estudios del teatro del siglo XVI, con el caso del personaje de Juan Pastor, ilustrativo de un complejo itinerario de ida y vuelta entre España y Portugal (y más allá).

6. Resulta muy representativo de la falta de atención a este primer periodo clásico de nuestro teatro peninsular en el espacio europeo el que la monumental historia de Heinz Kindermann (1959) dedique amplios capítulos al teatro italiano, francés, holandés y alemán, y otros más breves al teatro escandinavo, húngaro y eslavo, pero brilla por su ausencia el teatro renacentista peninsular en español y portugués. El proyecto *EMOTHE*, que dirigió Joan Oleza (y ahora Jesús Tronch Pérez) se plantea la creación de una Biblioteca Digital que constituya el «Repertorio que incluye obras pertenecientes a cinco tradiciones básicas de la primera modernidad del teatro europeo (la italiana, la inglesa, la francesa, la portuguesa y la española), así como traducciones y adaptaciones»; y al mismo tiempo, una base de datos sobre las piezas seleccionadas de los siglos XVI y XVII (<https://emothe.uv.es/>).

No se trata, claro del Juan Pastor, natural de la villa de Morata, dramaturgo que firma la *Tragedia de la castidad de Lucrecia*, de hacia 1520-28 y la rubrica con su nombre, «Juan Pastor», tras el «Fin» del último pliego de la tragedia. y del que nada sabemos, pero que deja testimonio de este nombre, como nombre real, en el siglo XVI; el mismo dramaturgo, Juan Pastor es el autor de un *Aucto nuevo del Santo nacimiento de Cristo Nuestro Señor*; y a decir de su editor quizá también de un *Passo de dos ciegos muy gracioso para la noche de Navidad*.<sup>7</sup> El Juan Pastor que aquí interesa es otro, de ficción y no corta trayectoria lírica-dramática.

El nombre del personaje responde a esa estructura onomástica que une el santoral al sustantivo que designa la actividad profesional, al estilo de Gil Vaquero, Gil Cestero, Mingo Oveja, Antón Rabilero, Miguel Sacristán, etc. (Maurizi 1994:195). Pero se integra también en la lista de esos juanes caracterizados humorísticamente con un apellido que los degrada: el Juan Relleno del *Aucto nuevo del sancto Nacimiento*, de Juan Pastor (el dramaturgo) o el Juan Tomillo de la *Trofea* de Torres Naharro, o el Juan Jarrete de la *Comedia de BrasGil y Berenguella* de Lucas Fernández, entre tantos otros, conocidos entre sus amigos pastores por sus motes cómicos.

En los distintos testimonios en que se presenta el personaje de este pastor Juan por antonomasia, lo hace indistintamente como Juan Pastor, interpretando el sustantivo «pastor» como parte integrante del nombre propio, o bien como Juan, pastor, interpretándolo no como apellido, sino como apelativo del personaje, lo que genera un problema textual para los editores de la pieza.<sup>8</sup>

7. El *Passo* lo editó Timoneda en la *Turiana* en 1563 y se imprime junto con el *Auto* de Juan Pastor en 1603 (Surtz 1981:23). Surtz especula sobre la identidad de este Juan Pastor, quizá toledano o aragonés, sin que pueda llegar a ninguna conclusión (1981: 15-16).
8. «¿Onomástico o sustantivo común?», se pregunta Devoto (1994: 90, nº 475), que aporta varios ejemplos de aparición del personaje. Para la discusión de

Juan Pastor comparece como personaje y va adquiriendo sus rasgos definitorios en las conocidas *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, interviniendo en un interludio (casi diría entremés) pastoril de tema navideño («pastoriles razones provocantes a riso», las llama el autor). Bien conocida es la razón por la que los pastores se convierten en primeros receptores de la buena nueva del nacimiento, en la escena de la anunciación y visita del pesebre que construye el *Officium Pastorum*: su naturaleza humilde se ajusta al himno mariano del *Magnificat* según Lucas 1, 52: «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles» ('Quitó de los tronos a los poderosos y exaltó a los humildes', en la versión Reina-Valera).<sup>9</sup>

Comienza el pasaje de las *Coplas* de fray Íñigo con la aparición sorprendente del ángel, que asombra a los pastores:

Cata, cata, Juan Pastor,  
y juro a mí, pecador,  
un ombre viene bolando.  
(...)  
cata, Juan, dirán que entramos  
o que borrachos estamos  
o quel seso nos fallesçe. (ff. XIr<sup>o</sup> y v<sup>o</sup>).

estos asuntos y su repercusión textual en los distintos testimonios puede verse San José Lera (2023).

9. Puede verse al respecto el fragmento de *la Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia en versión de fray Ambrosio de Montesinos, y del *Tesoro* de Covarrubias, aducidos por Alberto del Río (2022:126): «Es también de notar que estos pastores eran simples, pobres y menospreciados e porque no temiessen de llegar a Belén como el ángel les mandava, fueles dada señal de niñez, de pobreza y de humildad porque estas son las propias señales de su primero advenimiento, comoquiera que otras serán las señales de la segunda venida al juicio».

Juan Pastor es de nuevo nombrado en un parlamento posterior (introducido por la rúbrica «Respondió el otro pastor») y se le presenta como músico:

Calla, calla, Juan Pastor  
(...)  
Mas ponte la tu çamarra  
la que tienes del holgar  
y tiempla bien tu guitarra  
y yo con una piçarra  
començemos de baylar (f. xiv).

Superado el susto inicial (tan representado en la iconografía de la época y escena habitual del *Officium pastorum*), e iniciado el festejo navideño, Juan Pastor es allí un pastor alegre por la buena nueva, músico (toca el rabel, el caramillo o el albogue) y encargado de hacer los regocijos al recién nacido, como le pide otro pastor:

Mas lieva tú el caramiello  
los albogues y el rabé  
con que hagas al chequiello  
un huerte son agudiello  
que quiça yo baylaré  
(...)  
Y si están ay garçones  
como es día de domingo  
harás tú Juan de los sones  
que sabes de saltejones  
y verás qual anda Mingo (f. XIIv)

Es reseñable el hecho de que en esta primera comparecencia literaria del personaje se le identifica como pastor alegre y músico y su textura es a la vez lírica y dramática.<sup>10</sup> Son rasgos perdurables en su caracte-

10. La naturaleza dramática del fragmento en el que aparece el personaje de Juan Pastor fue ya señalada por Menéndez Pelayo, que al tratar de la obra de fray Íñigo en su *Antología de poetas líricos castellanos*, (cap. XXII, pág. 48), destaca

rización posterior y origen de su conflicto dramático cuando se alteren esas condiciones: «Que tú alegre *solías* ser», leeremos en las sucesivas reapariciones del personaje, remitiendo al pasado el jovial carácter dominante en su bautismo escénico.

Este pastor músico y danzarín alegre, Juan Pastor, se convierte en el protagonista de un villancico a tres voces, incluido en el *Cancionero musical de Palacio*, (Romeu 1965:339-340, nº 189), donde se canta la transformación de su ánimo y el inicio de su conflicto personal:

¿Quién te hizo, Juan Pastor  
sin gasajo y sin placer  
que alegre solías ser? (ff. 112v-113r)

El estribillo se glosa posteriormente en un diálogo de incipiente teatralidad, herencia de aquellas coplas y común en los villancicos dialogados, tan habituales en el mundo cancioneril del siglo XVI (San José Lera 2023).

Una primera conexión portuguesa de la pieza nos llega a través de la composición musical, que se atribuye en el manuscrito del cancionero a «Badajos». Este Badajoz músico ha sido identificado con Garci Sánchez de Badajoz, el poeta del *Cancionero General*, pero también con João de Badajós, «músico hispano-portugués que en 1548 lo era de la cámara del rey don Juan III de Portugal» (Michaëlis 1897:131; Cotarelo, 1929:XVII).<sup>11</sup> A un «Badajoz» músico –sin otras precisiones– se refiere García de Resende en la descripción de las «festas reaes» de

que «Si se exceptúan algunos versos del relato en que habla el autor, todo lo demás es un diálogo perfectamente representable, entre los pastores Juan y Mingo y el Ángel, (...) esta pieza ha sido enteramente olvidada por los que han tratado de los orígenes de nuestra escena» (Menéndez Pelayo 1999).

11. Sin embargo, Ros-Fábregas (2001: 452) apunta que João de Badajoz, portugués, es de una generación posterior a la del *Cancionero de Palacio*, por lo que el «Badajos» al que se atribuye nuestro villancico debió ser Garci Sánchez. Ver también Ros Fábregas 2003.

Évora de 1490 (*Miscellania e variedade de histórias, costumes, casos e cousas que em seu tempo acontecerão*):

Vimos as festas reaes / que em Evora forão feitas / não se viram outras taes / tam ricas e tam perfeitas / (...) / Musica vimos chegar / a mais alta perfeiçam / Sarzedo, Fonte cantar, / Francisquilho asi juntar / tanger, cantar sem razam: / Arriaga que tanger! / ho cego que gram saber / nos orgãos! E o Vaena! / Badajoz! Outros que a penna / deixa agora descrever. (García de Resende 1798:340 y 362-363, sub. mío).

Se trata de una mera mención nominal, pero que nos da qué pensar sobre la fácil identificación, por los lectores de esa relación, de un músico lo suficientemente conocido como para no necesitar más que la mención exclamativamente admirativa de su nombre: ¡Badajoz! Así lo menciona también, Gil Vicente en la *Farsa de Inés Pereira* (vv. 484-487, de la suelta de 1523):

Falámos a Badajoz,  
músico, discreto, solteiro,  
este fora o verdadeiro,  
mas soltou-se-nos da noz.<sup>12</sup>

El que un músico portugués, como presuntamente Badajoz, escriba tristes canciones de amor, parece responder al estereotipo que dibuja el agustino fray Jerónimo Román sobre los de su nación en su *Repúblicas del mundo*, de 1575:

«los portugueses dizem que son más aventajados en todo que las otras naciones, porque en música y amores exceden a lo menos en gustar de ambas cosas; yo no lo dudo, porque se ve en efectos particulares en esta gente; y no ay que dudar sino que siendo ellos muy enamorados serán músicos, según

12. Una consulta a la base de datos *Teatro de autores portugueses do séc. XVI* (<http://www.cet-e-quinheiros.com/>) devuelve otras tres menciones en piezas teatrales del músico Badajoz (*Eufrosina*, *Ulissipo Pranto da Senhora caminho do Monte Calvario*), aunque parecen referirse al Juan de Badajoz, músico de la capilla del rey João III (ver n. 11).

aquel proverbio que trae Erasmo tomado de Plutarcho en sus *Chiliadas* (4, adagio 15), que el amor enseña la música» (Román, 1575:234r<sup>o</sup>).<sup>13</sup>

Y el personaje de Juan Pastor, aunque castellano, se adapta como anillo al dedo a ese estereotipo, de músico y enamorado.

Otro autor portugués, Francisco de Sá de Miranda adjudica el villancico a Juan del Encina cuando lo glosa en sus *Obras*: «Vilancete de Iuão del Enzina. Quien te hizo Iuan pastor» (*Obras*, 1595, fol. 158 v<sup>o</sup>), como veremos. En la relación *Miscelánea* ya citada comprobamos cómo el reconocimiento precursor de Encina en Portugal era materia recibida:

E vimos singularmente / fazer representações / destilo muy eloquente / de muy novas invenções / e feitas por Gil Vicente / elle foy o que inventou / isto ca, e o usou / cõ mais graça e mais dotrina / posto que Ioam Delenzina / o pastoril começou. (García de Resende 1798:363).

En el mismo contexto salmantino, y contexto tan cercano a Juan del Encina, el villancico del *Cancionero de Palacio* se convierte en el centro generador del *Diálogo para cantar*, de Lucas Fernández, incluido en su colección de *Farsas y églogas*, publicada en Salamanca por Lorenzo de Liom de Dei en 1514. El impreso de Lucas Fernández contiene una colección de piezas dramáticas que responden a diferentes prácticas escénicas, profanas y religiosas, e incorpora, dentro del primer pliego del impreso una pieza titulada *Diálogo para cantar*. Este diálogo representaría esa teatralidad difusa producto de la confluencia de lírica y teatro, característica de los villancicos dialogados de contenido pastoril o cortesano, género tan habitual en los cancioneros áureos, como es conocido.

13. También Carolina Michaëlis (1897: 114b) recordaba que «Ambicionando a gloria de ser entre todas as nações a mais susceptivel a paixão amorosa, Portugal devia forçosamente conceder um logar de honra no hagiologio dos martyres de amor (...) ao romantico poeta [Garcí Sánchez de Badajoz]».

El diálogo para cantar es mantenido entre dos pastores uno llamado Bras y el otro, nuestro Juan Pastor a partir de la glosa del villancico del *Cancionero de Palacio*, ya conocido cuando se imprime el texto en 1514, como podemos deducir de la rúbrica: «Diálogo para cantar fecho por Lucas Fernández sobre *Quién te hizo, Juan, pastor*. Entrodúcense en él el mesmo Juan Pastor, y otro llamado Bras». La fórmula de la rúbrica («... sobre *Quién te hizo...*») identifica el procedimiento descrito para aquellas piezas cantadas «al tono de», que indica la existencia de una fuente musical previa que actúa de plantilla para el canto, y que resultaba conocida para los receptores de la obra. La forma estrófica elegida para el *Diálogo* es la misma que desarrolla el villancico del *Cancionero musical de Palacio*: dos estrofas castellanas de siete versos: una quintilla *abbaa* a la que se añade un pareado de vuelta, *cc*. que incorpora la rima en -ér del estribillo, de manera que actúa como verso de vuelta. No tenemos datos para saber si Lucas Fernández, músico él mismo, alteró la composición original de Badajoz con mudanzas o diferencias, variaciones para modificar la monótona secuencia alterna del diálogo.

En el *Diálogo para cantar*, la densidad dramática es mayor para el personaje de Juan Pastor, que interviene en quince coplas, mientras Bras lo hace en siete (además del villancico inicial). El protagonismo concedido así a Juan Pastor nos indica de nuevo la relevancia del personaje: pastor enamorado, aquejado de melancolía, que la expresa en el convencional lenguaje sayagués. El hecho de ser un personaje ya conocido facilitaría el mensaje implícito en la pieza: los efectos del amor involucran a todos los estados. El final abierto de la pieza parece dejar en suspenso la revelación del nombre de la amada de Juan Pastor, quizá desvelada en la realización festiva de la pieza, como ha sido apuntado (San José Lera 2023:98).

La biografía de Lucas Fernández, el autor que consagra a Juan Pastor en su colección de textos dramáticos, vuelve a situarnos en el territorio de encrucijada entre España y Portugal. La presencia de Lucas Fernández en Portugal es materia de hipótesis, como lo era la identificación de ese músico «Badajós», autor del villancico sobre Juan Pastor.

Ya Carolina Michaëlis de Vasconcelos, en sus *Notas vicentinas* anota, –con cierto disgusto por la falta de recepción de su apunte– que:

Como músico, Lucas Fernández pertenceu à capela da Rainha Doña Maria, a segunda espôsa de D, Manuel, pormenor que já varias vezes tenho apontado, mais ainda não entrou na saber geral. (1949:472, n. 487).

Y antes había señalado la misma estudiosa portuguesa, la coincidencia de Lucas Fernández con el músico Badajoz como colegas en la corte de la reina doña María (Michaëlis1897:132).

