

HUELLAS TEXTUALES EN LA DOCUMENTACIÓN DEL TEATRO CASTELLANO MEDIEVAL: EL CICLO DE LA PASIÓN

FRANCISCO JAVIER GRANDE QUEJIGO
Universidad de Extremadura

Resumen

La liturgia de la Pasión en Castilla ha dejado profundas huellas en tres obras teatrales de finales de la Edad Media: las *Lamentaciones* de Gómez Manrique y los *Autos de la Pasión* de Alonso del Campo y Lucas Fernández. Aunque sólo disponemos de documentación sobre celebraciones paralitúrgicas de la *Depositio* y *Elevatio*, en la ceremonia de las Marías, recogida por Lucas Fernández, se advierte que la tradición parateatral de las prosas de resurrección ha coincidido con los plantos de la Pasión. Estos últimos se encuentran recreados en las obras de Gómez Manrique y de Alonso del Campo. En las tres obras teatrales también se encuentran claras huellas de las actividades paralitúrgicas del *Planctus Mariae*. Ante ello, ha de revisarse la documentación de la época para testimoniar la existencia de unas tradiciones paralitúrgicas que, a tenor de los textos conservados, eran muy conocidas en el siglo xv castellano.

Palabras clave: Teatro medieval, autos de la pasión, prosas litúrgicas.

Abstract

Lithurgy of the Passion in Castille has left deep prints in three plays of late Medieval Age: *Lamentaciones* by Gómez Manrique and *Autos de la Pasión* by Alonso del Campo and Lucas Fernández. Even though we only have documentation on para-lithurgic celebrations of the *Depositio* and *Elevatio*, in the ceremony of the Maries, collected by Lucas Fernández, we observe that para-theatrical tradition in the prose of the Resurrection has co-existed with the dirges of the Passion. The latter are embellished by Gómez Manrique and Alonso del Campo in their respective works. In the three plays there are also clear reflections of the para-lithurgic activities in the *Planctus Mariae*. Due to this, documentation belonging to that time period should be revised to prove the existence of para-lithurgic traditions that were so well-known during the 15th century in Castille, given the preserved textual evidence.

Keywords: Medieval theatre, Passion plays, Religious prose.

La imagen y la palabra, o más bien la palabra y la imagen, son dos aspectos profundamente imbricados en el origen y desarrollo del teatro medieval. Lo ejemplificaremos en el caso del teatro castellano, siguiendo las tradiciones de representación de una tradición paralitúrgica: el *Planctus Passionis* y su proceso de evolución desde la liturgia al espectáculo paralitúrgico del que surgirán las representaciones que consideramos plenamente teatrales a finales de la Edad Media¹.

Al principio sólo existe la palabra litúrgica latina que, dentro de la extensión del rito romano y de su asimilación en las distintas Iglesias locales, va generando unas formas de recitación y unos textos en los que progresivamente se pasa del contenido a la forma de transmisión. Con ello el texto litúrgico se visualiza en formas progresivamente espectaculares que, al tiempo que solemnizan la fiesta religiosa, provocan la admiración y devoción de los fieles.

Así ocurre con una tradición tardía: los dramas litúrgicos vinculados a la Pasión, desarrollados desde el siglo XII. No existe en Castilla, ni en el resto de Hispania, ninguna *Passio*². Hecho que no debe extrañar, pues sólo existen cuatro piezas latinas conservadas en todo el Occidente cristiano:

Todo apunta a que la Pasión fue un espectáculo que ganó presencia en lenguas vernáculas fuera de los ritos litúrgicos de la Iglesia medieval³.

Las «Pasiones» del medieval castellano

La tormentosa documentación del teatro medieval castellano no parece abonar la afirmación del Eva Castro en el reino de Castilla. De hecho, tenemos documentados desde muy pronto los ciclos de Resurrección y de Navidad en castellano.

¹ Sobre la evolución del teatro medieval *vid.* las clásicas obras de L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988; E.K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1978; O.B. Hardison, *Christian Rite and Cristian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1965; J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, 1986, y K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933.

² El teatro litúrgico en Castilla fue estudiado por Richard B. Donovan en *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958. Sus datos han sido revisados y actualizados en los diferentes trabajos de Eva Castro: *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*, Santiago de Compostela, 1996; *Tropos y troparios hispánicos*, Universidad de Santiago de Compostela, 1991 y *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997.

³ Eva Castro, «Prólogo» a *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, pág. 51.

Demos el significado que queramos a la famosa Partida de Alfonso x⁴, en ella sólo se rastrean las tradiciones del *Officium Pastorum*, del *Ordo Stellae* y de la *Visitatio Sepulchri*:

Pero representaciones hi ha que pueden los clérigos facer, así como de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido, et otrosí de su aparecimiento cómo le venieron los tres reyes a adorar, et de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado e resurgió al tercer día⁵.

