

DOS AUTOS DEL CICLO LITURGICO DE LA PASION: GOMEZ MANRIQUE Y ALONSO DEL CAMPO

María Isabel de Frutos Dachs

TEATRO MEDIEVAL RELIGIOSO

Nacido en el marco de la liturgia de la iglesia, el teatro religioso medieval arranca el espectáculo dramático desde su propio ceremonial. Los cantos o *tropos* intercalados en los textos litúrgicos van tomando forma de diálogo y escenificación, en boca y gestos del coro y de los solistas. El lirismo propio y característico de estas obras dramáticas se encuentra en esos cantos. Los primeros *tropos* aparecen en el domingo de Pascua: en el introito de la misa se escenifica el encuentro de un ángel y de las tres Marías que van al sepulcro de Cristo. Estas actividades en la liturgia de la Iglesia, pocas por otro lado, se encuentran registradas en escasos códices que nos remiten a un teatro medieval que ilustra las fiestas litúrgicas, para animar a los fieles a seguir los actos religiosos, a aumentar su devoción y su diversión a la vez. Las interpolaciones en lengua romance que se hacen en tales prácticas llega un momento en que se tornan escenas dramatizadas, no sólo recitadas o cantadas. El presente estudio está centrado en dos obras del ciclo de la Pasión: el primero, como ejemplo de teatro muy primero y recitado, y el segundo, con un claro cambio en la puesta en escena (movimiento y variación de lugar de las escenas).

«En el monasterio de Silos —afirma Surtz (1990₂:81)— en el siglo XI se escribieron dos breviarios que contienen una *Visitatio Sepulchri*, o sea, la breve ceremonia que dramatiza la visita de las tres Marías al Sepulcro...» Esta aparece también representada en el siglo XII en Santiago de Compostela; el tropo *Quem quaeritis* se cantaba el Domingo de Resurrección en Huesca (siglos XI-XII) y Zaragoza (siglo XV). Ese mismo drama litúrgico se representaba en el siglo XVI en Guadix y Granada. La ceremonia de la *Visitatio sepulchri* encuentra su máximo apogeo a partir del siglo XV en ciudades como Toledo —datos del completísimo estudio de Carmen Torroja y María Rivas (1977:11-141)— y con autores como Alonso del Campo y su *Auto de la Pasión*, junto con las [*Lamentaciones*] *Fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique. «There is —según apunta Donovan (1958:30)— perhaps no more fitting place to begin an investigation of liturgical drama in Castile, than in the archiepiscopal city of Toledo.» Nos parece interesante adentrarnos en ambas obras, en sus puntos de contacto y sus diferencias, la perspectiva que toman a la hora de

mostrar un mismo hecho, la posible evolución de una frente a otra, sus procedimientos y fuentes argumentales, la caracterización y la función teatral de los personajes, la puesta en escena, etc...

Una larga tradición sobre el ciclo de la Pasión descansaba en los autores medievales: «A fines del siglo XV —indica Vivian (1964:457-458)—, el autor dispuesto a narrar la Pasión de Jesucristo en su propia lengua —ya en verso, en prosa o para el teatro— podía basarse en un gran cuerpo de tradiciones religiosas medievales. Estas tradiciones, sancionadas por la Iglesia, procedían de los evangelios apócrifos, de la liturgia, de los comentaristas de la Biblia y de los místicos. Había además numerosas leyendas populares sobre la Pasión, y junto con ello se ofrecían al escritor europeo incontables versificaciones y obras teatrales sobre el tema.» La falta de textos dramáticos no justifica para todos los críticos la escasez de actividad teatral en la Edad Media.

Nos sentimos en la línea de Fernando Lázaro Carreter (1981:16) cuando reflexiona sobre la motivación de los clérigos a la hora de dramatizar los textos. Pudiera ser que éstos aparecieran como reacción a los espectáculos profanos, «pero creemos que debió de producirse como efecto secundario y tardío. Porque el *drama litúrgico* —forma nuclear del teatro religioso— es el resultado de una consciente inclinación a vitalizar la liturgia, que sentían, tanto o más que los sacerdotes, los fieles». El teatro era representación y ceremonia; en él se rememoraban actos, gestos, palabras y personajes conocidos que vivificaban la liturgia medieval. Era una labor conjunta, de muchos para muchos, y en la que todos, creadores y receptores, debían participar. Porque el teatro, como nos indica Ana Diosdado (1983:7), «ha sido, y es, la fuerza unificada de un grupo, que lo funde primero al ser experimentada, e individualizada después impulsando a sus componentes a salir de sí mismos para influir sobre el mundo que les rodea». Ronald E. Surtz (1983:11-12) justifica el teatro sacro medieval desde la liturgia y como acto de fe: «Más que un instrumento de enseñanza, el drama medieval se concibe como un medio de estimular la piedad de los fieles. [...] El teatro medieval afirma la identidad de los actores y espectadores como cristianos fieles reunidos en la celebración de un acto/auto de fe.» Esta idea se completa con la de Ricard Salvat (1983:90-91), el cual cree que tanto el drama sacro medieval como las manifestaciones parateatrales (representaciones sagradas en la festividad del Corpus Christi), «tienen como base y finalidad fundamentales ser una ilustración de las Sagradas Escrituras. Estos espectáculos venían a desempeñar el mismo papel informativo que la escultura, pintura y, en general, toda arte aplicada a las catedrales: la de servir de ilustración de la Biblia».