En el *Auto pastoril castellano* de Gil Vicente, representado en 1502 con ocasión del nacimiento del que será Joao III, hijo de la castellana reina María y del rey portugués don Manuel, intervienen, entre otros, los pastores Gil y Lucas. ¿Coincidencia nominal? Es sabida la costumbre del disfraz cortesano en estas piezas y los nombres en clave de los pastores (como ocurre ya en la *Égloga primera* de Juan del Encina, donde el pastor Juan actúa «en nombre de Juan del Encina»); ¿son estos pastores vicentinos trasunto de Gil Vicente y de Lucas Fernández, colegas coincidentes en el espacio cortesano portugués?<sup>14</sup> Los versos «¿Conociste a Juan Domado ['amado'], / que era pastor de pastores? / Yo lo vi entre estas flores / con gran hato de ganado / con su cayado real» (vv. 52-56), esconden una referencia al rey Juan II, como se señala en la glosa al margen de la edición del *Auto* en la *Compilaçam* de 1562: «João domado decía por el rey dõ Ioão segundo»; en ese juego de disfraz cortesano, si Juan domado remitía a Juan II, ¿habría un referente real detrás de nuestro Juan Pastor? La *Chronica dos valerosos e insignes feitos del Rey Dom Ioam II de gloriosa memoria*, de García Resende ofrece una caracterización del rey Juan II, que lo presenta con estos rasgos: «e nas cousas de prazer era alegre e muyto bem assombrado, de muyta graça (...) Em cousas de folgar era graçioso, e tocaba muy bem qualquer cousa» (García de

14. Lihani (1969) especula sobre la posibilidad de que, en las fiestas de las bodas reales de María y Manuel en octubre de 1500 se representara la *Comedia de Brasgil y Beringuella*, de Lucas Fernández.

Resende 1798: XV). Pero la pieza de Juan Pastor no aparece en el corpus musical del teatro de Gil Vicente (Morais 2003). Aunque sí parece que a la altura de 1502, cuando la reina María da a luz al futuro Juan III, Lucas Fernández estaría todavía en Portugal y participaría de las abundantes fiestas cortesanas.<sup>15</sup>

Alfredo Hermenegildo (1983), maestro de tantas cosas relativas al teatro del siglo XVI, no duda de la presencia portuguesa de Lucas Fernández, y recuerda las relaciones diplomáticas frecuentes entre las cortes portuguesa y castellana, sostenidas en parte por el Ducado de Alba, así como la visita que el rey don Manuel y su primera esposa, Isabel, hicieron a Castilla en enero de 1498 para la sucesión del príncipe don Juan, fallecido en octubre de 1497 (justo en el momento en que el rey recibía a doña Isabel como esposa, motivo por el cual se celebraron pocos festejos en esta ocasión, pero sí exequias solemnes). En la visita posterior, iniciada el 29 de marzo de 1498 desde Lisboa (Évora, Estremoz, Elvas y Badajoz por donde entraron en Castilla), el Duque de Medina Sidonia, primero y el de Alba después reciben al cortejo en Badajoz (con el conde de Feria y el obispo de Plasencia, «juntos e bem acompanhados», dice Damián de Gois, 1566); allí la corte portuguesa pudo entretenerse con representaciones cortesanas a cargo de los salmantinos («na qual cidade forão recebidos com muitas çerimonias»), aunque enseguida sale el cortejo para Toledo, donde esperan los reyes. El viaje continuó a Zaragoza, donde murió la reina Isabel de sobreparto del infante Miguel. El triste regreso del rey Manuel contó con la compañía del Duque de Alba, que lo encuentra en Aranda de Duero y lo acompañó hasta Almeida, la primera ciudad portuguesa por la frontera salmantina. En octubre de 1498, Lucas obtuvo la plaza de cantor en la catedral de Salamanca, pero

15. Es indudable que las alianzas matrimoniales favorecieron el traslado de agentes culturales entre cortes internacionales: «The many transnational and transregional dynastic alliances that characterize early modern politics provide clear, material cases of “border-crossing”. A dynastic marriage bore a train of aristocratic culture, reaching the material level» (Henke 2007: 11).

bien pudo asistir a los fastos castellano-portugueses que se desarrollaron en varias ciudades de abril a octubre (Nelson 2017:239). García de Resende recuerda cómo «toda a casa d'Alba» acompañó al duque en su presentación en la corte para estas celebraciones.

Un indicio más de las relaciones portuguesas de Lucas Fernández ofrece el volumen *Provas da História Genealogica da Casa Real Portuguesa*, por Antonio Caetano de Sousa. En él se reproduce el listado del *Livro dos Moradores da Casa da Rainha D. Maria, segunda mulher do Senhor Rey D. Manuel, no tempo en que faleceo* (es decir, 1517); allí se listan, tras los *Capellaens*, los *Moços da Capella*, y entre ellos, en el tercer lugar del listado «Lucas Fernandes, castelhana» (1742, vol. II, libro IV, p. 374). Cuando María, viuda del príncipe Alfonso de Portugal, acepta casarse con su cuñado, el rey Manuel I, viudo de su hermana Isabel, los reyes Isabel y Fernando, padres de ambas, establecen unas capitulaciones que incluyen la dote de la casa de la reina. En la Instrucción escrita de mano de Isabel y firmada por ella y por el rey don Fernando ante el embajador portugués Ruy de Sande sobre el casamiento de la Infanta Doña María, su hija, con el rey y Príncipe de Portugal, don Manuel, en Sevilla a 22 de abril de 1500 leemos:

Que nos daremos a la dicha ynfante para la governaçyon de su casa lo neçesaryo

(...)

Daremos los corregmyentos de la casa y camara y persona de la dycha ynfante nuestra yja, segun cuya yja es y con quien casa... (*Documentos* 1958: III, 29 n° 479).

La casa debería tener la dignidad propia de una reina, y gozar de una capilla de músicos, con otros servidores, como ocurría con la capilla de la propia reina Isabel y la de los príncipes Juan y Juana. La casa de la reina tendría similar esplendor a la del rey Manuel el Venturoso. Y de este sabemos que era muy aficionado a la música, según cuenta el cronista Damião de Góis y que tocaban para él «estremados cantores e tangedores, que le vinham de todas as partes de Europa», y según el cronista, tenía «uma das melhores capelas de quantos reis e príncipes então viviam». (Oliveira e Costa 2011: 330).

El procurador designado por los reyes para concertar y negociar el casamiento con el embajador portugués es su mayordomo mayor Enrique Enríquez de Quiñones (emparentado con la casa del Conde de Alba de Liste, pues su hija se casa en Salamanca en 1486 con el hijo del segundo Conde, es decir, son consuegros). Enrique Enríquez financió parte de los festejos de las bodas del príncipe don Juan (Val Valdívieso, 2022) y por lo tanto tuvo ocasión de conocer los ambientes creativos salmantinos, porque en Salamanca, como es sabido se celebraron sonoras fiestas (que se tornaron enseguida en luctuosas solemnidades). Si tuvo que echar mano de personal para formar la capilla musical de la reina portuguesa, Lucas Fernández pudo formar parte de los elegidos. Este intercambio de músicos, de una casa nobiliaria a otra corte o a la casa real, no era infrecuente en los finales del siglo XV.<sup>16</sup> Las cortes peripatéticas, itinerantes, tenían estas cosas. El “préstamo” de un músico empleado catedralicio a una corte real era una forma de merced o beneficio, para recompensar algunos servicios prestados, y aseguraba una posición económica. Y con el músico viajaban, claro, sus músicas, y quizá con Lucas Fernández, su Juan Pastor. La convivencia entre castellanos y portugueses en la corte implicaba la adaptación mutua a los gustos cortesanos de ambas naciones.<sup>17</sup>

No hay, no obstante, documentación de primera mano que avale estas hipótesis sobre la presencia de Lucas Fernández en Portugal.

Pero, volviendo a nuestro pastoril personaje, el caso es que el villanico «¿Quién te hizo, Juan Pastor?» salta del espacio salmantino, *Can-*

16. Los préstamos o traslados laborales de músicos de la Casa de Alba y otras casas nobiliarias a la casa real castellana y portuguesa han sido documentados (Freund Schwartz 2017:203).
17. «Mas, se houve adaptação –inevitável- desta rainha aos hábitos da corte portuguesa, não terá habido também adaptação de corte portuguesa – que agora contaba com um número significativo de damas e cavaleiros espanhóis–, se não a hábitos, pelo menos a gostos castelhanos?», escribe Maria de Lurdes Fernandez (2003:113).

*cionero de Palacio* y *Diálogo* de Lucas Fernández, a un espacio europeo, que representan algunos cancioneros musicales portugueses;<sup>18</sup> lo recogen el *Cancionero Musical de París*, cancionero portugués conocido como *Chansonnier Masson* de hacia 1523, donde aparece sin atribución de autor (Tomasetti 2008:322), «Quem te hiso Juam pastor»;<sup>19</sup> y en el *Cancionero de Évora* vuelve a aparecer la mención del personaje «João pastor», anónimo; y en el también portugués, pero más tardío, *Cancioneiro musical de Belem* de hacia 1603, a cuatro voces, igualmente anónimo (fols. 69v-70).

La convivencia de las capillas reales y nobiliarias portuguesas y castellanas en eventos cortesanos (esponsales, matrimonios, bautismo, embajadas, coronaciones...) facilita este intercambio y circulación de repertorios musicales, (Nelson 2017: 239), alimentados por la demanda de su uso para la escena festiva, y explica también la pervivencia del personaje al que vamos siguiendo en su viaje transfronterizo.

La pieza sobre Juan Pastor se convierte en muy popular también para los músicos áureos de la Península, a uno y otro lado de la raya. Una variante del villancico, con el nombre del pastor, Juan, pero sin el apellido (o el oficio) del personaje se encuentra –sin atribución, con variación estrófica sobre el modelo del *Cancionero de Palacio* y con música diferente– en el *Cancionero musical de Medinaceli*, copiado a mediados del siglo XVI:

18. «Quatro coletâneas de obras poético-musicais seculares compiladas ao longo do século XVI em Portugal atualmente conhecidas, a saber: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, *Cancioneiro Musical da Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris*, *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortensia de Elvas* e *Cancioneiro Musical do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Belém*» (Diniz 2018:89).
19. Sin embargo, la base de datos DIAMM (*Digital Image Archive of Medieval Music*), lo atribuye en el *Cancionero Masson o de París* a Garci Sánchez de Badajoz: <https://www.diamm.ac.uk/compositions/89792/> y lo recoge dos veces: en los fols. 3v-4 y 107v-108.

¿Qué se hizo, Juan, tu placer?,  
que tú alegre solías ser.

¿Qué se hizo tu postura,  
zagal, y tu gala y brío?  
– Nada de eso ya no es mío,  
perdióse por mi ventura.

¿Qué se hizo, Juan, tu placer?  
que tú alegre solías ser. (*Cancionero de Medinaceli*, n.º 10).<sup>20</sup>

En el *Cancionero musical de Elvas*, fols. 52v<sup>o</sup>-53r<sup>o</sup>, de mediados del siglo XVI (décadas 60-70), se recoge el villancico con una variación en el nombre del personaje y una interesante variación de la historia amorosa de Juan Pastor:

— Desposose tu amiga,  
Gil pastor  
— Mi fe sí, por mi dolor (Tomasetti 2008: 108).

Esta interesante variación de la historia la encontramos repetida también en Castilla. El personaje reaparece en el *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, compuesto por Enríquez de Valderrábano e impreso en 1547; en ese volumen, en el libro segundo, fol. XXIII, se reproduce la letra de un villancico dialogado, que contiene la referencia al personaje y la transformación de la historia del Cancionero de Elvas:

— Desposósete tu amiga,  
Juan pastor  
— ¡Ay que sí, por mi dolor!

El texto de este villancico sobre Juan Pastor, que cifra Enríquez de Valderrábano, y su glosa aparecen recogidos también en la *Segunda parte de la Silva de varios romances*, 1550, p. 589 (San José Lera 2023).

20. También para John B. Trend (1927:508) la pieza es anónima; al copiarla el musicólogo inglés yerra el verso inicial: «Que se hizo don Juan su placer? a 4 (sic)», y no la relaciona con nuestro villancico.

Resultan de interés estas variantes del villancico sobre Juan Pastor, no solo por lo que implican de difusión popular del personaje entre España y Portugal, sino por la voluntad de reconstruir un contexto dramático, que es distinto del implícito en el *Diálogo* de Lucas Fernández. Mientras en este el dolor de Juan Pastor es producto de su enamoramiento, según los códigos cancioneriles y pastoriles, en los cancioneros de Elvas y Évora y en la glosa de Enríquez de Valderrábano y la *Silva de varios romances*, la tristeza de Juan Pastor deriva no del enamoramiento, sino del desdén de la amiga, casada con otro. No se trata solo de variaciones de la glosa del villancico, sino de la creación de un contexto dramático sobre una acción exterior (el desposorio) y no solo un conflicto interior (el enamoramiento), como manera de justificar los sentimientos del personaje.

En 1576, el villancico se recoge y cifra de nuevo en el *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*, de Esteban Daza, vihuelista vallisoletano; allí, en el libro tercero, después del rótulo «Síguense ciertos villancicos a quatro» aparece nuestro «Quién te hizo Juan pastor»:

— Quién te hizo Iuan pastor  
sin gasajo y sin plazer  
que tú alegre solías ser.  
Solías con tus cantares  
el mal ageno alegrar  
Y agora causas pesares  
a quien te quiere escuchar.  
— Ya yo perdí el cantar  
y también perdí el tañer  
que yo alegre solía ser. (fols. 107v<sup>o</sup>-108v<sup>o</sup>)

Para Barbieri (1890:183), en una interpretación imaginativa del verso «y agora causas pesares», la copla que se reproduce en el tratado de música para vihuela de Daza alude «a lo excesivamente popular que hasta entonces había sido el tema del tal Juan Pastor, y a lo que ya iba cansando a las gentes», por lo cual «agora causa pesares».

En la tardía edición de las obras de Francisco de Sá de Miranda, *Obras do celebrado Lusitano o doutor Frãncisco de Sá de Mirãda collegidas*

por *Manoel de Lyra*, Lisboa, 1595, Juan Pastor aparece convertido en personaje de la *Égloga I, Alexo* «o primeiro drama bucólico que foi composto em Portugal» (Michaëlis de Vasconcelos 1911:31). Representativa de la segunda fase palaciana de su obra (entre 1527 y 1534, periodo de una probable primera representación en la corte, quizá en 1532, según Michaëlis de Vasconcelos 1911:36 y 42 n.), en esa *Égloga*, Juan Pastor es el único personaje que lleva nombre y apellido, frente a los Alejo, Antón, Toribio, Pelayo, identificados solo por su nombre. La *Égloga Alexo* de Sá de Miranda (hacia 1532) combina los versos italianos con estas composiciones de *medida velha*, en fórmula de hibridación métrica y estilística y en contexto bucólico, pero de estructura dramática (Rodríguez 2019:324-325). La presencia de nuestro Juan Pastor en este espacio resulta muy esclarecedora de su difusión y encaje. Sá de Miranda se mantiene atento a las novedades italianas con las que renueva la lírica portuguesa, pero también a la estirpe castellana tradicional. Aunque la distribución dialogada entre pastores sea de nueva factura a imitación del canto alternado o amebeo virgiliano, y que los dos pastores dialogantes, Juan Pastor y Antón, puedan esconder referencias en clave (Michaëlis 1911:33-34) en realidad, el diálogo era la esencia del villancico tradicional que incorporaba a Juan Pastor como personaje.<sup>21</sup>

Juan Pastor aparece en escena en la *Égloga Alexo* acompañado del pastor Antón: (Antón: Sospirado has, compañero / Juan: No sé cómo no llorava, vv. 380-381) y ambos inician un canto a dos voces alternas (como Bras y Juan Pastor en el *Diálogo* de Lucas Fernández) recordando sus

21. «Nova era também a factura do canto, distribuído por partes simétricas entre dois pastores: João Pastor e Antão, que neste caso personificam os dois amigos João e Franco, ou Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda, que juntos estiveram longe da pátria, e juntos iam iniciando, de modo individual embora, o género pastoril em diálogos idílicos ou dramas líricos. Canto *alternado* ou *amebeu*, no dizer de Vergílio o Teócrito (Michaëlis de Vasconcelos 1911:33).

amores pasados. Parece hacerse realidad el itinerario que Juan Pastor relata en la égloga a Antón y Toribio:

Con deseo de ver tierras / huve de pasar los puertos; / puse me a las blancas  
sierras / ríos del hielo cubiertos. / Allá qué pastores vi! / Quán enseñados / a  
cantar verso rimados! / Qué placer que ende sentí! (vv. 710-717).