Hasta 1501 no encontraremos testimonios documentales del ciclo de la Pasión. Se trata del documento que muestra la existencia de teatro en Extremadura, al menos, desde hace quinientos años, las *Constituciones de Alonso de Manrique*:

Fallamos que muchas vezes en algunas yglesias e monesterios, así de la ciudad de Badajoz como de todo el dicho nuestro obispado, so color de conmemorar cosas sanctas e contemplativas, fazen representaciones de los misterios de la Navidad e de la Passión e Resurrección de Nuestro Señor, Redemptor e Salvador Jesuchirsto, e se fazen de tal manera que comúnmente provocan más el pueblo a derisión e distracción de contemplación que no lo traen a devoción de tal fiesta e solemnidad⁶.

La invitación de las *Partidas*, tras más de doscientos años de evolución, ha generado unas tradiciones espectaculares que contienden con la intención devocional de la liturgia. ¿Qué camino evolutivo han podido seguir los espectáculos paralitúrgicos para llegar a esta situación?

La existencia de una tradición teatral de la Pasión fue confirmada por Carmen Torroja y María Rivas al descubrir en Toledo un *Auto de la Pasión* que podría fecharse entre 1487 y 1499⁷. Así mismo, documentaban que en

⁴ Es imprescindible tener en cuenta para su lectura los análisis de Humberto López Morales, «Sobre el teatro medieval castellano: *status quaestionis*», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 14 (1986), págs. 99-102, y «Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Elche, Diputación de Alicante, 1992, págs. 115-126. Sus conclusiones han de matizarse desde las observaciones de Ángel Gómez Moreno en *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, y de Víctor García de la Concha, «Teatro litúrgico medieval en Castilla: *questio metodologica*», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Elche, Diputación de Alicante, 1992, págs. 127-143.

⁵ Citamos por *Teatro medieval. 2. Castilla*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1977, pág. 205.

⁶ Cita por *Teatro medieval. 2. Castilla*, pág. 216.

⁷ Vid. Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo xv. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, RAE, 1977.

1474 se dieron 300 maravedíes «a George de Bryuega para fazer las rrepresentaciones de la Pasión»⁸.

También el Arcipreste de Talavera, en su *Corvacho* de 1438, hacía decir a la mujer vanagloriosa: «Dice la fija a la madre, la muger al marido [...] Quiero ir a Los Perdones; quiero ir a Sant Françisco; quiero ir a misa a Santo Domingo; representación fazen de la Pasión al Carmen»⁹.

La documentación de la catedral de León ofrece más datos sobre una Pasión de Cristo en 1458 y sobre la existencia de «unas Pasiones de cinco reglas» sobre 1520¹⁰. La vigencia de las representaciones de la Pasión a inicios del XVI se mantiene viva, según se advierte en el intento por corregir los excesos en las «repraesentationes Passionis Nostris Jesu Christis» de las Constituciones Sinodales de Sevilla de 1512¹¹. Esta tradición culmina en las «remembranzas», que, según documenta Jesús Menéndez Peláez,

Parece ser una palabra reservada para representaciones del Viernes Santo. Covarrubias dirá que «Rememorar es renovar y traer de nuevo a la memoria alguna cosa pasada notable [...] y assí llamaban remembrança ciertos passos de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo, que con justa causa se han vedado»¹².

Los datos de los que disponemos nos permiten trazar este breve esquema evolutivo:

1) A finales de la Edad Media, desde 1438, podemos afirmar que la *Passio* se ha encarnado en el teatro paralitúrgico en el que el espectáculo parece primar sobre el texto en su representación.

2) En la última década tenemos un texto plenamente teatral en el que la palabra prima sobre el espectáculo, al menos en el estudio de los críticos literarios.

⁸ Carmen Torroja y María Rivas, *op. cit.*, pág. 36.

⁹ Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corvacho*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1992⁴, págs. 184-185.

¹⁰ Los datos los ofrece Ángel Gómez Moreno en su reciente trabajo «Iglesia y espectáculo en Castilla y León: Nueva cosecha documental», en *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, ed. Fco. Crosas, Pamplona, EUNSA, 2000, págs. 154-155. Informa que toma los datos de Raimundo Rodríguez, «El canto de la sibila en León», *Archivos leoneses* 1.1, 1947, págs. 9-29.

¹¹ Dato aportado por Jesús Menéndez Peláez en su documentado artículo «Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento Español», *Archivum* 48-49 (1998-1999), pág. 295.

¹² Art. cit., pág. 296.

Pero no puede existir teatro sin representación.... Y los textos escuetos y taraceados del *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo parecen responder a tradiciones de representación espectacular vinculadas a la liturgia¹³.

¿Cuáles pudieron ser? ¿Hay testimonio de ellas en nuestra Edad Media?