«Sobre la puesta en escena y la decoración de los misterios medievales —nos indica Ana Diosdado (1983:32)— se conservan muy pocos documentos.» Suponemos la escasa existencia de decorado y que los componentes de la escenografía se reducirían a ser el altar y la limitada iluminación del edificio. El vestuario de los actores sería muy simple: lo justo para diferenciar a los diversos tipos que representaban. Los actores eran los religiosos y religiosas que normalmente encargaban a algún actor un tipo de obra según el ciclo litúrgico en el cual se quisiera representar.

Ricard Salvat (1983:31) estudia detalladamente la puesta en escena medieval y nos narra cómo la Iglesia «organizó representaciones teatrales que llevaban a cabo los propios miembros de la Iglesia que, más tarde, fueron sustituidos por actores aficionados afiliados a las cofradías religiosas y a los gremios artesanales». En la Edad Media la escenografía adquiere un papel protagonista y pasa a ser base del espectáculo. Afirma Salvat (1983:90) que «el teatro se representaba en el interior de las iglesias, el decorado fue bastante simple y se usaba como marco el altar, el claustro o alguna otra dependencia de la catedral o de la iglesia. La maquinaria teatral, de todas formas, se pone en marcha y surge el elemento “maravilloso cristiano” necesario para el tono ilusionista que pretenden las obras. Así el ángel que descendía de los cielos o el Cristo que resucitaba y ascendía a la gloria».

El fabuloso y curioso estudio de Christian Gaehde (1950:26-34) nos narra la celebración del drama litúrgico: éste se representaba ante el altar o bajo el coro y eran representados por sacerdotes y coros de niños con acompañamiento de música. «Para ayudar a su comprensión se efectuaba una representación sencilla sobre una simple escena simultánea, para la cual se utilizaba el altar, y que por medio de la disposición de los sillones significaba diferentes lugares.»

El público que acudía a estas escenificaciones era de todo tipo. No debemos olvidar que este teatro era una variación o prolongación de la misma liturgia. «La iglesia es el centro de la vida ciudadana —nos indica Fernando Lázaro Carreter (1981:21-22)—, donde las gentes acuden a orar, pero también a expansionarse y divertirse. Las ceremonias litúrgicas resultan muchas veces incomprensibles y largas; [...] el latín no era ya la lengua de la calle; el público, por otra parte, ha empezado a acostumbrarse a los cantos, recitados, debates y parodias en idioma vernáculo de los juglares.»

La historia sagrada pasa a ser espectáculo recitado y vivo en el teatro medieval castellano. Se re-presenta para animar la liturgia en la que nace, y para fomentar la piedad en los fieles. Nos encontramos ante una época en la que la conservación de los textos y su distribución no es tan importante como su representación. Entre autores anónimos (sólo Gómez Manrique y Alonso del Campo son conocidos), sin conciencia de escritores, discurre un teatro llevado a escena por otros tantos «actores aficionados» (principalmente clérigos, sin participación posible de mujeres, salvo casos excepcionales). Nos remitimos a un escenario conocido por actores y público (la iglesia), a un vestuario cotidiano (casullas), a una escasez de movimientos y de declamación, a una alta posibilidad de recitación cantada y a un deseo, por parte de la Iglesia, de que estas representaciones religiosas fueran un motivo más de catequesis y devoción, tanto por parte de autores, de actores, como del público.

GOMEZ MANRIQUE [*Lamentaciones*] *Fechas para la Semana Santa*

Las *Coplas fechas para la Semana Santa* son un «impresionante llanto sucesivo de santa María y san Juan ante la Magdalena. Tras el llanto —afirma Fernando Lázaro Carreter (1981:61-62)—, el apóstol da cuenta a la Virgen de la muerte de Cristo.

[...] Las *Coplas* no son otra cosa que una versión admirable del *Planctus Mariae*, oficio litúrgico muy antiguo y con abundantes versiones, mezclado con el tópico del mensaje fatal.» Los *Planctus Mariae* dramatizados han sido estudiados por Ronald E. Surtz (1983:24) y los distingue de otros dramas litúrgicos por la importancia que alcanza el componente lírico. En cambio, «aquí todo es reacción. La acción, es decir, la historia de la Pasión de Cristo, ya aconteció, y los personajes que intervienen en el llanto no hacen más que reaccionar a ella».