En ese mismo volumen, el lusitano glosa el villancico, atribuyéndolo a Juan del Encina, como ya he señalado antes: «Villancete de Iuão del Enzina. Quien te hizo Iuan pastor». El poeta portugués desarrolla el villancico con su glosa en dos estrofas castellanas de siete versos: una quintilla *abbaa* a la que se añade un pareado de vuelta, *cc*, que reproduce la rima en “ér” del pareado en el villancico original; es decir, la misma forma estrófica que tuvo el villancico en el *Cancionero de Palacio* y en el *Diálogo* de Lucas Fernández; en la edición de 1595 de las *Obras* se intercala una estrofa de Francisco de Sá de Menezes, que desaparece en otras ediciones (por ejemplo, en la de Lisboa 1677, p. 332, donde tampoco se identifica al autor Juan del Encina):

*Villancete de Iuão del Enzina*

Quien te hizo, Iuan Pastor  
Sin gasajo y sin placer  
Que tu alegre solías ser.

*Francisco de Saa de Meneses*

Esse placer que me viste  
Todo fue vano y de viento  
Mostrava contentamiento  
Por me dexaren ser triste  
Mas pues que lo entendiste  
No te lo quiero esconder  
Yo nunca tuve placer.

*Francisco de Saa de Miranda*

Un yerro y más en zagal  
No es cosa que mucho espante  
Mas seguir siempre adelante  
Qué es mal, si este no es mal?  
Pésame de te ver tal  
Huye el gazajo a correr  
Nunca passa el desplacer (Obras, 1595, fol. 158 vº).

Las dos coplas de glosa le conceden la voz a Juan Pastor, que profundiza en el sentimiento de su tristeza de amor. Ciertamente, la edición de Sá de Miranda es póstuma, y a la altura de finales del siglo XVI, Juan Pastor había tenido una trayectoria no poco entrecruzada. El género de la glosa en «medida velha» de motes, cantigas, vilancetes o romances es habitual en los cancioneros peninsulares y en el *Cancioneiro Geral de García de Resende*, (1516), en portugués o en castellano (aunque un alto porcentaje de las muestras del género –hasta un 63%– son en castellano)<sup>22</sup>. De los diversos autores quinientistas portugueses que usan la glosa de villancicos, destacan aquellos que hacen uso escénico del género, como son Gil Vicente o Jorge Ferreira de Vasconcelos.<sup>23</sup>

El éxito del villancico le lleva a recorrer el territorio de este a oeste, de Valencia (donde lo recoge en 1561 Joan de Timoneda en su *Cancioneiro llamado Sarao de amor*, (Valencia, 1561), a Portugal, donde lo glosa de nuevo Jorge de Montemayor, poeta y músico, en su *Cancionero de obras de humanidad*, (publicado en Salamanca 1571 y en Coimbra 1579, además de en otros lugares, Zaragoza, Alcalá, Madrid), presentándolo como «Villancico ageno». El mismo autor portugués, por esas mismas fechas registra la variante del villancico (que se califica allí como «pastoril antiguo»), al final del libro segundo de *La Diana*, poniéndolo en boca de la pastora Selvagia que lo canta en femenino y lo adapta a su caso de amor:

«mudando el primero verso a este *villancico pastoril antiguo*, lo comenzó a cantar, aplicándolo a su propósito desta manera:

Di, ¿quién t'a hecho pastora  
sin gasajo y sin plazer,  
que tú alegre solías ser? (Damiani 1984)

22. De 82 motes, vilancetes, cantigas y romances glosados del *Cancioneiro Geral de García de Resende*, 52 son castellanos, es decir, el 63% (Dias, 1990-2003:VI, 399-400).
23. La pesquisa de poesía tradicional en este corpus dramático quinientista se convierte así en un campo de interés para el investigador (como señala Aida Fernanda Dias, 1990-2003: V, 42).

De la enorme difusión del cantar da buena cuenta, en fin, también el hecho de ser recogido en el *Tesoro* de Covarrubias, (s.v. *gasajo*), donde se lee:

«Dice un cantarillo viejo:  
¿Quién te hizo, Juan, pastor,  
sin gasajo y sin pracer?,  
que tú alegre solías ser.»

Las referencias al «villancico pastoril antiguo» (Montemayor) y al «cantarillo viejo» (Covarrubias) son inequívocas sobre la extensa recepción del personaje.

La historia de Juan Pastor parece concluir desastrosamente en el villancico dialogado que se incluye en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562), donde Gil pregunta a Bras:

— ¿Di, Bras, de qué murió Iuan,  
tan moço y tan mal logrado?  
— ¡Miafe Gil, de desamado!<sup>24</sup>

El certificado de defunción de este Juan Pastor nos lleva, imaginativamente hasta aquel desamado Grisóstomo a cuyo entierro acude don Quijote y de quien cuenta Cervantes «que vino de Salamanca, cuando un día remaneció vestido de pastor, con su cayado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía». Joven estudiante salmantino, alegre, facedor de coplas y villancicos para los autos de la Navidad, y muerto por desamor. Su epitafio, como su vida, podría aplicarse a nuestro pobre Juan Pastor:

Yace aquí de un amador  
el mísero cuerpo helado,

24. Curiosamente, este mismo diálogo, con los nombres cambiados, aparece en el *Cancionero* de Jorge de Montemayor: Villancico pastoril. «Di Iuan, de qué murio Bras / Tan moço y tan malogrado? / Gil, murió de desamado (*Las obras de George de Montemayor: repartidas en dos libros ...En Anvers : en casa de Iuan Steelsio, 1554, fol 12*).

que fue pastor de ganado,  
perdido por desamor.  
Murió a manos del rigor  
de una esquivia hermosa ingrata,  
con quien su imperio dilata  
la tiranía de amor. (*Don Quijote* I, 14).

«En el mundo pastoril –dice José Camoes– los apasionados parecen sufrir de verdad» (2019:97). Entre saudades musicales, lírica cancioneril y escenas de teatro Juan Pastor, personaje popular, muere de amores (y de repeticiones).

Sin embargo, como a tantos españoles y portugueses de la época, nueva vida parecía esperar a nuestro viajero Juan Pastor al otro lado del Atlántico. La popularidad del personaje se comprueba en el salto a un cancionero musical transatlántico, donde aparece en el villancico dialogado de nuevo entre lo lírico y la escena teatral navideña:

– ¿Qué juzgas, tío, Juan Pastor,  
de lo que el niño ha de ser?  
– Yo digo que ha de crecer  
– Yo, que no ha de ser mayor.

La letra de este villancico es del poeta baezano Alonso de Bonilla y la composición musical del guatemalteco de origen portugués Gaspar Fernández, que lo compone para ser cantado en la catedral de Puebla.<sup>25</sup> Después de la trayectoria pastoril del personaje, la letra oaxaqueña se percibe como un contrafactum religioso, aunque curiosamente supone el retorno a sus orígenes líricos y dramáticos navideños con

25. Según Stevenson (1970:192) la abundancia de villancicos de origen portugués en el *Cancionero de Oaxaca* habla de los propios orígenes nacionales de Gaspar Fernández, uno de los muchos que habitaban Puebla en los inicios del siglo XVII. El villancico aparece en los fols. 206v<sup>o</sup>-207r<sup>o</sup> del *Cancionero musical de Oaxaca o Cancionero poético-musical de Gaspar Fernández*. (Stevenson, 1970:202). Existe grabación del villancico por la Capella Prolationum y Ensemble la Danserye, *Chanzonetas*, (Marín López 2017).

los que se dio a conocer en aquella escena de las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza. Gaspar Fernández viajó a tierras mexicanas llevándose consigo al personaje popular y devolviéndolo a su entorno navideño, de donde había salido para agasajar alegremente al Niño con sus sones y danzas.

El movimiento de poetas y músicos, acompañando los desplazamientos de sus mecenas cortesanos, favorecía la transmisión “peripatética” de estas piezas entre España y Portugal (y aún más allá).

La potencialidad simbólica del pastor enamorado facilitaba el trasvase. Juan Pastor, pastor alegre y músico, pero después de enamorado y desdeñado, enfermo de melancolía y músico de sus penas, como Orfeo, reunía varias de las condiciones que caracterizaban a los portugueses en el imaginario de la época, como explicó Frida Weber de Kurlat (1971) y ha revisado Teijeiro (2022). Pero lejos de integrarse en tipo cómico (Hendrix 1925) caricatura o máscara risible (Diago 1991, Borrego 2021), o construir un estereotipo imagológico (Fernández García 2019), este lamentoso pastor salmantino, el pobre Juan Pastor (un Juan que no es don Juan entre los fanfarrones juanes castellanos, como dice Fernández García 2019: 139), con la melancolía de su canto, borraba las fronteras y encontraba territorio abonado para su difusión en ambos reinos, tanto en la lírica poética y musical como en la incipiente escena de los diálogos. Los castellanos configuraron a Juan Pastor y le hicieron cantar; los portugueses, enamorados, melancólicos y músicos gustaron del personaje, lo hicieron suyo y vivió en sus libros entre teatro, lírica y música.

## Bibliografía citada

- Álvarez-Cifuentes, P. (2018): «Bases de datos y literatura ibérica. Aula Ibérica Online / Aula Bilingüe y el corpus de Literatura Hispano-Portuguesa de la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes». *E-Scripta Romanica*, 5, 3–11.
- Anglés, H. (1947): *La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero musical de Palacio. Polifonía profana*, 2, Barcelona, CSIC.

- Apolinário Lourenço, A. (2011): «Tres cartas inéditas de Marcelino Menéndez Pelayo a Carolina Michaëlis de Vasconcelos». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 87, págs. 355-358.
- Barbieri, Francisco Asenjo (1890): *Cancionero musical de los siglos xv y xvi, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Tipografía de los Huérfanos.
- Camões, J. (2019): «Do figurado ao literal: “A todos veréis queixar / y a ninguno veréis morir / por amores»». En Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y José Roso Díaz, eds., *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI*, Sevilla, Renacimiento y Universidad de Extremadura, págs. 83-118.
- Cancionero llamado Flor de enamorados* (1562). Barcelona. En casa de Claudi Bornat.
- Cancioneiro musical de Elvas*, en DIAMM, *Digital Image Archive of Medieval Music*. <https://www.diamm.ac.uk/sources/4766/#/> [<https://www.diamm.ac.uk/sources/4766/#/>] [consulta: 03/09/2023].
- Cancionero musical de la Casa de Medinaceli* (1949): ed. Miguel Querol Gavaldá, Barcelona, CSIC.
- Cancionero musical de Palacio* (1965): ed. José Romeu Figueras. Barcelona. CSIC.
- Cardoso Bernardes, J.A. (2018): «As Barcas, de Gil Vicente, cinco séculos depois», *Criticón*, 134 págs. 35-49.
- Chansonnier Masson*, en DIAMM. *Digital Image Archive of Medieval Music*. <https://www.diamm.ac.uk/sources/984/#/> [consulta: 03/09/2023].
- Conde, J. C. (2001): «Carolina Michaëlis y la literatura española». En *Actas do Colóquio Internacional Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) nos 150 anos do seu nascimento – nos 75 anos da sua morte*. Porto: Escola Secundária Carolina Michaëlis, Faculdade de Letras da Universidade do Porto Revista da Faculdade de Letras, Série Línguas e Literaturas, II série, vol. XVIII, págs. 133-170.
- Cotarelo, E. (1929): ed. *Lucas Fernández, Farsas y églogas*, Madrid, Real Academia Española Tipografía de Archivos [reproducción facsímil de la primera edición de 1514].
- Covarrubias, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.

- Curtius, E. R. (1976): *Literatura europea y Edad Media latina*. México, F.C.E.
- Damiani, B. (1984): «Music in *La Diana* of Jorge de Montemayor», *Hispanic Review*, 52/4, pp. 435-457.
- Daza, Esteban (1576): *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso...*, Valladolid, Diego Fernandez de Córdoba.
- Devoto D. (1994): «Un millar de cantares exportados». *Bulletin Hispanique*, 96, págs. 5-115.
- Diago, M. V. (1991): «Una máscara del teatro renacentista: el ‘portugués enamorado’, de las orillas del tajo a las riberas del Plata», *Criticón*, 51, págs. 43-49.
- Dias, A.F. (1990-2003): *Cancioneiro Geral de García de Resende*, 6 vols. Lisboa. Imprensa Nacional.
- Diniz, P. A. (2018): «Quatro cancioneiros em confronto: nota sobre os cancioneiros quinhentistas poético-musicais portugueses», *Convergência Lusíada*, 28(38), págs.88-100.
- Documentos referentes a las relaciones con Portugal durante el reinado de los Reyes Católicos*. Valladolid, CSIC, 1958.
- Fernandez, M. de L. (2003): «D. Maria, mulher de D. Manuel I: uma face esquecida da corte do Venturoso», *Revista da Faculdade de Letras “Linguas e Literaturas”*, Universidade do Porto 20.1, págs. 105-116.
- Fernández García, M<sup>a</sup> J. (2019): «Imagología y teatro: castelhanos y portugueses en la escena ibérica del siglo XVI». En Teijeiro Fuentes, M.A. y Roso Díaz, J. eds., *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI*, Sevilla, Renacimiento y Universidad de Extremadura, págs. 119-161.
- Freund Schwartz, R. (2017): «Love or liberality? Music in the Courts of the Spanish Nobility». En Knighton, T. ed. *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Leiden, Brill, págs. 173-204.
- García de Resende, J. (1798): *Chronica dos valerosos e insignes feitos del rei Dom Joam II...* Coimbra. Na Real Officina da Universidade.
- Gois, Damian de (1566): *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel composta per Damiam de Goes diuidida em quatro partes...*, Lisboa. Em casa de Francisco Correa.
- Hendrix, W. S. (1925): *Some native comic types in the early Spanish drama*, Columbus, The Ohio State University.