Los personajes que aparecen en esta obra son tres: la Virgen María, san Juan y María Magdalena. Jesucristo aparece descrito por boca de María, su madre, como: **«fijo», «Señor», «inocente», «redentor verdadero»**; por san Juan como: **«primo»** [señalamos aquí un posible error del autor al confundir al apóstol san Juan, uno de los doce, con el primo de Jesús, san Juan Bautista, hijo de santa Isabel, prima ésta de la Virgen María], **«facedor de la luz», «cordero», «muy alto rey del cielo»**.

El primer personaje que interviene es María. Sus palabras son una continua y dolorosa queja debida a la muerte de su hijo y Señor. Se presenta según su linaje (**«Yo soy aquella María / del linaje de David»**). Primero se dirige a los hombres y les cuenta escuetamente lo que le dijo el ángel Gabriel en el momento de la Anunciación. A continuación pide consuelo a hombres y mujeres, tanto a casadas como a doncellas. Suplica a éstas que lloren con ella, pues la pueden comprender (**«Y vosotras que tenéis / padre, hijos y maridos»**). El dolor de María es tal que ha modificado el estado de la Naturaleza (**«... las estrellas / oscuras y demudadas»; «la luna sin claridad»**). Termina pidiendo el llanto de todo el mundo (**«Llore conmigo la gente / de los tres estados»**), porque su hijo y Señor ha muerto inocente por salvar los pecados del mundo. «Aquí se revela otro aspecto de la participación del público en el llanto dramático —escribe Surtz (1990, 99-100)—. Todo hombre, sea el que fuere el estado al que pertenece, como pecador es culpable de la muerte de Cristo. Así, todos deben participar en el llanto por su muerte, pues todos son culpables. Se da este elemento de participación si el poema se escenifica para un público de espectadores o si se lee en voz alta para un público de oyentes.» Al final, una terrible pregunta: por qué no muere, si su dolor es tanto.

La segunda lamentación está en boca de san Juan y el tono de dolor se mantiene: sufre y pena por su «primo» y Señor. Recuerda las visiones recogidas en el Apocalipsis. Dirige sus **«dolorosos clamores»**, sus **«grandes alaridos»** a los **«ombres pecadores»**, pues su primo hermano, el **«facedor de la luz»** murió en la cruz. Pide lágrimas por Judas, el compañero traidor que le vendió; por Jesús mismo, que murió sin culpa alguna. Juan reconoce que se hubiera matado de pena y dolor si, al pie de la cruz, Jesús no le hubiese confiado a su madre. Recuerda las palabras exactas que éste le dijo: **«Por madre ternás, tú, Juan, / a la Santa Madre mía»**. Ahí también hubo dolor por ser duro golpe para María y gran cargo para él.

La obra continúa con las palabras de san Juan dirigidas a Magdalena y a la Virgen. A la primera, a la **«amada del Redentor»**, le hace dos preguntas: quién y cómo podrá tener consuelo después de la muerte de Cristo. Al hablar a María, el apóstol exclama y discurre quién podrá recordar ese hecho sin dolor alguno.

Santa María contesta a su «fijo adoptivo» pidiendo noticias sobre Jesús: si es verdad que está muerto, nunca cesará de llorar con el profeta Jeremías, aquel que la tradición ha atribuido diversos cantos elegíacos sobre la ruina de Jerusalén.

Termina la obra con la respuesta de Juan. Este pide fortaleza a María ya que se dirigen al huerto, donde está enterrado su hijo «**de muy cruda muerte muerto**».

El drama litúrgico se celebraba, en un principio, ante el altar, o bajo el coro. En el caso de las *Lamentaciones* de Gómez Manrique, al no haber en ellas aparentemente acción alguna (podría darse cierto movimiento de los personajes cuando éstos, al hablar entre ellos, se acerquen más o menos y se rompa, en cierta manera, el posible estatismo que conlleva toda recitación), la acción podría haber estado representada ante el altar. Son muchos los datos que nos indican que, en este tipo de dramas, el altar era utilizado como imagen del Santo Sepulcro. Es ahí donde siempre coinciden el ángel y las mujeres.

Esta obra teatral parece haber sido pensada para ser leída exclusivamente, ya que la acción es prácticamente nula. Ni en las acotaciones ni en el texto mismo aparecen referencias sobre movimiento y gesto alguno (Surtz (1990, 98) señala en el discurso de san Juan la salida de los personajes del lugar de la representación, cuando éste dice «vamos, vamos al huerto»). Las seis acotaciones que aparecen introducen las palabras de los dos personajes principales (María Magdalena no habla; apunta Zimic (1977:396): «La función dramática del silencio [...] se hace aún más patente en la actuación de Magdalena. Este personaje no pronuncia ni una sílaba y, sin embargo, su presencia es concreta, perturbadora»). Estos «personajes mudos» aparecían ya en los *Planctus Mariae* líricos. En el caso de que las acotaciones no se hallaran, el texto no perdería sentido ya que los mismos personajes, al comienzo de sus discursos, se presentan. Este estatismo en la acción de los personajes es reafirmado por Ronald E. Surtz (1983:25), el cual va aún más allá: la inacción de la obra dramática se enfrenta a «un dinamismo que nace de su agresividad retórica. Al querer hacer que el público devoto imite sus reacciones modelos, los personajes del llanto embisten verbalmente a los espectadores con apóstrofes, mandatos y exortaciones. [...] Todos son pecadores, todos son culpables de la muerte de Cristo y todos deben compartir el llanto por la muerte de su Redentor». La inacción sería, en esta obra, una forma más de educación catequética para los fieles espectadores: en este caso no sería tanto el recrearse en la acción misma de la Pasión, sino en meditar, en repetir, en interiorizar esa situación. Más que actuar, representan un papel conocido por el público. Por su parte, Eduardo Juliá Martínez (1951:240) interpreta la obra como una forma dialogada, sin ninguna intención escénica: «En varias ocasiones se ha considerado esta composición como obra dramática, correspondiente al ciclo de la Pasión; pero no hay indicación alguna que demuestre que fuese representada: las acotaciones aclaran los personajes que hablan, sin mayor transcendencia, y, dada la costumbre de Gómez Manrique, sólo se explica la falta de datos precisos porque no fueran necesarios.» A Alborg (1972, 488) también le consta que las *Lamentaciones* no fueron representadas y que ni siquiera puede afirmarse que fueran expresamente escritas para su representación teatral.

Además de estos dramas litúrgicos (*Planctus Mariae, Visitatio Sepulchri*), Gómez Manrique parte del Evangelio de Juan (19, 25-27, 41-42) sin adentrar mucho en él y tomando los hechos más necesarios para sus *Lamentaciones*. «De una manera sucinta y notablemente objetiva —escribe Zimic (1977:384)—, el Evangelista Juan narra los últimos momentos de la vida de Jesús, sus palabras a la Madre [...], y al discípulo Juan [...]. Observa también la presencia de Magdalena al pie de la cruz, quien no pronuncia palabra alguna; por fin se refiere al sepulcro de Jesús en el huerto adyacente. Estos son los hechos concretos de que se sirve Gómez Manrique en sus *Lamentaciones*; pero esta obra, considerada atentamente, se revela como una recreación extraordinariamente imaginativa de la historia evangélica. Todas las variaciones o elaboraciones que se pueden notar responden al sentir del autor, que en su imaginación contempla la impresionante tragedia.» Como ya hemos indicado, no es su intención «recuperar» las acciones, sino los sentimientos. Estos sentimientos se desbordan en el dolor de los personajes.

La obra está compuesta de doce estrofas compuestas por dos redondillas (abba). «Cada estrofa —señala Ronald E. Surtz (1983:25)— se remata con el estribillo «Ay dolor!», con la excepción de las dos últimas estrofas, en donde es posible que se omitiera por descuido del copista del manuscrito. Elemento lírico puro, la repetición del estribillo debía tener un efecto casi hipnótico en el público, estimulando así su participación en el dolor de la Pasión.»

La vida de nuestro autor ha sido estudiada por José Luis Alborg (1972, :484-485), centrándose principalmente en su actividad política. Nació en Tierra de Campos (comarca de España, dividida entre las provincias de Palencia, Valladolid, León y Zamora) en 1412 y murió en Toledo hacia 1490, siendo desde 1477 corregidor de esa ciudad. Hombre político y de armas, que estuvo siempre al lado de los Reyes Católicos. «Hombre dado tanto a las letras como a las armas (aunque se estimaba más a sí como soldado que como escritor, pues para lo primero tuvo como maestro a su famoso hermano el Maestre don Rodrigo, y las letras ni en parte alguna ni de nadie las aprendió), Gómez Manrique —reconoce Alborg (1972, :485)—, como su famoso sobrino Jorge Manrique, fue notable poeta. Menéndez y Pelayo opinaba que era el mejor del siglo XV después de Santillana y Mena.» La actividad política de Gómez Manrique le permitió trabajar en el campo de la literatura didáctica, dejándonos una obra como las *Lamentaciones* en la que, incluso la falta de gesto, hace aumentar la intensidad patética del asunto re-presentado por actores y acogido, desde una potenciación litúrgica, por los fieles espectadores.

ALONSO DEL CAMPO, *Auto de la Pasión*

La obra se compone de ocho escenas, cada una de las cuales tiene una acotación que nos sitúa en la acción. Las acotaciones son más explícitas que en la obra de Gómez Manrique. «El auto —declara Surtz (1990, :105-106)— trata el tema de la Pasión de Cristo desde dos perspectivas dramáticas. Mediante la re-presentación mimética de los hechos sagrados se nos escenifican la Oración del Huerto, el

Prendimiento, la Negación de san Pedro, la Sentencia de Pilatos y una escena en la que san Juan comunica a la Virgen la próxima muerte de su hijo. Intercalados entre esas escenas hay tres lamentos de carácter lírico en los que san Pedro, san Juan y la Virgen evocan varios momentos de la Pasión.»