- Henke, Robert & Eric Nicholson, eds. (2007): *Transnational Exchange in Early Modern Theater; Studies in Performance and Early Modern Drama*, Ashgate. Hampshire.
- Hermenegildo, A. (1983): «Del icono visual al símbolo textual: El “Auto de la pasión” de Lucas Fernández», *Bulletin of the Comediantes* 35, págs. 31-46.
- Joaquim, M. (1940): *O Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Publica Hostênsia*, Coimbra.
- Kindermann, H. (1959): *Das theater der Reinassance. Theatergesichte Europas*, vol. 2. Salzburg. Otto Müller.
- Lihani, J. (1969): «Personal elements in Gil Vicente’s „Auto pastoril castellano“», *Hispanic Review*, 37 págs. 297-303.
- Marín López, J. (2017), «Peregrinos pensamientos en metro músico o los albores del villancico barroco hispánico». En Gaspar Fernández & Alonso de Bonilla, *Chanzonetas*, dir. Fernando Pérez, Ensemble La Danserye–Capella Prolationum, IBS Artist, pp. 2-5 [notas musicológicas para el CD].
- Maurizi, F. (1994): *Théâtre et Tradition Populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix en Provence, Université de Provence.
- Mendoza, Fray Íñigo de (1492), *Coplas de vita christi, de la cena cōla passiõ, [et] dela veronica cōla resurrecciō de nuestro redētor, e las siete angustias [et] siete gozos de nuestra señora, con otras obras mucho prouechosas...*, Zaragoza, Pablo Hurus. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000251821&page=1>
- Menéndez Pelayo, M. (1999): *Menéndez Pelayo Digital*. Santander, Caja Cantabria (CD).
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1897): «Garci Sánchez de Badajoz», *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-Americanas*, II, págs. 114-133.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1911): *Novos estudos sobre Sá de Miranda*. Lisboa, Imprensa Nacional
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1922): *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*. Madrid. Junta para la Ampliación de Estudios. Centro de Estudios Históricos.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1949): *Notas vicentinas. preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente*. Lisboa. Imperio.

- Montemayor, Jorge de (1554): *Las obras de George de Montemayor: repartidas en dos libros...*, Amberes, Juan Steelsio.
- Montemayor, Jorge de (1572): *Cancionero del excellentissimo Poeta George de Monte Mayor, de nueuo enmendado y corregido...*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.
- Morais, Manuel (2003): «Música para o teatro de Gil Vicente (1502-1536), en *Gil Vicente 500 anos depois*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, vol. II, pp. 45-115.
- Nájera, Esteban de (1550): *Segunda parte de la Silva de varios romances...*, Zaragoza, Esteban de Nájera. [ed. facsímil con estudio de Vicenç Beltran, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017].
- Nelson, B. (2017), «Music and Musicians at the Portuguese Royal Court and Chapel, c. 1470-c.1500», En Knighton, T., ed. *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Leiden, Brill, pp. 205-241.
- Oliveira e Costa, J.P. (2011): *D. Manuel I (1469-1521). Um príncipe do Renascimento*, Lisboa, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Póvos e Culturas de Expressão Portuguesa.
- Pérez-Abadín Barro, S. y Blanco González, M. (2018): «Textos y autores luso-castellanos de los siglos XVI y XVII», *Criticón*, 134, págs. 5-34.
- Río Nogueras, A. del (2022): «El pastor como inocente ritual. Con una coda sobre dances y pastoradas». En Enguita Utrilla, J. M<sup>a</sup>. ed. *Los dances de Aragón. Entre la tradición religiosa y el teatro popular*. Zaragoza. Insstitución Fernando el Católico, págs. 123-143.
- Román, Jerónimo (1575): *Republicas del mundo: divididas en XXVII libros, ordenadas por F. Hieronymo Roman... dirigidas a la S.C.R.M del rey Don Philippe*, Medina del Campo, Francisco del Canto.
- Rodríguez Rodríguez, J.J., «Apuntes sobre la dramaturgia pastoril luso-castellana del siglo XVI», En Teijeiro Fuentes, M.A. y Roso Díaz, J. eds., *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI*, Sevilla, Renacimiento y Universidad de Extremadura, págs... 303-336.
- Ros-Fábregas, E. (2001): «Badajoz, Garci Sánchez de», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2, New York, Oxford University Press, pág. 452.
- Ros-Fábregas, E. (2003): «Badajoz el músico y Garci Sánchez de Badajoz: identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento». En Virginie

- Dumanoir, ed. *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, págs. 55-75.
- Sá de Miranda, Francisco de (1595): *Obras do celebrado Lusitano o doutor Frãncisco de Sá de Mirãda collegidas por Manoel de Lyra*, Lisboa, Manuel de Lyra.
- San José Lera, J. (2023), «Texto y contextos del *Diálogo para cantar* de Lucas Fernández (Salamanca, 1514): entre cancionero y teatro». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, pp. 93-118. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.04>
- Sousa, A.C. de (1742): *Provas da História Genealogica da Casa Real Portuguesa*, Lisboa.
- Stevenson, R. (1970): *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, General Secretariat, Organization of American States.
- Surtz, R. E. (1981): *Juan Pastor: Aucto nuevo del santo nacimiento de Christo Nuestro Señor*. Valencia, Albatros.
- Teijeiro, Miguel Ángel (2022): *La mirada del otro. La historia de Portugal y de los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Timoneda, Joan (1561): *Cancionero llamado Sarao de amor*, Valencia, Joan Navarro.
- Tomassetti, Isabella (2008): *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Recihenberger.
- Trend, J.B. (1927): «Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli, Madrid», *Revue Hispanique*, LXXI, págs. 485-554.
- Val Valdivieso, M<sup>a</sup> I. (2022): «Enrique Enríquez de Quiñones». En Real Academia de la Historia, *Historia Hispánica*. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/14974-enrique-enriquez-de-quinones>.
- Valderrábano, Enríquez de (1547): *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas, En el qual se hallará toda diversidad de música. Compuesto por Enríquez de Valderrábano...*, Valladolid, [colofón: Por Francisco Fernández de Córdoba, impresor, Valladolid].
- Weber de Kurlat, F. (1971): «Acercas del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. Portugueses en las farsas españolas del siglo XVI». En ed. A. David Kossof y José Amor y Vázquez. *Homenaje a W. L. Fichter*. Madrid, Castalia, págs. 785-800.



# Pervivencia de Torres Naharro en algunos escritores extremeños del siglo XVI: los casos de Diego Sánchez de Badajoz, Luis de Miranda y Joaquín Romero de Cepeda

Miguel Á. Teijeiro Fuentes  
*Universidad de Extremadura*

El panorama del teatro en España durante el Renacimiento resulta ciertamente complejo, toda vez que asistimos al nacimiento y la consolidación de una serie de propuestas dramáticas muy diversas que comprometen a todos los sectores de la sociedad. Cualquier estudio de conjunto sobre el tema –los hay, y muy rigurosos– parece no obstante abocado al fracaso, pues resulta casi inabarcable el análisis completo de un fenómeno que no sólo se limita a una indeterminada, e incompleta, nómina de textos, sino que también se configura como un espectáculo dirigido a un público tan inexperto como entusiasta y curioso.

Hace años, me propuse<sup>1</sup> estudiar el teatro surgido en Extremadura durante el siglo XVI al amparo de un grupo de escritores nacidos en la región. Destacaba entonces la estratégica situación geográfica, cultural y social de esta tierra y llamaba la atención sobre la extensa, y destacadísima, nómina de dramaturgos vinculados a ella (Torres Naharro, Sánchez de Badajoz, Miguel de Carvajal, Luis de Miranda, Tanco de Fregenal, Romero de Cepeda...). Vuelvo ahora sobre el tema para, en esta ocasión, analizar la influencia del maestro de todos ellos,

1. Teijeiro Fuentes, M. Á., *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1997, 426 págs.

el torreño Bartolomé de Torres Naharro<sup>2</sup>, en la obra de tres paisanos suyos cuyas vidas abarcan casi la totalidad del siglo XVI. Me refiero al talaverano Diego Sánchez, padre del teatro religioso renacentista, al placentino Luis de Miranda, autor de una obra muy ecléctica, y al pacense Joaquín Romero de Cepeda, apenas conocido pero creador de una vastísima producción literaria.

2. La *Propalladia* de Torres Naharro se publica por vez primera en Nápoles, en el año 1517 y alcanzó muy pronto una gran popularidad en España, reeditándose hasta cuatro veces en Sevilla (1520, 1526, 1533 y 1545) y una más en Toledo (1535). El inquisidor general Fernando de Valdés incluyó la obra en el *Catálogo de libros prohibidos* y desde 1559 las comedias del dramaturgo pacense cayeron en el olvido hasta que Juan López de Velasco las editó en el año 1573 expurgando aquellos pasajes censurados. La aparición del volumen del torreño es fundamental y explica la influencia teórica y práctica ejercida por Torres Naharro en el proceso de evolución de la comedia a lo largo del siglo XVI. Buena prueba de ello es la nómina de textos dramáticos de este periodo en los que se advierte la ascendencia de la obra del dramaturgo extremeño. Así, los recuerdos de ella parecen evidentes en títulos como *Radiana* (¿1525-1535?) de Agustín de Ortiz, *Tesorina* y *Vidriana* (¿1528-1535?) de Jaime de Huete, el *Auto de Clarindo* (h. 1535) de difícil atribución, la *Farsa a manera de tragedia* (1537), anónima, *Rosabella* (h. 1540) de Martín de Santander, *Alarquina* (¿1540-1550?), anónima, *Tidea* (1550) de Francisco de las Natas, *Florisea* (1551) de Francisco de Avendaño o *Rosiela* (1558), anónima, por citar algunos ejemplos. Por otra parte, el hecho de que la mayoría de ellas fueran publicadas entre 1528 y 1558 confirma el éxito de la propuesta teatral de la *Propalladia* hasta mediados del siglo XVI y explica su posterior olvido a consecuencia de la censura inquisitorial de Valdés. Cuando las obras del torreño volvieron a editarse en 1573, el teatro castellano buceaba en las búsqueda de nuevas fórmulas dramáticas (Lope de Rueda, la comedia del arte italiana, la tragedia, el teatro pastoril...) que desembocarían en la aparición de la comedia lopesca.

## 1. Torres Naharro y la Recopilación en metro de Diego Sánchez: el introito como estructura dramática

La *Recopilación en metro* aparece publicada en Sevilla en 1554. La tarea de impresión corrió a cargo de Juan Canalla, a cuya casa había llevado el original manuscrito Juan de Figueroa<sup>3</sup>, sobrino del autor, y los gastos de la edición fueron costeados por el V conde de Feria, don Gómez Suárez de Figueroa.

El reconocimiento del influjo de Torres Naharro en Diego Sánchez no acaba de poner de acuerdo a los estudiosos de sus obras. Mientras unos<sup>4</sup> lo

3. Este recopiló y ordenó las composiciones de Diego Sánchez siguiendo la estructura utilizada por Torres Naharro para su *Propalladia* con el firme propósito de emparentar la obra de su tío con la de su paisano Torres Naharro, sabedor de que la *Propalladia* de este había alcanzado una gran popularidad en España y de que su propuesta dramática era objeto de imitación por parte de muchos escritores de la época. Asimismo propuso una intencionada y atrevida competencia literaria con la obra del torreño de la que, como era de esperar, salía vencedor su tío “Considerando yo todo esto, y viendo que mi tío DIEGO SANCHEZ, *que es en gloria*, había escrito con gran trabajo muchas obras no de poco provecho, ni dignas de estarse à lo oscuro, porque con mucha verdad y sin injuria de Naharro, las tienen todos por las mejores que hasta hoy se han sacado á luz (digo de todas las que son escritas en aquel estilo cómico)”. De sobra sabía Figueroa que las farsas de Diego Sánchez –destinadas a la representación de historias sacadas de las Sagradas Escrituras con un propósito doctrinal– nada tenían que ver con las comedias hechas al itálico modo por su paisano; sin embargo, imaginaba que tal competencia literaria despertaría un mayor interés por la lectura de las obras de su tío.
4. Es el caso de J. López Prudencio (*Diego Sánchez de Badajoz: estudio crítico biográfico y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1915), B. W. Wardropper (*Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967) o J. M<sup>a</sup>. Díez Borque (*Prólogo a las Farsas de Diego Sánchez de Badajoz*, Madrid, Cátedra, 1978), por citar tan solo algunos ejemplos destacados.

niegan abiertamente, otros<sup>5</sup>, por el contrario, admiten ciertas semejanzas que no solo recogen aspectos literarios (estructura, personajes, recursos, motivos...), sino también responden a una concepción del teatro y de la vida parecidas, más allá de que ambos autores sean extremeños, nacidos a escasa distancia el uno del otro, estudiantes tal vez en las aulas salmantinas<sup>6</sup>, hombres de Iglesia vinculados a los ambientes intelectuales de la casa de Feria, críticos con los poderosos a quienes censuran abiertamente desde el humor y empeñados en concebir el hecho teatral como un espectáculo pensado para la representación ante un auditorio improvisado –en el caso de Torres Naharro la curia que rodeaba a León X, primero, y el ilustre público congregado en los salones cortesianos de los Colonna, después; en el caso de Diego Sánchez la humilde feligresía pacense, pero

5. Ese “anticlericalismo” que vincula la obra de ambos a una corriente espiritual afín a las tesis erasmistas (desde M. Á. Pérez Priego, “El erasmismo en el teatro religioso del siglo XVI”, en *Estudios sobre el teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998, pág. 85 y sgs. hasta E. Campanario Larguero, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz y las encrucijadas teológicas del siglo XVI: tradición e innovación doctrinal*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2019), la presencia de canciones deshonestas procedentes de pasajes litúrgicos (Fº. J. Grande Quejigo, “Tradiciones parateatrales medievales en el primer teatro extremeño del XVI”, en *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, eds. J. Cañas, Fº. J. Grande y J. Roso, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pág. 1171) el uso del diálogo como recurso propiciador del debate catequético (S. Zimic, “El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LII, nº 14, 1976, pág. 65) o la nómina de personajes de la que sobresale la presencia del pastor (F. Cazal, “Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz”, en *Criticón*, 60, 1994, págs. 7-18).
6. J. Lihani (*Bartolomé de Torres Naharro*, Boston, Twayne, 1976, pág. 16) le imagina formando parte de un grupo de inquietos estudiantes que acompañaron en alguna ocasión a Encina a Alba de Tormes para representar algunas de su églogas en el palacio del duque de Alba.

también la nobleza provinciana de los Feria o los representantes del cabildo catedralicio de Badajoz—.

Sin duda la cuestión que parece poner de acuerdo a sus estudiosos es la estrecha similitud existente entre ambos dramaturgos a la hora de la utilización del introito<sup>7</sup> como parte destacada de la representación, si tenemos en cuenta que el introito naharresco, que hizo fortuna en el teatro posterior hasta bien entrado el siglo, será también la piedra angular de las farsas del talaverano. Protagonizados generalmente por un pastor jactancioso y pendenciero que utiliza la jerga arrusticada conocida como sayagués para irrumpir en escena acompañándose de reverencias y zapatetas con el fin de captar la atención y la benevolencia del auditorio, su presencia es fundamental no sólo como elemento estructurador recurrente de las comedias, sino también por tratarse de un intento muy original de configurar el teatro como un espectáculo público pensado para la representación ante un auditorio determinado.