La escena primera corresponde a la oración en el huerto [Mt. 26, 30-46; Mc. 14, 26-42; Lc. 22, 39-46; Jn. 18, 1] y consta de 143 versos, escena la más extensa del auto. No se nos indica que es Jesús el que habla, pero lo deducimos en seguida por sus palabras: es el momento en que pide a sus apóstoles que esperen y velen con él mientras se retira a rezar. Se siente muy triste (**«e mi cuerpo está gimiendo / y mi corazón desfalleciendo»**). Una acotación breve nos advierte de un cambio de lugar, de movimiento («Aquí se apartará»), de gesto («y hincará de rodillas») y de personajes a los que dirige sus palabras («y diga al Padre»). En esta oración, Jesús se sigue doliendo de su pena (**«que tengo fatiga fuerte, / que me siento muy turbado, / que me tiene atribulado / la angustia de la muerte»**).

Esta oración con el Padre tiene una extensión de tres coplas. En la segunda, reconoce ser el enviado del Todopoderoso enojado por la injuria del mundo, pero Jesús es hombre y siente miedo, por lo que en la tercera copla pide a Dios bondad, aunque siempre prevalecerá la voluntad de su Padre. De nuevo se indica en forma de acotación un nuevo cambio de gesto («Aquí se devantará»), de lugar y de interlocutores («y irá a los discípulos»). Desengañado porque sus amigos no han velado con él, les anima a orar y permanecer despiertos porque su muerte está muy cercana. Por segunda vez, se dirigirá al Padre con un nuevo cambio de movimiento («Torna aora la segunda vez»). Insiste en aceptar la voluntad del Señor ya que es la única manera de salvar el pecado de Adán (**«aquella incurable llaga / qu'el primer padre dexó»**). La acotación se alarga y nos explicita que Jesús volverá hacia sus discípulos, los verá dormir y, sin decir palabra alguna, volverá por tercera vez a rezar, aceptando de una manera rotunda la orden de su Padre. La obra continúa con la aparición de un ángel [Lc. 22, 43] que, según la acotación que precede a sus palabras, lleva las insignias de la Pasión y las va mostrando una a una. El mensajero de los Cielos justifica el silencio de Dios ya que no ha encontrado respuesta que dar. Es necesario que Cristo sufra para salvar a toda la gente perdida. En la segunda copla del ángel y a través de sus palabras, deducimos que le muestra la primera insignia y única (**«qu'este cáliz d'amar-gura / en ti s'ha d'esecutar»**). Le aventura el modo en que va a morir (**«Serás, Señor, acusado / de falsas acusaciones, / açotado y coronado / y después crucificado / en medio de dos ladrones»**); será prendido por sus predicaciones y sus amigos; escupido, escarnecido y ofendido por los judíos. Continúa el diálogo de Jesús con el ángel a lo largo de cuatro coplas más, haciendo mención de María y de los santos padres. Termina esta primera escena llamando Cristo a sus discípulos.

En ese despertar comienza la escena segunda, que el autor llama «El prendimiento» [Mt. 26, 47-56; Mc. 14, 43-52; Lc. 22, 47-53; Jn. 18, 2-12] y consta de 37 versos. No se indica ningún cambio de lugar ni de movimiento, únicamente cuando llega Judas («Aquí vendrá Judas»). Se dirige el apóstol traidor a los soldados para que lo prendan, ya que éstos le han pagado y es el castigo merecido por tanta locura dicha y hecha por Jesús.

La tercera escena corresponde a la negación de Pedro [Mt. 26, 69-75; Mc. 14, 66-72; Lc. 22, 55-62; Jn. 18, 15-18] en un diálogo entre éste y una mujer. Por las primeras palabras del apóstol, es fácil deducir un cambio de escenario, aunque no se indique en ninguna acotación. El lugar ya no es el huerto sino ¿una casa?, ¿un portal?, ¿una esquina? con una hoguera. Hace mucho frío y Pedro desea calentarse. Rápidamente es reconocido por la mujer como uno de los seguidores de Jesús, como aquel que cortó la oreja al soldado Marco [Jn. 18, 10] cuando prendieron a Cristo en el huerto, como aquel que acompañaba y predicaba las herejías de Jesús. Tras haber negado por tres veces conocer a Jesús, canta un gallo (nos lo indica una acotación).