Si bien es cierto que el teatro religioso de Diego Sánchez resultaba más tedioso y comprometido que el despreocupado divertimento cortesano que ofrecían las comedias de Torres Naharro, el clérigo talaverano advirtió enseguida el acierto teatral del introito entendido como una suerte de introducción jocosa, necesaria para suavizar la aridez de los dogmas que pretendía representar. Sabedor de las dificultades que entrañaba la puesta en escena de sus farsas —la impericia de los representantes, las dificultades para ver y oír bien la obra, las incomodidades propias del lugar y del tiempo, el desconocimiento del fenómeno teatral por parte del público, obligado, además, a escuchar en verso una ma-

7. Sobre el introito aún son útiles los trabajos de J. A. Meredith (*Introito and the loe spanish drama of the sixteenth century*, Philadelphia, 1926, págs. 71-77), J. E. Gillet (*Propalladia...*, ed. O. H. Green, Bryn Mawr-Filadelfia, University of Pennsylvania, 1961, t. IV) o M. García-Bermejo (“Origen y circunstancias del introito en el primer teatro clásico español”, en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*, eds. F. B. Pedraza, R. González y E. E. Marcelllo, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, págs. 121-36).

teria de contenido doctrinal cuya razón última casi siempre desconocían...–, no dudó en apropiarse del introito de su paisano y lo encajó a su manera en el propósito catequético que animaba sus obras. El sermón dominical en el púlpito, grave y amonestador, será sustituido en el tablado por una disputa más audaz y divertida, protagonizada por un pastor que representaba con su comportamiento, sus preguntas y sus dudas, las inquietudes del público al que iba dirigida la farsa.

Los introitos en las comedias de Torres Naharro respondían a una estructura recurrente con la que el espectador estaba familiarizado. Comenzaban con una salutación, un “Dios mantenga” (*Trofea, Soldadesca, Himenea*), que por su ambigüedad se antojaba cínica y provocadora, una inesperada bofetada cómica a un auditorio cortesano descuidado, que se ve repentinamente sorprendido por la aparición en escena de un individuo –vestido de pastor– que arremete contra él irrespetuosamente, desatendiendo la más elemental norma de cortesía. Semejante desfachatez, reforzada por la abismal diferencia social entre el personaje y su público, atrapa a este último espectador y consigue concitar su atención. La fórmula poseía en sí misma una inestimable fuerza dramática y abría un canal de comunicación directo entre el actor y los espectadores desde el comienzo mismo de la obra.

Sabedor de la hilaridad que este saludo suscitaba entre los presentes, el de Talavera se apropió de él en sus farsas (*Farsa Teologal, Farsa de la hechicera, Farsa del colmenero*) y lo utilizó una y otra vez como si se tratara de un código establecido y sin el cual no parecía apropiado comenzar la obra propiamente dicha<sup>8</sup>. La fórmula empezó a ser admitida ya por el público como un esperado desaire, entre divertido y retador, que por su comicidad y desvergüenza suscitaba la carcajada. Los mo-

8. “Olvídeme el Dios mantenga/Si os rogais, estaos ansí,/Que tampoco vos á mí/Dejistes en buena vengá”. (*Molinero*, II, pág. 106); “Ó reniego la bobura/De mi ñoranza tan luenga,/Que no dije «Dios mantenga»/Ni aún vos hice la mesura”. (*Salomón*, I, págs. 217-18).

nólogos de los cómicos actuales emplean recursos parecidos cuando con sus dardos ingeniosos nos ponen delante de un espejo que refleja nuestras contradicciones obligándonos a reírnos de ellas.

El introito naharresco nos ofrece también una sugerente información acerca de la festividad o el motivo para el que fue escrito. Bien puede ser la celebración de una boda (*Aquilana*) o la conmemoración de un hecho histórico (*Trofea*), bien en el caso de las farsas del talaverano aquellas festividades religiosas de honda tradición popular como el nacimiento de Jesús (*Farsa Teologal* o *Farsa de la Natividad*), la anunciación a María (*Farsa de la Salutación*) o la celebración eucarística del Corpus Christi (*Farsa del Molinero*, *Farsa del Santísimo Sacramento*).

Atentos observadores de la realidad social que les rodeaba, no falta tampoco en los introitos de ambos clérigos la severa amonestación a ciertos estamentos de la sociedad por su reprochable comportamiento<sup>9</sup>. Las reprimendas van dirigidas a los representantes de la Iglesia (la *Trofea* del torreño o la *Farsa de la Muerte* del talaverano), pero también arremeten contra las mujeres, en clara afinidad con la tradición misógina medieval<sup>10</sup> (*Himenea* o *Farsa Teologal*), o contra los señores que se enriquecen a costa de la fatiga de quienes trabajan en el campo (*Soldadesca* o *Farsa de la Fortuna* o *el Hado*).

El introito se propone también como la ocasión propicia para reivindicar las ridículas destrezas de las que el personaje hace gala, aquellas que

9. Teijeiro Fuentes, M. Á., “Los amos viven de nuestros sudores: el Pastor en el primer teatro renacentista, ¿rebeldía o sumisión?”, en *El teatro en tiempo de los Austrias Mayores. Estudios dedicados al profesor Jesús Cañas Murillo*, Madrid, Ediciones del Orto, 2020, págs. 215-52.
10. García-Bermejo, M., “La deformación grotesca del amor y la mujer en los introitos de Torres Naharro: El Contexto”, en *Juan Ruíz, arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. Dueñas, cortesanas y alcahuetas... Homenaje a Josep T. Snow*, a cargo de F.º Toro Ceballos, Alcalá la Real, Ayuntamiento, 2017, págs. 95-110.

le diferencian o le enfrentan a su auditorio. Las habilidades tienen que ver con sus actividades diarias (desde hacer cucharas hasta cuidar del ganado), pero también pueden referirse a los juegos populares, los cantos y bailes y, cómo no, las alusivas a la sexualidad (*Serafina* o *Farsa Moral*).

De hecho no es extraño encontrarnos en los introitos de ambos autores la narración de historias provistas de un fuerte contenido sexual, desconcertantes para un lector moderno si tenemos en cuenta que proceden de la pluma de dos religiosos, razón que seguramente explicaría el descontento del Santo Oficio confirmado por Valdés en su *Índice de libros prohibidos*. Conocidas son las groseras insinuaciones, no exentas de comicidad, que salen de la boca del pastor torreño (*Himenea*, *Calamita*, *Serafina* o *Aquilana*), pero más sorprendentes si cabe, por su audacia e ingenio, son los guiños procaces del pastor talaverano (*Farsa de Salomón*, *Farsa Militar* o *Farsa Teologal*), pues no olvidemos que las farsas de Diego Sánchez procuran una enseñanza de contenido teológico.

Ocurre asimismo en las comedias de Torres Naharro (*Trofea* o *Aquilana*) que el pastor protagonista del introito se olvida por un momento del motivo por el que se encuentra allí, provocando con ello la hilaridad y la expectación de su público<sup>11</sup>. Se trataría, por tanto, de un incidente de marcado carácter cómico que también se cuela, por ejemplo, en la *Farsa de Isaac* de Diego Sánchez. Al admitir su olvido, el pastor confiesa indirectamente su desconocimiento del hecho teatral al que asiste como protagonista.

Y aunque es obligado en los introitos naharrescos el resumen del argumento de la comedia (técnica hoy día impensable que explica la

11. Traigo los siguientes ejemplos: “Mas ofrézome a la mar./Juri a mí,/que olvidado se me aví/de decir a qué venía.” (*Trofea*, pág. 311, vv. 203-206); o “Mas, cuerpo de mí,/que no me acordaba de cuando nací./¿Sabéis, buena gente, qué os vengo a contar?” (*Diálogo del Nacimiento*, pág. 669, vv. 100-102); o “No ha poder/son que tengo de caer/en el demoño a qué vengo,/pues no se me ha d’esconder” (*Aquilana*, pág. 817, vv. 165-68).

necesidad que tenía el público de la época, poco acostumbrado a este tipo de espectáculos, de conocer aquellos incidentes más generales de la obra que iban a ver), no lo es tanto en los introitos de Diego Sánchez (*Farsa Militar*), cuyas farsas no tienen una división en jornadas y se atienen a un único motivo religioso.

Otra de las funciones que cumple el personaje del pastor en los introitos de los extremeños es la petición de silencio al auditorio con el fin de que pueda oír atentamente lo que dicen los personajes (*Calamita*, por un lado, *Farsa de los Doctores*, por el otro). Parece lógico suponer que, ante un público poco educado en el hecho teatral, inexperto y congregado al aire libre, los ruegos y amenazas de silencio estarían muy justificadas, de ahí que en la mayoría de los casos se aluda insistentemente a la necesidad de oír la obra como un requisito indispensable para entender mejor su moraleja.

La amonestación al público para que guarde silencio no debía ser suficiente. Por ello nuestros dos dramaturgos podían concluir sus introitos recurriendo a otro recurso dramático consistente en la inesperada aparición en escena del personaje que protagonizará la acción de la obra, propiciando así la curiosidad del público asistente (*Serafina* o *Farsa de David*).

En conclusión: algunos introitos de Diego Sánchez recuerdan tanto a los de su paisano torreño que apenas ofrecen dudas sobre su filiación literaria<sup>12</sup>. Ambos se aprovechan de la figura del pastor bobo y jactancioso que, con su incomprensible sayagués, saluda, interpela,

12. En palabras de M. Á. Pérez Priego, “Fuera de ciertos monólogos pastoriles que se documentan en las obras de Encina...y de Lucas Fernández...puede afirmarse que el introito no cobra categoría de unidad dramática en el teatro castellano hasta la *Propalladia* de Torres Naharro, donde ya es utilizado sistemáticamente al frente de cada una de las comedias. De ahí hubo de tomarlo directamente Diego Sánchez, por lo que sus introitos reflejarán numerosos motivos coincidentes con el prólogo naharresco...” (*El teatro de*

arremete, se burla o pide silencio al público que le escucha asombrado<sup>13</sup>. Bien es cierto que en las farsas del talaverano el introito pretende una enseñanza religiosa que da sentido al resto de la pieza y que en ellas el pastor del introito se incorpora a la acción dramática como un personaje más y no desaparece de escena una vez cumplida su función, como ocurre en las comedias de Torres Naharro<sup>14</sup> en las que el personaje carece de protagonismo.

## 2. Torres Naharro y la Comedia Pródiga de Luis de Miranda: la descripción de personajes y ambientes

El mismo año que se publicaba en Sevilla la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez aparecía también la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda<sup>15</sup>, impresa en casa de Martín de Montes de Oca y escrita algunos

- Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Unex, 1992, págs. 135-36).
13. Vid. M. Á. Teijeiro Fuentes, “Algunas notas acerca del introito en la obra de Torres Naharro: historias picantes”, en *Bartolomé de Torres Naharro en los orígenes del teatro español*, en *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV, 2018, págs. 275-92.
  14. V. Barrantes se decanta, de manera exagerada, por la trascendencia de los introitos del talaverano cuando señala: “Torres Naharro dio á estos introitos un desenfado, una extensión y una libertad, que coinciden con la de nuestro poeta (“en realidad, sería al revés”), el cual á las veces va más allá todavía, poniendo en boca de un personaje accesorio, pero obligado, fundamental en sus farsa, un pastor que representa el elemento popular, la plebe de Extremadura con toda su rusticidad, malicia y socarronería. Diego Sánchez marca, pues, un gran progreso en este camino, que conducía directamente á la alta comedia por el estilo de las costumbres y de la vida social” (*ed. cit.*, II, pág. 371).
  15. En el siglo XX disponemos de tres ediciones diferentes de la comedia de Miranda: la de J. García Morales en *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Colección Joyas Bibliográficas, 1964, vol. II, págs. 185-232, la de I. Úzquiza, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, 1982 y la de M. Á.

años antes<sup>16</sup>. Esta comedia se compone de 2.732 versos divididos en siete actos y cuenta la historia del joven Cadam, a quien conocemos a lo largo de la acción con el nombre de Pródigo, quien, tras recibir la herencia paterna, sale de casa en busca de aventuras en la compañía de unos soldados que le embaucan y roban buena parte de sus riquezas. Sufrirá luego los manejos de una falsa alcahueta, Briana, y los malos consejos de dos falsos criados, Lizán y Cervero, que acaban limpiándole lo poco que le quedaba. Arrepentido y pobre, vive como porquero hasta que finalmente es reconocido por su padre, que le recibe con los brazos abiertos en su casa y perdona su mal comportamiento.

La *Pródiga* entronca con buena parte de la tradición dramática de la época recogiendo elementos que recuerdan a *La Celestina*, la práctica naharresca o el teatro religioso. En este caso, aprovecha el escritor placentino la parábola del hijo pródigo contada por san Lucas (15, 11-32) para reflexionar sobre asuntos muy diversos –la codicia, las malas compañías, los excesos del vicio, el poder del arrepentimiento y el perdón–. Cadam, representación del hijo pródigo, es víctima de las más bajas pasiones mundanas y a lo largo de un viaje circular descubrirá las maldades del mundo y las tentaciones del demonio y la carne. Al abandonar la casa del padre se enfrenta a una realidad que le empuja a pecar y solamente será a través de la contrición y del perdón cuando encontrará de nuevo la felicidad.

La primera parte de la obra –que es la que a mí me interesa ahora– comienza con la descripción del mundo de la milicia, representada en una serie de personajes –Atambor, Silván, Orisento, Olivença– que han dedicado sus vidas al oficio de la guerra. Es probable que la fiel recreación de ese ambiente militar se explique por la condición de soldado de Miranda, si damos por buenas las noticias que nos informan que el

Pérez Priego en *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia, UNED, Universitat de València y Universidad de Sevilla, 1993, págs. 287-374.

16.

placentino abandonó su patria en la compañía de su amigo Villalba para alistarse en el ejército imperial destinado a Italia<sup>17</sup>. Sin embargo, Miranda, decepcionado por las injusticias que la guerra esconde, decidió regresar a Plasencia en donde se ordenó sacerdote. Tiempo después conoció la muerte de su colega en batalla y compuso –dedicada a don Juan de Villalba, pariente cercano del fallecido– su *Comedia Pródiga* como homenaje póstumo al añorado compañero de fatigas. Estamos, pues, como en el caso de Torres Naharro, ante un escritor que vivió primero la experiencia de la guerra y abrazaría después el sacerdocio.