La escena cuarta es el llanto y lamento de san Pedro. A lo largo de diez coplas muy similares a las utilizadas por Gómez Manrique en sus *Lamentaciones*, y repitiendo al final de cada una de ellas «**¡Ay dolor!**», Pedro recuerda cómo Jesús le predijo que le negaría tres veces antes de que el gallo cantara y cómo el apóstol lo negó. El texto nos va remitiendo a hechos que el espectador no ha presenciado a lo largo de la escenificación pero que él conoce. A su vez hace un resumen de lo visto en escena hasta el momento, como queriendo que el público reflexione sobre esos hechos. De igual manera nos relata Pedro lo que ocurrió desde el momento en que corta la oreja al soldado hasta que se encuentra con la mujer y niega conocer a Jesús: Cristo coge la oreja de Marco y «**púsegela muy pareja**»; llevan al acusado a casa de Anás y de los apóstoles no se sabe nada, sólo de Juan; encarcelan a Jesús y Pedro desea no ser reconocido; ve a Juan y se dirige a una mujer para que le permita calentarse en el hogar. Tras haber negado ser seguidor del acusado, el apóstol recuerda las palabras de perdón que Cristo le había dicho, aun sabiendo que le traicionaría. «Las partes más bien narrativas del auto —concreta Surtz (1990, 108)— no están puestas en boca de personajes ajenos a la Pasión, sino que son pronunciadas por personas que participaron en los hechos que se refieren. Así, pues, la evocación de episodios pasados sirve para renovar el dolor del testigo en el presente. Se podría hablar hasta de cierto perspectivismo. Primero, asistimos a la escenificación directa de la Negación de san Pedro. Luego, al contar el episodio el apóstol en forma narrativa, vuelve a vivir el dolor.»

En la escena quinta aparece el llanto de san Juan. A lo largo de quince estrofas y del «**¡Ay dolor!**» al final de cada una de ellas, el apóstol amigo se lamenta de la muerte de su Maestro. Juan habla a Jesús, el cual no está presente en la escena. Vuelve a narrar lo ocurrido en el huerto: el traidor de Judas lo besa y, como a un ladrón, ponen a Jesús una soga en el cuello, le atan las manos y le abofetean; en casa de Anás lo torturan [Jn. 18, 13-14, 19-24] y ante Caifás lo presentan [Mt. 26, 57-68; Mc. 14, 53-65]; Pilatos no encuentra pruebas contra él [Mt. 27, 1-2, 11-14; Mc. 15, 1-5; Lc. 23, 1-7; Jn. 18, 28-38]; le abofetean, acusan, azotan y coronan con espinas. Al final será juzgado por Herodes Antipas, bajo cuya jurisdicción se encuentra Galilea, y que ya intentó matarle y le hizo huir a Egipto. Vuelto a Pilatos [Mt. 27, 15-31; Mc. 15, 6-20; Lc. 23, 13-25; Jn. 18, 39-40; 19, 1-16], lo crucifican.

La sentencia de Pilatos es recogida en la escena sexta a lo largo de 94 versos. Este discurso condenatorio no aparece en ningún evangelio como tal. Es una recre-

acción del autor en la que se narran brevemente algunos de los milagros y actos de Jesús (la transformación de agua en vino en las bodas de Caná [Jn. 2, 1-11], el perdón de María Magdalena [Lc. 7, 47-50], la resurrección de Lázaro [Jn, 11, 38-46] y del joven [Lc. 7, 11-17], la curación de un ciego [Mc. 2, 22-26; Jn. 9, 1-41] y de Simeón, la deshonra de los sacerdotes en el templo) que le condenan a muerte. Será llevado por las calles de la ciudad y crucificado en el monte Calvario «**donde es acostumbrado / de los malos fechoros matar**» para ejemplo de conducta [Mt. 27, 33-35; Mc. 15, 22-25; Lc. 23, 26-33; Jn. 19, 17-18].

El diálogo entre María y Juan se recoge en la siguiente escena de 32 versos. Es ahí cuando la Virgen se entera de que Jesús ha sido prendido y va a ser muerto. Juan (o María Magdalena, no queda claro en el texto pero los críticos coinciden en Juan) le da la noticia.

La escena octava y final es el llanto de María. Se dirige primero a las mujeres (a las madres y a las esposas) pidiendo sus llantos, al igual que hizo en las *Lamentaciones* de Gómez Manrique. En la segunda copia, María habla a su hijo. En sus palabras recibimos proximidad física a Jesús (¿le hablará al pie de la cruz? [Jn. 19, 25-27]). Es una larga queja y una alabanza a la persona de Cristo en una bellísima concentración de dolor a lo largo de 50 versos.

El *Auto de la Pasión* fue descubierto «en unas páginas, de un libro de cuentas de la capilla de san Blas de la catedral de Toledo —escribe Ronald E. Surtz (1983:27-28)—. El texto puede atribuirse con toda probabilidad a Alonso del Campo, receptor de las cuentas de dicha capilla y encargado de preparar las representaciones para el Corpus de 1481 a 1499, año en que murió Alonso del Campo. El texto que conserva el libro de cuentas no es más que un borrador. Algunos versos están tachados, otros corregidos sobre la primitiva versión. La obra parece ser un fragmento, pero es difícil juzgar qué parte del texto no llegó a redactarse o no se conservó. Faltan los episodios que serían más difíciles de escenificar con dignidad y devoción (la Flagelación, la Crucifixión misma, etc.). Sin embargo, estos episodios se anuncian durante la escena en el huerto entre Cristo y el ángel, y también se evocan durante el llanto de san Juan. El momento en que san Pedro le corta la oreja al soldado no se dramatiza en la escena que corresponde al Prendimiento, pero sí se narra más tarde, durante el llanto de san Pedro. Esto sugiere que Alonso del Campo prefirió narrar, en lugar de escenificar, las escenas más cruentas, y si el caso es así, tal vez no le falte mucho al *Auto de la Pasión* para ser completo».