Desde una perspectiva más literaria, el comienzo de la *Pródiga* recuerda en algunos pasajes a la *Soldadesca* de Torres Naharro, influjo directo del que dio cuenta el maestro M. Menéndez Pelayo<sup>18</sup> con su

17. Pocas noticias nos han llegado de la vida de este dramaturgo y algunas de ellas son sumamente confusas y desordenadas. Miranda nacería en Plasencia a principios del siglo XVI y, como otros muchos, sucumbió a los encantos de la vida aventurera para alistarse en el ejército y luchar en Italia. Decepcionado, regresó a casa para entrar en religión. Allí conoció la trágica noticia de la muerte de su amigo y paisano Villalba en la guerra e, impresionado por tan triste suceso, se decidió a componer su *Comedia Pródiga*, escrita entre 1532 y 1534, y dirigida a don Juan Villalba, seguramente pariente muy cercano de su colega fallecido. A partir de la década de los 30, las noticias sobre su existencia son muy imprecisas. Una parte de la crítica apunta la tesis de que el extremeño, ya ordenado sacerdote, viajara al Nuevo Mundo, en donde escribió un *Romance*, en el que narra las penalidades que sufrieron aquellos que participaron en la conquista del Río de la Plata, y una *Carta al Rey*, fechada en Asunción en marzo de 1545, en la que se confiesa partidario de Cabeza de Vaca y se queja del despotismo y la codicia del gobernador Martínez de Irala. De Luis de Miranda jamás se volvió a saber nada y desconocemos si regresó a Extremadura o acabó muriendo en tierras americanas. Vid. J. López Prudencio, *El genio literario de Extremadura. Apuntes de literatura regional*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1979 (revisión de la de 1921), págs. 99-135.
18. “Mejor que estos adocenados imitadores, que sólo acertaron á reproducir lo más exterior y trivial del arte de Naharro, honraron su nombre otros

acostumbrada perspicacia y que tampoco pasó desapercibido, décadas después, al juicio de M. Á. Pérez Priego<sup>19</sup>, quien advertía de pasada sobre su semejanza con las farsas de Diego Sánchez, poniendo así en relación a los tres dramaturgos extremeños

El ambiente militar está perfectamente representado en ambas obras por la amplia galería de personajes que lo conforman. Así, reflejan la distinción entre el soldado “plático”, el experimentado en batalla pero, sobre todo, conocedor de los entresijos económicos que la guerra genera, y el soldado “bisoño”, menos curtido y más ingenuo. Destaca también el parecido funcional que se da a esta distinción en las dos comedias: los bisoños serán objeto de las burlas de sus compañeros más veteranos,

poetas de positivo mérito que, sin caer en este remedo servil de la intriga de la *Himenea* ó de los bodegones de la *Tinelaria*, aplicaron á muy diversos argumentos las dotes de la observación moral, de fino análisis, de sentido de la verdad humana que campean en los más felices bosquejos del poeta extremeño. Entre estos más aventajados y también más indirectos discípulos hay que contar en primer término á dos ingenios de Plasencia, á quienes enlaza con Torres Naharro hasta el vínculo del paisanaje: Luis de Miranda, en su *Comedia Pródiga* (1554), aunque deba mucho á la *Commedia d'il figliuol prodigo*, de Cechi; y Miguel de Carvajal, que en algunas escenas de la *Josefina* (1540?) adivinó el lenguaje de las pasiones y el secreto de la emoción trágica” (M. Menéndez Pelayo, *Estudios preliminar a Propaladia de Torres Naharro*, Madrid, Librería de Bibliófilos, Libros de Antaño, 1900, t. X, pág. CXLII), si bien es cierto que, décadas después, O. Arróniz (*La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 152-58) precisó que la comedia del italiano se publicó quince años después que la del extremeño, razón por la cual no pudo haber sido su fuente.

19. En cuanto a la *Pródiga*, aparte de algún tipo aislado, como el personaje del Negro que con mayor prestancia y participación en la acción volveremos a hallar en las farsas, algunas escenas costumbristas del ambiente militar rufianesco –quizás heredadas de la *Soldadesca* de Naharro– recuerdan también el ambiente de la *Farsa de la ventera* de nuestro autor (M. Á. Pérez Priego, *op. cit.*, pág. 52).

que se aprovecharán de su ignorancia para engañarlos prometiéndoles una generosa soldada que nunca llegará.

El Capitán de la *Soldadesca* –con la complicidad de los soldados más expertos– pretende reunir una bandera con el propósito de enriquecerse a costa de las promesas que harán a aquellos desgraciados que no tienen donde caerse muertos. Les asegura no sólo una buena soldada, sino también las armas necesarias para el combate; lo que no saben los incautos reclutas es que su intención primera es restárselas de la paga cobrando por ellas un precio abusivo. Es lo mismo que pretenden Orisento y Silván en la *Pródiga*, engatusar al ingenuo de Cadam prometiéndole una vida plena de aventuras en pos de la fama cuando su intención es desplumarle las riquezas procedentes de la herencia paterna.

La insolidaridad, la falta de empatía y la codicia, contaminan el resto de las relaciones personales y afectivas. En *Soldadesca*, los soldados Guzmán y Mendoza acuerdan engañar al Capitán –que, más experimentado que ellos, conoce sus intenciones desde el primer momento– y robarle el dinero destinado al pago de la tropa. El botín obtenido servirá para la compra de unos caballos con los que huir a otras guerras en la compañía de sus mancebas. La conjura sugerida en la comedia de Torres Naharro tiene su desarrollo argumental en la *Pródiga*, en donde Orisento y Silván estafan a su Capitán –rango con el que se refieren a Cadam– y escapan con sus amantes en los caballos que este les había regalado. De este modo, la situación que parecía intuirse en *Soldadesca*, se confirma en forma de ardid en la *Pródiga*.

Asimismo, asistiremos a la diferenciación social de los componentes de la tropa. Por un lado, aquellos que se consideran caballeros o hidalgos y, por tanto, se creen merecedores de una recompensa más apropiada a su condición, y, por otra, aquellos villanos que desempeñan las tareas más bajas y peligrosas. Mendoza –bajo cuyas ínfulas se esconde un pobre infeliz– reivindica sus galones en la *Soldadesca*

MENDOZA Di, Atambor,  
¿y no harán más honor  
a los buenos que a los ruines?

ATAMBOR Ya os darán a vos, señor,  
catorce o quince carlines. (pág. 397, vv. 468-72)

con la misma presunción con la que actúa el ingenuo Cadam en  
la *Pródiga*

PRÓDIGO ¿Al hidalgo qué le dan  
porque resida en la guerra?

ORISENTO Cien mil de juro en su tierra  
o házenle capitán;  
demás desto a quantos van  
contino dan los señores  
o vuelven comendadores  
de Sanctiago o San Juan. (pág. 291, vv. 17-24)

y en ambos casos los dos serán víctimas de los engaños de quienes  
les rodean.

En la descripción de personajes relacionados con la milicia no podía faltar tampoco en ambas obras la presencia del soldado fanfarrón, tan querido en nuestro teatro renacentista. En *Soldadesca*, los rasgos caracterizadores del tipo están muy repartidos. Guzmán, a quien el Capitán le ofrece el cargo de “sotocapitán”, introduce la arrogancia y la mentira. Se jacta de haber participado supuestamente en las batallas de “Garellano” y “Chirinola” y de vérselas con el turco en “Bugía” y “Tripol”. Su presencia en el ejército es imprescindible tras haberse codeado con el Gran Capitán y haber sido la mano derecha del duque Valentino. Pronto descubriremos por boca de Tristán que bajo su apariencia de caballero se oculta el hijo de un humilde aguador que se ha dedicado a la venta callejera de melcocha, un zumo compuesto de miel y agua. Por su parte, Manrique y Mendoza, que aparecen al comienzo de la Jornada III, representan la cobardía y la provocación. Por un quitame allá esas pajas, los dos soldados se enzarzan en una ridícula disputa que se acompaña de gritos, amenazas (no falta el inevitable “Voto a Dios”) y reproches a

su vil condición. Como último recurso, ambos acuden a sus espadas, que nunca llegarán a utilizar por la mediación del Capitán en la refriega y porque a ninguno de los dos se le ha pasado por la cabeza usarlas por temor a lastimarse.

Como en el caso de Guzmán y Mendoza, en la *Pródiga* el fanfarrón es Olivença, con su cara acuchillada y sus modales violentos. Se caracteriza por venir acompañado de una barragana que, en este caso, ha preferido el dinero de Cadam a la vida miserable que aquel le propone. Su intención es vengarse de Pródigo y por esta razón aparece en escena junto a dos prostitutas –Alfenisa y Grimana–, comadres de su amante. Ante la primera se muestra colérico y amenazador. No concibe que un hombre de su valor haya sido abandonado por una mujer y no duda en sacar la espada para enfrentarse a quien le lleve la contraria. Alfenisa, lejos de atemorizarse, la emprende con él a chapinazos y le amenaza con asentarle las espaldas, mientras el ridículo soldado acepta el castigo sin rechistar.

Por último, en este repaso de la gente de la milicia, quiero llamar la atención sobre la figura del Atambor y su presencia en ambas comedias. En *Soldadesca*, el Atambor se patea las calles de Roma con el propósito de reclutar a quinientos soldados para los ejércitos del papa Juan. En su llamado precisa la paga que cobrará la tropa de acuerdo con su condición y con sus méritos

ATAMBOR    ¡Sus, señores compañeros,  
                  soldados del Papa Juan!  
                  ¿Quién querrá tomar dineros?  
                  A Pozo Blanco se dan:  
                  tres ducados  
                  a los pláticos soldados  
                  y diestros en renegar,  
                  y a los bisoños honrados  
                  dos y medio y el tragar. (pág. 397, vv. 459-67)

En la *Pródiga* ocurre una situación parecida. En este caso, los reclutas se enrolan en el ejército imperial y también se establece la soldada

que recibirán por alistarse, algo más generosa que en la comedia del torreño, quizás como consecuencia de la subida de los salarios

TAMBOR    Sepa qualquier que quisiera  
             salir de aquesta cibdad  
             cómo da su Magestad  
             sueldo y paga al que viniere;  
             al plático, si lo fuere,  
             le darán quatro ducados;  
             al bisoño, tres, pagados  
             para quando a Dios plugiere. (pág. 291, vv. 1-8)

Parece razonable suponer que el Atambor con su llamamiento por las calles representa una escena costumbrista que refleja la realidad de la época. Él sería el encargado de recorrer las grandes ciudades emplazando voz en grito a todos aquellos que quisieran alistarse en el ejército. Seguramente con su discurso seguía las ordenanzas militares identificando al reclutador, el lugar, el sueldo...

Esta circunstancia tiene mucho que ver con el propósito de la comedia. No olvidemos que en el *Proemio* de su *Propalladia*, Torres Naharro reflexionaba en la teoría sobre los preceptos básicos que debían regir su obra. Distinguía entre dos tipos distintos de comedias: las llamadas “a fantasía”, es decir, aquellas que brotan del ingenio del autor a partir de un asunto imaginado, y las “a noticia”, a saber, aquellas que se aproximan más a la realidad y se configuran como una especie de cuadro de costumbres de la época. Al mostrar dicha distinción, el teatro se abría a la posibilidad de recrear la historia a su manera, proporcionando al escritor una inagotable fuente de argumentos muy variados, pues podría abarcar desde la historia nacional o extranjera a asuntos procedentes de la tradición religiosa o de la antigüedad clásica, que serán los preferidos por los autores de tragedias.

*Soldadesca* pretendía describir la vida cotidiana de los soldados españoles en Italia, por ello Torres Naharro procuró ajustarse a esa realidad haciéndola creíble en el marco en el que se mueven sus personajes. Este afán de verosimilitud que posibilita el juego de historia e intrahistoria le

permite introducir en el discurso a personajes reales (el papa Alejandro, el Gran Capitán, el duque Valentino, el Emperador), lugares reales (Torre Nona, Torre Sabela, Pozo Blanco, Roma), referencias a batallas famosas (Garellano, Chirinola, Bujía, Trípoli, la guerra de Granada), menciones a la vida cotidiana (carlines, ducados, reales, julios, el reclutamiento), a la organización de la milicia (capitán, sotocapitán, sargento, cabo, furrier, atambor) o incluso al plurilingüismo (la alternancia del castellano y el italiano que representa muy bien el enfrentamiento entre las dos naciones).

Una lectura de las primeras escenas de la *Pródiga* nos ofrece un resultado parecido. El escritor placentino también alude a lugares reales (Nápoles, Indias, Turquía, Hungría, Milán), a personajes históricos (el Emperador, el Soldán), a la organización militar (atambor, piqueros, arcabuceros, capitán) y las inevitables referencias a la vida cotidiana de las gentes (ducados, indulgencias).

Hay, finalmente, en ambas comedias una amarga reflexión sobre el oficio de soldado y sobre la milicia en general, acaso fruto de la decepción personal de sus autores. En *Soldadesca*, Guzmán confiesa “que la paz me hace guerra” (pág. 387, v. 226), porque la guerra es la única razón de su existencia, el hecho cruel que le permite vivir y medrar, de ahí que el soldado profesional la desee “como [los] pobres el verano” (pág. 387, v. 233). Tanto él como Mendoza se han convertido en dos mercenarios que ponen sus vidas al servicio del mejor postor, sean florentines, milaneses, venecianos, españoles, franceses o ingleses. Cuanto más grande y más largo sea el conflicto, más posibilidades hay de que no falte un real en la bolsa del soldado. Se llega a la paradoja de que Mendoza suplique a Dios que ordene la guerra entre las naciones y, versos más adelante, muestre su convencimiento de que es Dios quien se apiada de los más humildes mandándoles una guerra (pág. 420, vv. 1127 y sgs.).

Por el contrario, la paz supone el fin de la milicia y el soldado se ve arrastrado a buscar el sustento mediante el hurto y el engaño, convertido en delincuente perseguido por la justicia, un rufián acostumbrado a dormir en Torre Sabela o en Torre Nona, las dos prisiones más famosas de la Roma de la época.

En la *Pródiga*, Silván, Orisento y Olivença han sufrido un destino parecido. Acabada la guerra en la que participaban, el último de ellos relata cómo los desembarcaron a todos en Barcelona y deshicieron las banderas dejándolos abandonados a su suerte. Él confiesa andar sin rumbo, entre ramerías y malhechores, temeroso de la justicia. Olivença se encomienda a Dios y confía en su ayuda, esperando que propicie una nueva escalada bélica contra los turcos

OLIVENÇA Pues es verdad que señores,  
que os darán sólo el comer,  
en no aviendo os menester,  
como si fuesseis traidores,  
sino a grosseros pastores  
que ni tienen ser ni maña,  
y por esto aquí en España  
nunca faltan salteadores. (pág. 313, vv. 766-73)

Silván y Orisento, avergonzados, también descubren su dolencia, obligados a cometer delitos que no imaginaban. Han planeado huir a las Indias, pero los navíos están ya repletos de soldados. Lo único que les queda es saltar a los más incautos y robarles sus pertenencias porque “con esto muchos días/nos falta el mantenimiento” (pág. 314, vv. 803-804).

En ambas comedias el ambiente que se describe es desolador. Víctimas de la insolidaridad y del engaño por parte de sus superiores, que se aprovechan de ellos cuando los necesitan, los soldados pláticos se dedican a la delincuencia por mesones y mancebías, convertidos en proxenetas y ladrones. Por eso Guzmán, en la comedia de Torres Naharro, concluye su discurso con una reflexión descarnada y pesimista (“No sabéis adónde os ir,/todo el mundo está perdido” [pág. 386, vv. 210-11]) que se repite en boca de la manceba Grimana de la comedia de Luis de Miranda (“Ya, ya, el mundo va perdido,/mucho palo se le dé” [pág. 311, vv. 702-703]).

En definitiva, la descripción del mundo de la milicia, la distinción de la soldadesca que lo compone en grados y clases, el perfil psicológico del soldado, sus compañías y amistades, el retrato de los ambientes por donde se mueven (plazas, mancebías, tabernas...), la crítica cruel de la

guerra y sus consecuencias, la mezcla de corrupción y vicio del estamento militar, la presencia de la comida, la bebida y la prostitución casi desde un punto de vista escatológico y deshumanizado... es tan parecida en ambas comedias que pareciera que la pieza de Luis de Miranda es una continuación de la *Soldadesca* de Torres Naharro, y que el dramaturgo placentino se ha decidido a imitar la comedia del torreño en la primera parte de su obra, mezcla de drama bíblico y comedia “a noticia” con recuerdos inevitables a *La Celestina* y sus continuaciones. Hija, por tanto, de un periodo del teatro español que se caracteriza por una gran variedad de prácticas dramáticas.

### 3. Torres Naharro y la Comedia Salvaje de Joaquín Romero de Cepeda: réplicas y contrarréplicas amorosas

El tercer nombre que traigo a estas páginas es el del escritor pacense Joaquín Romero de Cepeda<sup>20</sup>. Su producción teatral se reduce,

20. Natural de Badajoz, es más joven que Torres Naharro y Diego Sánchez, aunque comparte con ellos el mecenazgo de los Feria, a cuyo máximo representante, don Lorenzo Suárez de Figueroa, le dedicó su *Esopo Frigio* (1590). Tan desconocido como interesante, el escritor pacense es autor de una prolífica producción literaria que abarca todos los géneros conocidos en la época. En verso combina la tradición italiana de los sonetos y las octavas con las sextinas provenzales, las epístolas y los epigramas clásicos o las glosas, villancicos y coplas procedentes del folklore castellano (*Famosísimos romances* [1576-77], *Obras* [1582], *Conserva espiritual* [1588], *La antigua, memorable y sangrienta destrucción de Troya* [1583]); como narrador se inclina por el género de los libros de caballería andante (*Rosián de Castilla* [1586]) y en su obra dramática recurre tanto a la práctica humanística universitaria como al teatro cortesano o al renovado esquema pastoril del último tercio del siglo XVI. Imprescindibles son los trabajos de dos extremeños ilustres: J. López Prudencio (*op. cit.*, págs. 137-73) y A. Rodríguez-Moñino (*Joaquín Romero de Cepeda. Poeta extremeño del siglo XVI (1577-1590). Estudio bibliográfico*, Badajoz, Centro de Estudios

que sepamos, a dos comedias –la *Salvaje* y la *Metamorfosea*–, incluidas ambas en el volumen titulado *Obras* y publicado en Sevilla en el año 1582<sup>21</sup>. La primera de ellas –que es la que aquí me interesa– se divide en cuatro jornadas con un total de 1428 versos, introducidas por un argumento en prosa que en apenas unas líneas resume su trama principal.

Desde el mismo encabezado la comedia de Romero de Cepeda se emparenta con *La Celestina* de Rojas en su pretendido propósito moralizador y en su crítica ejemplar hacia las falsas alcahuetas representadas en la obra por la figura de Gabrina. Se trata de una discípula de la famosa hechicera salmantina cuyo propósito es embaucar con sus conjuros diabólicos a la incauta Lucrecia, consiguiendo sacarla de casa de sus padres y entregársela a su amado Anacreo. Su presencia en la pieza recuerda inevitablemente a la de su modelo, si bien no corre el mismo destino trágico, pues en este caso será emplumada primero y desterrada después por hechicera.

Asimismo, en el desarrollo argumental de la comedia resuenan los ecos no muy lejanos de la *Tidea* (1550, s.l., s.i.) de Francisco de las Natas (la presencia de la alcahueta Beroe, la aparición de los criados, la desesperación de los padres deshonrados, la huida de casa de la joven, la actuación de un Alguacil impartiendo justicia, la entrada de los pastores Menalcas y Damón, sustituidos en la *Salvaje* por los salteadores Tarisio y Troco...), imitador atento de la propuesta dramática “a fantasía” de Torres Naharro.

Extremeños, 1941). Menos imprescindible mi aportación a su obra en *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, *op. cit.*, págs. 379-400.

21. Las comedias del badajozco fueron publicadas por E. Ochoa en *Tesoro del teatro antiguo español*, París, Braudy, 1838, págs. 292-314 y, más modernamente, por R. Narciso García-Plata, *Teatro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Textos UEx, 2000, de donde tomamos las citas que incluimos en nuestro estudio.

Estamos, por tanto, ante un proceso de contaminación literaria que refleja el hibridismo teatral que se impone en el Renacimiento, un periodo en el que las diferentes prácticas dramáticas se relacionan estrechamente con el fin de ganarse la atención de un público muy diverso y de proponer una fórmula exitosa que no llegará hasta décadas después con las propuestas de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

Romero de Cepeda renuncia en su *Salvaje* al uso del introito, sustituido por un argumento en prosa, y reduce de cinco a cuatro el número de actos con la intención de simplificar la trama, más breve que la de las tres comedias “a fantasía” del torreño. Por el contrario, de su filiación naharresca se proponen otros rasgos destacados, a saber, la apuesta indisimulada por el género de la comedia, con el consiguiente final feliz para la pareja, la elección del término “jornada”, que será el preferido por Torres Naharro, y su función como “descansadero” temporal entre una y otra, la adecuación a la fórmula de teatro representable ante un auditorio<sup>22</sup>, la preferencia del verso a la prosa, el uso del decoro en el lenguaje y en el comportamiento de los personajes, que se acomodan en su número y función a la nómina del primer teatro renacentista inaugurado por el torreño (galán, dama, criado, padre, hortelano...).

En la *Salvaje* encontramos algunos incidentes y motivos que recuerdan al teatro representable de Torres Naharro. Estos episodios se aprecian más claramente en las primeras réplicas de la obra<sup>23</sup>, aquellas que

22. La comedia *Metamorfosea* del extremeño fue representada el 29 de enero de 1933 en el Ambassadors Theatre de Londres por la Compañía The Player's Theatre Club, compartiendo programa con piezas de Alonso de la Vega, Lope de Rueda y Cervantes. Más modernamente, la *Metamorfosea* ha sido llevada a escena por A. Zamora y la *Compañía Nao d'Amores* en el XXIV Festival de Teatro Clásico de Almagro.
23. A algunas de estas propuestas me referí en un trabajo titulado “El planteamiento en el teatro renacentista: del modelo celestinesco a la propuesta naharresca”, en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 1,

propician la explicación del planteamiento de la intriga, pues tanto el nudo como el desenlace (con la presencia de bandidos y salvajes) se apartan del esquema naharresco.

El primer incidente –muy repetido en las comedias del escritor de Torre de Miguel Sesmero– se corresponde con la intervención inicial del galán, que confiesa en escena su pasión amorosa por la dama a través de un encendido monólogo en el que resume la filosofía amorosa del amor cortés medieval<sup>24</sup>. El ejemplo más destacado es el que nos ofrece Torres Naharro en la figura de Himeneo. El protagonista de la *Himenea* evoca la presencia de su amada Febea, su “señora”, ante cuya inigualable belleza (“vuestra graciosa presencia” [v. 230]) queda rendido, víctima de un flechazo amoroso (“en mi primer miraros” [v. 235]). Desesperado, Himeneo confiesa su pena y sufrimiento (“Bien merece/que sin culpa muera y pene” [vv. 251-52]) pues la dama cruel –*la belle dame sans merci*– no puede corresponder a sus deseos, arrastrándole a una muerte segura (“habéisme muerto de amores” [v. 241]).

Esta querrela supone un gran acierto dramático, pues permite la inmediata presentación del galán, acompañado de sus criados, su caracterización como enamorado y su vinculación a la órbita del amor cortés, que pronto se revelará como una convención ridícula y pasada de moda.

Las referencias al mal de amor caracterizan al galán cortés y, en el caso de *La Celestina* y sus continuaciones hechiceriles, le hacen responsable del desenlace trágico y poco edificante del drama, circunstancia que aparece más difuminada en aquellas otras obras –con *Himenea* a la cabeza– en las que el final feliz es una consecuencia gozosa del matrimonio consentido. El éxito fue tal, que muy pronto el esquema se repitió

2007, págs. 185-202. Véase, también, J. L. Canet Vallés, “Las primeras réplicas en la *Propalladia* de Torres Naharro”, en *Criticón*, 83, 2001, págs. 29-46.

24. Laitenberger, H., “Bartolomé de Torres Naharro poeta y dramaturgo del amor cortés”, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto González Navarro*, Kassel, Reichenberger, 1990, pág. 332 y sgs.

en otras comedias posteriores, como *Vidriana*, *Tesorina* o *Tidea*, por citar tan solo algunos ejemplos que pudieron asimismo servir de modelo a Romero de Cepeda.

El pacense también lo emplea en la primera escena de la *Salvaje*. Anacreo descubre desde los versos iniciales su pasión por Lucrecia en términos muy semejantes: su belleza (“Mostróme la hermosura” [v. 9]) ha provocado en él un amor repentino (“con sola una vez que vi!” [v. 8]) que le conduce irremediamente al sufrimiento por amor (“y quiere que siempre pene” [v. 10]), antesala de la muerte (“moriré como ahora muero” [v. 22]).

Los exagerados y retóricos excesos verbales de los galanes –que en la mayoría de las comedias citadas responden a una caracterización más enérgica y decidida del tipo que la representada por el insulso y apocado de Calisto, el hermano mayor de todos ellos, en *La Celestina*– ponen a prueba la paciencia de los criados, cansados de las quejas y los vanos delirios amorosos de sus señores. Rosio, el criado de Anacreo en la *Salvaje*, reacciona con la misma vehemencia (“¡Duelos ay!, otro sermón/quiere decir este loco” [vv. 115-16]) que Boreas, de los dos criados de Himeneo el que más se parece al Sempronio celestinesco por su carácter más maduro e interesado (“tan agora comenzamos,/y tantos duelos tenemos?” [vv. 253-54])<sup>25</sup>.

Del mismo modo, Rosio introduce mediante el recurso del aparte un nuevo motivo tomado del teatro anterior: la alusión a la locura de su amo a causa de su irrefrenable amor. Al murmurar atrevido sobre la demencia de su amo, Rosio entronca con la tradición de otros criados –desde el citado Sempronio de *La Celestina* al Carmento de la *Vidriana*– que se hacen cruces de la enajenación que sufre el señor.

25. Recuerdo evidente del “¡Duelo tenemos!” de Sempronio en *La Celestina* (ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz, Fº. Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pág. 88).

En las comedias “a fantasía” de Torres Naharro este incidente es recurrente. El personaje de Eliso, el compañero de Boreas en la *Himenea*, le recrimina su comportamiento y augura para su amo un futuro poco prometedor (“Que presto lo llevaremos/con los otros inocentes/a la Casa de Valencia” [vv. 292-94]), refiriéndose al famoso hospital para enfermos mentales que existía en la capital del Turia. Del mismo modo, Jusquino, en la *Calamita*, (“Helo aquí loco de atar” [v. 719]) o Faceto, en la *Aquilana*, (“¿qué hace de pasear/aquel loco de mi amo?” [vv. 502-503]), se refieren a los efectos que el loco amor provoca en quienes depositan en él sus vanas esperanzas.

El motivo, por tanto, es común a muchas obras de la época; sin embargo, los apartes de Boreas y de Rosio son recibidos por sus amos con la misma indignación, propia de los señores. Himeneo replica (“¿Qué hablas allá entre dientes,/almacén de negligencia?” [vv. 290-91]) y Anacreo le sigue la corriente, acaso más ingenuo e interesado, (“¿Qué murmuras entre dientes,/Rosio mío?” [vv. 117-18]).

Réplicas y contrarréplicas introducen otro de los motivos que se repiten con mayor frecuencia en las primeras escenas de las comedias naharrescas: las relaciones interesadas entre los amos y sus criados. Aunque el amor cortés requiere de la más absoluta discreción por parte del enamorado con el fin de no manchar la honra de la dama, el enredo teatral obliga a que los criados estén al tanto del mal que sufren sus amos, pues les sirven de confidentes y, en ocasiones, de alcahuetes, permitiendo el uso del diálogo dramático. Así, en las comedias “a fantasía” de Torres Naharro los criados no están al margen de la acción principal, al contrario, participan activamente en su solución, pues la conocen de primera mano trayendo o llevando cartas de los enamorados.

Floribundo, en *Calamita*, busca el remedio a su dolencia en su falso criado Jusquino quien, tras escuchar las quejas del amo, reconoce de inmediato su desgracia e incluso confiesa disponer de los remedios necesarios para curarla (“Digo, señor, que confieso/conocer tu enfermedad”

[vv. 721-22]), una situación muy semejante a la que encontramos en la *Salvaje*. Allí, Rosio, tras criticar la conducta desordenada de su amo, admite saber la causa de su mal y el antídoto para sanarle, que en ambas comedias pasa por la intervención de una tercera (en *Calamita*, Libina, la supuesta cuñada de la dama, a la que debe hacer llegar una carta de su galán, y en la *Salvaje* la alcahueta Gabrina)

ROSIO        Señor, si me das licencia,  
                 descubriré tu dolor.  
ANACREO    Yo la doy, di ¿qué es?  
ROSIO        Amor.  
ANACREO    ¡Ay de mí!  
ROSIO        Pues ten paciencia,  
                 que tu mal tiene remedio. (vv. 125-30)

En ambos casos asistiremos a la aparición de un nuevo motivo común: el interés material por parte de los criados y la promesa de su satisfacción por parte del amo. Boreas y Eliso, en *Himenea*, son un trasto del Sempronio y Pármeno de *La Celestina*. A ambos les mueve la necesidad y no dudan en quejarse del trato que reciben de Himeneo, motivo que encontramos en otras obras como, por ejemplo, la *Tesorina*, la *Comedia Pródiga* o el *Auto de Clarindo*.

Rosio, criado más ladino que los anteriores, parece responder en principio a la figura del *servus fidex*, pero enseguida descubrimos que sus intenciones no son distintas a las del resto de los criados del primer teatro renacentista. Así, en uno de los soliloquios reflexiona sobre la peligrosa existencia del criado, siempre dispuesto a sufrir incomodidades y a arriesgar su vida para colmar las ridículas pretensiones amorosas de un amo exigente que nunca le corresponderá

ROSIO        Ponéis por ellos la vida  
                 dos mil veces al tablero  
                 .....  
                 y si acertáis a estar mal,  
                 que no les podáis servir,  
                 podéis os allí morir  
                 o iros al hospital. (vv. 745-52)

Una reflexión que no se diferencia mucho de aquella otra con la que el taimado Boreas reprende a su compañero Eliso en la *Himenea* del torreño, cuando critica su desinteresado comportamiento al renunciar a los regalos que les ofrece su amo

BOREAS      Vivamos sobre el aviso,  
                  que sin duda el hospital  
                  a la vejez nos espera. (vv. 959-61)

Eliso, más leal e inexperto que Boreas, escucha la reprimenda de este y acepta gustoso sus atinados consejos cuando arremete contra el injusto proceder de los amos

ELISO        Todos hacen padecer  
                  los servidores leales  
                  y van a ser liberales  
                  con quien no lo ha menester. (vv. 926-29)

en la misma línea que Rosio, quien también critica la generosidad de su señor con los demás –en este caso con la alcahueta Gabrina– y la racanería para con él

ROSIO        ¿No notáis quan liberal  
                  Anacreo agora a sido?  
                  Y para mí, que e servido,  
                  jamás no tiene un real. (vv. 561-64)

Otro modelo naharresco de Rosio lo encontramos en la figura de Faceto, criado del galán en la *Aquilana* de Torres Naharro. Este propone un nuevo argumento, pues admite el peligro que corre al servicio de Aquilano, pero lo contrapone con el beneficio económico que le pueden reportar sus amores

FACETO      Por mi honor,  
                  le seré buen servidor  
                  mientras tengo la pelleja,  
                  caso que d' esta labor  
                  poco bien se me apareja.  
                  Pero andar,

¿qué se gana en procurar  
de llegar a la vejez,  
pues que no puede excusar  
de morir hombre una vez? (vv. 467-78)

una reflexión muy semejante a la que Romero de Cepeda pone en boca de su criado Rosio al tratar el negocio de su amor. En ambos casos se utiliza, curiosamente, el mismo término, “pelleja”, para referirse al hecho de conservar la piel, es decir, de salir indemne del castigo físico, desenlace que no se da en la *Salvaje*, en donde el infeliz Rosio acaba siendo condenado a muerte en la horca