En el manuscrito trabajado por Torroja y Rivas se distinguen dos piezas teatrales diferentes. Denominan a la primera *Auto de la Pasión*. Consta de 674 versos y gira en torno al tema de la Pasión. De esos 674 versos, 75 están tachados o repetidos; de este modo el texto, como auto, queda reducido a 599 versos. Numerosos fueron los problemas a que estas dos investigadoras tuvieron que enfrentarse a la hora de identificar a un autor desconocido hasta ese momento: Alonso del Campo.

Sobre la biografía del autor, igual que en el estudio general del auto, volvemos a remitirnos al trabajo de Torroja y Rivas. Ronald E. Surtz (1983:28) resume: «Alonso del Campo no era un autor profesional, ni mucho menos. La preparación de los autos para el Corpus era solamente una parte de sus tareas como miembro del

Cabildo. Autor aficionado, Alonso del Campo se inspiró en los Evangelios canónicos, las tradiciones apócrifas y los versos ya hechos de dos obras de Diego de San Pedro, la *Pasión trobada* y las *Siete angustias de Nuestra Señora*. Los versos prestados llegan a constituir casi la cuarta parte del borrador del *Auto*. Todo parece indicar, sin embargo, que Alonso del Campo se esforzó por apartarse hasta lo posible del plagio servil.» Esta actitud no debe extrañarnos ya que, como corrobora Christian Gaehde (1950:31), en esos años «sacerdotes, juristas, médicos, palaciegos, y también escritores ya famosos rivalizaban entre sí para escribir Misterios y Moralidades. [...] La mayor parte eran poco originales, pues acostumbraban tomar de los anteriores aquello que les parecía mejor». Torroja y Rivas (1977:112) también creen que a finales del siglo XV no se puede hablar de plagio: «Hay que destacar el escaso sentido de la propiedad intelectual que tenían los escritores medievales: el conjunto de temas, tópicos, clichés expresivos, etc., que se repite hasta el infinito, pertenecía al acervo cultural común de los escritores medievales.» Insiste Surtz (1990₂:107) en que «Alonso del Campo fue encargado de las representaciones del Corpus en la catedral de Toledo en el período 1481-1499. Como tal, fue responsable de todos los aspectos de la fiesta: la preparación de los carros, los vestidos, la alimentación de los participantes, etc., además de proporcionar los textos de los autos. Si la parte del auto que parece ser enteramente suya delata a un escritor de dotes modestas, un aficionado a fin de cuentas, debió servirse, cuando le fuera posible, de fuentes que le suministraran las coplas ya hechas. Posiblemente acudió a la obra de Diego de San Pedro para dramatizar los episodios de la Pasión que antes no solían escenificarse en Toledo. Tal vez las coplas ajenas le servían de punto de partida para la composición del borrador de su propia obra». Además del *Auto de la Pasión*, nuestro autor escribió un guión para un *Auto del Emperador* o *Auto de San Silvestre* que, como nos indica Surtz (1990₂:114), «se representó en la fiesta del Corpus de 1497 y 1498». Torroja y Rivas estudian largamente la relación del *Auto de la Pasión* con la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro (1977:103-113) y detectan una adaptación de versos por parte de Alonso del Campo de la obra de Diego de San Pedro, de 141 versos más otros 8 tachados, lo cual constituye un 23,5 por 100 del *Auto de la Pasión*.

Las fuentes del *Auto de la Pasión* son múltiples. Estas pueden ser ampliamente estudiadas en el trabajo de Torroja y Rivas (1977:113-127) y que nosotros ahora resumimos. Por un lado, la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro y los autores contemporáneos a Alonso del Campo, como son Gómez Manrique, Lucas Fernández y Juan del Encina; por otro lado, los Evangelios canónicos (los cuales son utilizados indistintamente y sin preferencia alguna por un determinado evangelista, como ya hemos demostrado anteriormente, al analizar cada escena), los Evangelios apócrifos (relacionados sobre todo con la sentencia de Pilatos) y los Santos Padres (reflejados en el llanto de María).

El interrogante que nos presenta esta obra no es, como en el caso de las *Lamentaciones*, la ausencia o la presencia de acción y escenificación, sino la recitación y el canto. Cabría la posibilidad de que, si no totalmente, sí con un papel relevante en los momentos de más tensión lírica, la música participara en este auto.

El origen de esta participación la podríamos encontrar en el importante papel de la música en el teatro litúrgico en latín, ya que éste solía cantarse. Esto es observado por Torroja-Rivas (1977:61) en el *Auto de la Ascensión*, una de las obras representadas en la fiesta del Corpus en Toledo: «Dato muy interesante es que el texto del auto se cantaba en vez de recitarse.»

«Las escenas narradas no están puestas en boca de narradores neutros. Al contrario —afirma Ronald E. Surtz (1983:30)—, por ser san Pedro, san Juan y la Virgen participantes y testigos de la Pasión, se aumenta el patetismo de la obra cuando dichos personajes reviven los hechos dolorosos al narrarlos. Esta alternancia entre la representación directa y la evocación oblicua, entre la acción dramática y la reflexión lírica, le da al *Auto de la Pasión* un ritmo propio. En algunos momentos cabría hablar de cierto perspectivismo. La obra presenta el Prendimiento y luego representa los mismos hechos en llantos paralelos puestos en boca de san Pedro y san Juan. Cada personaje, al narrar la historia de la Pasión, reacciona a ella desde el propio punto de vista.» De nuevo, una intención didácticamente ilustrativa y cercana a la piedad popular, a un re-vivir la Pasión de la Salvación.

CONCLUSIONES

Para terminar queremos señalar las coincidencias y diferencias de los dos autos a los que hemos dedicado nuestro trabajo. En cuanto a las coincidencias, encontramos similitud en los lamentos de algunos personajes a la hora de relatar momentos de la Pasión. El público no asiste directamente a ellos: los conoce a través de las palabras que esos personajes narran, ya que ellos sí han presenciado esos hechos. En las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique se puede observar esto en el llanto de María y de san Juan; en el caso del *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, lo encontramos en los llantos de san Pedro, de san Juan y de María, así como la sentencia de Pilatos que nos narra algunos de los milagros y actos de Jesús, motivo de su muerte. Coincidencia es también, como hemos señalado anteriormente y en su momento, la utilización del estribillo «**¡Ay dolor!**». En la obra de Gómez Manrique, todas las estrofas, menos las dos últimas, se rematan con este estribillo. En la obra de Alonso del Campo aparece en la cuarta escena, la cual corresponde al llanto de san Pedro, y en la escena quinta, el llanto de san Juan. Dos personajes y dos llantos son los que aparecen en ambas obras: el de María y el de Juan. Los puntos comunes de estos dos autos llegan incluso a la coincidencia, en la vida de los dos autores, de su estrecha relación con Toledo, y de las cuales ya hemos dado cuenta.

Las diferencias de los dos autos nos las indican Torroja y Rivas (1977:139) cuando afirman que Gómez Manrique pone en escena a unos personajes que han presenciado la Pasión de Cristo y que, «como testigos oculares, narran los hechos acaecidos, lamentándose y llorando al mismo tiempo los sufrimientos de Cristo y de su madre. En cambio, el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, aunque utilice en ocasiones esa técnica, representa directamente en obras los diversos episodios

de la Pasión con los personajes que realmente intervinieron en ellos». Es decir, en el primer caso, la técnica utilizada por el autor es la correspondiente a una obra en la que no se contempla el movimiento escénico ni la variación de escenario, mientras que sí en la segunda.

En el trabajo que presentamos hemos intentado acercarnos a dos autos del ciclo litúrgico de la Pasión y a una realidad teatral que comenzaba en el interior de las iglesias, que fue catequesis para autores, actores y público. Una didáctica en lengua vernácula que ha perdido, por circunstancias diversas, muchos textos dramáticos que justifiquen (cosa que en ningún momento dudamos) una amplia y aceptada realidad teatral. Toledo se nos muestra como centro del espectáculo, tanto por lo que corresponde a representaciones como a autores.

BIBLIOGRAFIA

Las dos obras analizadas en el presente trabajo se hallan recogidas en la edición de:

- SURTZ, Ronald E. (1983) ed., *Teatro medieval castellano*, Taurus, Madrid; ALONSO DEL CAMPO, *Auto de la Pasión*, pp. 71-91; GÓMEZ MANRIQUE, [*Lamentaciones*] *Fechas para la Semana Santa*, pp. 66-70.
- ALBORG, J. L. (1972), *Historia de la literatura española (Edad Media y Renacimiento)*, Gredos, Madrid, vol. I.
- DONOVAN, R. (1958), *The liturgical drama in Medieval Spain*, Toronto.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo (1951), «La literatura dramática peninsular en el siglo XV», en *Historia general de la literatura hispánica*, ed. Guillermo Díaz-Plaza, Ed. Barcelona, vol. II.
- GAEHDE, Christian (1950), *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*, Labor, Barcelona.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1981) ed., *Teatro medieval*, Castalia, Madrid.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1981), *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1990)*, Cátedra, Madrid.
- SALVAT, Ricard (1983), *El teatro como texto, como espectáculo*, Montesinos, Barcelona.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen, y RIVAS PALÁ, María (1977), «Teatro en Toledo en el siglo XV: "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo», *Boletín de la Real Academia*, anejo XXXV, pp. 11-141.
- VIVIAN, Dorothy S. (1964), «*La Pasión Trobada*, de Diego de San Pedro, y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión», *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona.
- ZIMIC, Stanislav (1977), «El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. LVII, pp. 353-400.