ROSIO        Si en el trato soy asido  
                  esollarme an la pelleja,  
                  .....  
                  Mas al fin yo soy mandado,  
                  también yo lo prometí,  
                  como siervo obedecí  
                  .....  
                  La ganancia cierta es,  
                  perdella será locura  
                  pues, alto, Rosio, apresura,  
                  aunque lo pagues después. (vv. 253-64)

El interés de los criados coincide con el de sus señores, dispuestos a premiarles cuando aseguran su felicidad, que radica fundamentalmente en el goce de la amada. Imitando el comportamiento de Calisto en *La Celestina*, Himeneo, a quien hace poco habíamos visto increpar a sus criados y maldecir su indigno comportamiento, se desvive ahora –tras el encuentro amoroso furtivo con Febea– por ellos, prometiéndoles todo tipo de regalos y considerándoles sus parientes

HIMENEO    Hermanos, de muy buen grado,  
                  que es razón en todo caso.  
                  Toma tú el sayón de raso,  
                  y tú el jubón de brocado,  
                  que otro día  
                  ya os daré mayor valía. (vv. 734-39)

La misma situación se da entre Anacreo y Rosio en la *Salvaje* de Romero de Cepeda. Convencido el galán de que la solución a su mal de amor pasa por la intervención de su criado y las promesas de la alcahueta, no duda en ofrecerles todo lo que tiene

ANACREO Darle toda mi casa,  
y a ti calças y jubón,  
si da alivio a mi pasión;  
en el daros no avrá tassa. (vv. 237-40)

Los escritores de estas comedias destacan –en mayor o menor medida– el cinismo de los criados y la hipocresía de los amos, trazando entre ellos unos vínculos de sumisión y camaradería forjados por la necesidad y el interés. Es bien cierto también que, mientras Fernando de Rojas describe un universo insolidario y antisocial marcado por la tragedia más absoluta y, por lo que respecta a este tema, pinta a Calisto como un personaje insensible al destino cruel que sufren sus criados, hasta el punto de afirmar tras la muerte de estos que lo tenían bien merecido, Torres Naharro es seguramente el primero en abogar por unas relaciones más empáticas entre amos y criados, anunciando ya en *Himenea*, y sobre todo en *Aquilana*, la posterior costumbre del teatro barroco de concluir la obra con la unión de los criados, que corren un destino parejo al de sus señores con sus respectivas bodas.

Al hilo de las relaciones amorosas entre los más bajos, un último incidente acerca el teatro de Torres Naharro a la comedia *Salvaje* del escritor badajoceño. Me refiero al amor de los criados como una parodia del amor cortés. El torreño ensaya esta escena en su *Himenea* esbozando un triángulo amoroso fallido, cuyo recorrido argumental es tan breve como intrascendente para el desarrollo de la acción. Boreas está interesado en Doresta y no duda en requebrarla imitando los usos amorosos que escucha a su amo. De ahí que se refiera a la criada con el término cortés de “señora”, que alabe su extremada belleza y que lamente el mal que causa en él el rechazo amoroso que le conduce a la muerte. Con evidente sarcasmo, Doresta desconfía de las intenciones de su pretendiente y se burla de su engolado lenguaje que oculta sus verdaderas intenciones

DORESTA Por mi fe, tengo manchilla  
de veros así mortal.  
Moriréis de aquese mal?  
BOREAS No sería maravilla. (vv. 1034-37)

Esta escena recuerda por su contenido a otra semejante que encontramos al comienzo de la jornada segunda en la *Salvaje*

TISBE ¡Ay, ay, ay! Reírme quiero,  
Ya está muerto ¿no lo veis?  
ROSIO Vos darme vida podéis,  
que, sin vos, mi Tisbe, muero. (vv. 313-16)

Asistimos entonces al encuentro amoroso entre Tisbe, moza que sirve a la alcahueta Gabrina en las tareas de la casa, y Rosio, el conocido criado de Anacreo. Imitando a su amo, procura enamorar a la doncella que se encuentra asomada a la ventana con razonamientos muy corteses que funcionan como parodia del código amoroso y también como ruptura cómica con el decoro debido al personaje. La escena opone a la paciente astucia del criado, encendido en falsos amores, la ironía de la experimentada criada, sabedora de los propósitos que animan al amante y que se reducen al disfrute sexual que, en el fondo, ella también desea. Por ello, finalmente, no les resultará muy difícil acceder a su cita nocturna, tal y como harán sus respectivos amos. El incidente que encontramos en la *Salvaje* ofrece, de este modo, un recorrido argumental muy semejante al que propone Torres Naharro en la *Aquilana* entre los criados Faceto y Dileta, si comparamos ambos momentos:

a) presentación ante la ventana en Aquilana:

FACETO Pero hela a la ventana,  
por alto se me habrá d'ir. (vv.1216-17)

por lo mismo en *Salvaje*:

*Habla Tisbe desde una ventana* (pág. 156)

b) burlas del criado galán en Aquilana:

FACETO     Mi señora,  
              vos estéis mucho en buena hora.

DILETA     Deja las burlas agora,  
              que más nos va en otra cosa.

.....  
DILETA     ¡Oh gracioso!  
              Nunca te vi tan donoso,  
              ni en tus hablas tan galán. (vv. 1218-30)

por lo mismo en *Salvaje*:

ROSIO      ¡Ce, señora, que a ella quiero!

.....  
TISBE      ¡diga ya lo que busca!

.....  
TISBE      ¿No lo veís cómo es donoso?  
              ¿de quando acá? ¡Tirte afuera! (vv. 287-311)

c) chocarrerías del criado en Aquilana:

FACETO     Porque me mata la fe  
              que me tiene a tu mandado,  
              y muero porque no sé  
              cómo estoy allá en tu grado. (pág. 856, vv. 1234-37)

por lo mismo en *Salvaje*:

ROSIO      ¡Ay, que muero!  
              .....  
              vos darme vida podéis,  
              que sin vos, mi Tisbe, muero. (vv. 286-316)

d) desconfianza de la criada en Aquilana:

DILETA     Tú querrías  
              con esas chocarrerías  
              que yo te abriese a tu guisa,

y después ensayarías  
de buscarme la camisa. (vv. 1293-97)

por lo mismo en *Salvaje*:

TISBE        ¿Jesús, y desa manera,  
                  señor Rosio, es pegajoso!  
                  no ay más son luego pegar  
                  con la moça y retozalla. (vv. 303-306)

e) promesa de encuentro amoroso en *Aquilana*:

FACETO      Sí diré;  
                  pero dime, por tu fe,  
                  que te acordarás de mí.  
DILETA      Ve con Dios, que sí haré. (vv. 1313-16)

por lo mismo en *Salvaje*:

ROSIO        ¡Ay de mí!  
TISBE        Buelva, señor, por aquí. (vv. 326-27)

La tradición literaria confería al amante cortés la palma del enamorado perfecto. Su fidelidad amorosa a una señora de condición elevada, diosa inigualable a la que confiaba su fe, le obligaba a sufrir con paciencia su rechazo, satisfaciendo con su firmeza el sacrificio más extremo: la muerte. Así, el final trágico se contemplaba como la solución más generosa y sincera al amor verdadero.

Seducido por esta tradición, Fernando de Rojas contó en *La Celestina* la historia de uno de esos enamorados cortesés pero, en su afán moralizador, y contraviniendo una de las convenciones del código –aquella que imponía un obligado secretismo al amor de la pareja–, introdujo la presencia de una alcahueta diabólica y unos criados interesados que arrastraban a sus amos a un desenlace trágico. Al confiar en tan indecorosa compañía, el amante perdía buena parte de su crédito y se dejaba seducir por el apetito lujurioso y desordenado. De ahí que a la grandeza de Leriano en la *Cárcel de amor* de San Pedro se oponga la bajeza senti-

mental y moral de Calisto en *La Celestina*, un individuo atrapado en un torbellino de pasiones del que solo se libera cuando goza por las noches de Melibea.

El universo dramático imaginado por Rojas le llevó a concebir una obra única, insuperable, construida sobre los cimientos de unas creaciones literarias tan bien diseñadas y caracterizadas que resultaban criaturas reales y hacían creíbles los conflictos que les sacudían. Con ese mismo afán irían apareciendo de inmediato –con mayor o menor fortuna– una serie de imitadores y continuadores del exitoso modelo. Uno de ellos, Torres Naharro, consciente de que el propósito moralizador abocaba a la historia a un desenlace desastroso que no se avenía bien con el disfrute del espectáculo dramático pensado para la representación ante un público, introdujo algunas variantes formales y de contenido.

A la dignificación de la comedia como género notable, propuesta expresada en el *Proemio* de su *Propalladia*, se unirá también su parodia del ridículo honor como obstáculo al amor de la pareja y su rechazo a las convenciones del amor cortés que imponía unos códigos de conducta muy encorsetados y severos. La solución era bien simple y pasaba por la unión consentida y libre de una pareja de iguales que decidía disfrutar del amor a través del vínculo del matrimonio sin dramas ni complejos. El amor se proponía entonces como una fuerza superadora de todos los conflictos y obstáculos, porque el amor lo vence todo (*omnia vincit amor*) y no necesita de la mediación de ningún tercero para conseguir sus propósitos<sup>26</sup>.

Romero de Cepeda, que optó en un primer momento por imitar el modelo celestinesco, prefirió luego, en giro inesperado, seguir la senda de la comedia de Torres Naharro añadiéndole elementos provenientes de comedias posteriores, ya en la línea del teatro naharresco, ya en la del

26. De todo ello ha escrito con más acierto y maestría M. Á. Pérez Priego en sus muchos estudios sobre el teatro renacentista y, más concretamente, en algunos pasajes de su *Prólogo a Cuatro comedias celestinescas* (ed. cit., págs. 9-47).

popular, ya en la del pastoril, hermanando su *Salvaje* con la obra de su paisano torreño, seguramente también a través de sus seguidores, pues para entonces la *Propalladia* había caído casi en el olvido tras su censura en el *Índice de libros prohibidos*.

Hasta ese momento la propuesta teatral de Torres Naharro había despertado la curiosidad de muchos escritores de la época, algunos de ellos paisanos del torreño, bien interesados en la teatralidad cómica y funcional de sus introitos (Diego Sánchez de Badajoz), bien en la curiosa descripción de ambientes que acercaban el texto a la vida real (Luis de Miranda), bien en el engranaje amoroso que permitía la introducción de nuevos temas (el honor, las relaciones entre los poderosos y los bajos) y personajes (los criados con vida propia que pretenden prosperar a costa de sus amos) (es el caso de Joaquín Romero de Cepeda).

## Bibliografía

- CAMPANARIO LARGUERO, E. (2019), *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz y las encrucijadas teológicas del siglo XVI: tradición e innovación doctrinal*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.
- CANET VALLÉS, J. L. (2001), “Las primeras réplicas en la *Propalladia* de Torres Naharro”, en *Criticón*, 83, págs. 29-46.
- GRANDE QUEJIGO, Fº. J. (2009), “Tradiciones parateatrales medievales en el primer teatro extremeño del XVI”, en *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, eds. J. Cañas, Fº. J. Grande y J. Roso, Cáceres, Universidad de Extremadura, págs. 1167-1180.
- LAITENBERGER, H. (1990), “Bartolomé de Torres Naharro poeta y dramaturgo del amor cortés”, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto González Navarro*, Kassel, Reichenberger, págs. 321-46.
- LÓPEZ PRUDENCIO, J. (1915), *Diego Sánchez de Badajoz: estudio crítico biográfico y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- LÓPEZ PRUDENCIO, J. (1979), *El genio literario de Extremadura. Apuntes de literatura regional*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, (revisión de la de 1921), págs. 99-135.

- MIRANDA, L. DE (1993), *Comedia Pródiga*, en *Cuatro comedias celestinescas*, ed. M. Á. Pérez Priego, Valencia, UNED, Universitat de València y Universidad de Sevilla, págs. 287-374.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1988), “El erasmismo en el teatro religioso del siglo XVI”, en *Estudios sobre el teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, págs. 86-102.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1992), *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Unex.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (1941), *Joaquín Romero de Cepeda. Poeta extremeño del siglo XVI (1577-1590). Estudio bibliográfico*, Badajoz, Centro de Estudios Extremeños.
- ROMERO DE CEPEDA, J. (2000), *Comedia Salvaje*, en *Teatro*, ed. R. Narciso García-Plata, Cáceres, Universidad de Extremadura, Textos UEx.
- TEIJEIRO FUENTES, M. Á. (1997), *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.
- TEIJEIRO FUENTES, M. Á. (2007), “El planteamiento en el teatro renacentista: del modelo celestinesco a la propuesta naharresca”, en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 1, págs. 185-202.
- TEIJEIRO FUENTES, M. Á. (2018), “Algunas notas acerca del introito en la obra de Torres Naharro: historias picantes”, en *Bartolomé de Torres Naharro en los orígenes del teatro español*, en *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV, págs. 275-92.
- TORRES NAHARRO, B. DE (2013), *Teatro completo*, ed. J. Vélez Sainz, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, D. (1882), *Recopilación en metro*, ed. V. Barrantes. Madrid, Librería de Bibliófilos, 2 tomos.
- WARDROPPER, B. W. (1967), *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya.
- ZIMIC, S. (1976), “El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LII, nº 14 págs. 65-100.





Esta primera edición de *Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI*.  
*Estudios dedicados a la profesora Maria Idalina Resina Rodrigues*, coordinada  
por Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y José Roso Díaz,  
se acabó de imprimir el 24 de agosto de 2024,  
festividad de San Bartolomé

Se ofrecen en este volumen de estudios once trabajos originales que profundizan en el conocimiento del teatro ibérico del siglo XVI relacionados con aspectos poco tratados hasta ahora por la crítica. En ellos se atiende tanto al teatro español como al que se produce en esta época en Portugal con el fin de hacer una aproximación más completa e integral del desarrollo del hecho dramático en la península ibérica. Así ocupan sus páginas asuntos como las figuras del salvaje, San Antonio o Juan Pastor, la temática mariana o el teatro eucarístico, el acercamiento al teatro quinientista portugués, el estudio del teatro extremeño en la diáspora sefardí o el origen del teatro de influencia y temas americanos, además de la presencia de material simbólico en el primer Lope, el espacio lúdico en Lucas Fernández o la pervivencia de Naharro en algunos dramaturgos. Este volumen de estudios es, además, un merecido homenaje a la profesora portuguesa Maria Idalina Resina Rodrigues, que en su trayectoria académica y científica realizó aportaciones esenciales al conocimiento del teatro clásico ibérico, motivo por el que se recoge una breve nota bio-bibliográfica suya. Es un libro, en fin, que junto a otros editados por los profesores Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y José Roso Díaz dentro de los proyectos de investigación del Grupo TEAXVI y con la generosa ayuda del Ayuntamiento de Torre de Miguel Sesmero pretende la actualización y renovación del conocimiento y la difusión del teatro español del siglo XVI.

U LISBOA

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



FACULDADE  
DE LETRAS



Centro de Estudos de Teatro



Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

Esta publicación está cofinanciada por fondos nacionales portugueses a través de FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el marco de los proyectos UIDB/00279/2020 e UIDP/00279/2020.

+ Lectura  
**GRATIS**  
en la nube



ISBN 978-84-1183-641-8



9 788411 836418



tirant  
humanidades

plural