Las prosas del ciclo de Pascua

De hecho, si es tardía la documentación de la tradición directa de la representación de la Pasión, es mucho más temprana la existencia de una tradición de prosas del ciclo de Pascua que favorecieron la existencia de palabras, de textos, que pudieron posteriormente encarnarse en el espectáculo de la representación¹⁴.

En España, se difundieron con cierta extensión las prosas *Victimae Paschali Laudes* (siglo XI) y *Surgit Christus cum Tropheo* (siglo XIII). En ambas, María Magdalena relata, en un momento litúrgico dilatado por elementos propios de la representación —movimiento de actores, vestuario, música y distintas voces para distintos personajes—, acontecimientos anteriores a la Resurrección.

De la *Victimae Paschali Laudes* se conservan seis textos en el área catalana. Eva Castro traduce una consuetud del siglo XIV de Palma de Mallorca en la que se observa la compleja representación de esta prosa:

En la misa mayor del martes, una vez cantado el último aleluya, que un presbítero que tenga buena voz se vista con ropas de mujer de color rojo y entre en el coro acompañado por dos acólitos con cirios, de modo que el presbítero que está representando a María Magdalena comience a cantar ante la puerta del coro:

Victime paschalis

Después el coro continúa hasta la estrofa:

Dic nobis, Maria

¹³ Sobre el *Auto de la Pasión* pueden consultarse los trabajos de Alberto Blecua, «Sobre la autoría del *Auto de la pasión*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 79-112; la antología de Ana María Álvarez Pellitero, *Teatro medieval*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, págs. 171-205; Josep Lluís Sirera, «La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano», en *Actas del III Congreso de la AHLM*, Salamanca, Universidad, 1994, págs. 91-116; Alfredo Hermenegildo, «Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la Edad Media castellana», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Elx, Diputación de Alicante, 1992, págs. 99-113; el libro citado de Carmen Torroja y María Rivas, *El teatro en Toledo en el siglo XV. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo* y nuestro artículo «Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo», *Anuario de Estudios Filológicos* 19, 1996, págs. 255-275.

¹⁴ Esta tradición se estudia, entre otros, en los libros de Donovan, E. Castro y Karl Young, citados en las notas 1 y 2.

Entonces, doce presbíteros vestidos con capas pluviales y con bordones en la mano han de aproximarse a la puerta del coro mirando hacia el altar; por su parte, el presbítero que hace de Magdalena que se suba en un taburete u otro escalón. En ese momento que los dos primeros presbíteros comiencen a cantar:

*Are, digues nos, Maria,
que as vist en la via,
de Ihesu Christ lo Salvador,
q'és de quest mon Redemptor?*

Magdalena ha de responder según lo que está escrito en su cartela. Una vez dada la respuesta por Magdalena, los siguientes otros dos presbíteros han de cantar en el mismo tono:

Digues nos encare, Maria

Y así los restantes. Una vez finalizado el texto de la cartela de la Magdalena, los doce presbíteros antes mencionados han de regresar ordenadamente hacia el ambón cantando la estrofa:

Credendum ets magis

con los restantes versos hasta el final. Una vez terminados, el diácono ha de iniciar la lectura del Evangelio¹⁵.

En sus parlamentos María relata cómo ha visto el Sepulcro en una doble versión en latín, según la prosa litúrgica, y en un diálogo en romance que sigue el contenido de un «cartello» en el que se registra una posible traducción libre del texto latino. Merece observarse cómo ambos textos, en latín y en romance, se introducen en la liturgia mediante una serie de acotaciones escénicas (de vestuario y movimiento de actores) especificadas en esta consuetud del siglo xiv. El texto se representa con una clara espectacularidad que se siente como parte integrante del oficio religioso, pues el objetivo fundamental de esta representación es poner voz a la prosa, que es «una composición configurada por melodía y texto [...que] se ejecutó tras la entonación del *Alleluia* —que es el canto litúrgico de proclamación del Evangelio que se hace tras la segunda lectura— y antes del Evangelio»¹⁶.

La importancia de la parateatralidad de la prosa se advierte en la documentación existente en el área catalana. Hacia 1356-1360 en la catedral de Gerona una consuetud sólo menciona a quienes han de cantar la prosa, con

¹⁵ Por su mayor valor divulgativo reproducimos la traducción de Eva Castro y remitimos a su edición para el contraste con el original latino. Cita de *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, págs. 211 y 213.

¹⁶ Eva Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, pág. 191.

escasas referencias a su vestuario y sin movimiento de actores¹⁷. En la catedral de Palma, también en el xiv, hay varias versiones en las que, junto a las indicaciones del vestuario —progresivamente de mayor valor caracterizador del personaje— se incluyen importantes indicaciones sobre el movimiento escénico y se llega a dejar constancia de la utilización del catalán junto al latín. En el siglo xv, la *Consueta del sacristán* aumenta decisivamente la espectacularidad de la representación con aparición sorpresiva de personajes (como los monaguillos que ruedan de debajo del altar a la sacristía) y con un ángel con las alas llenas de velas encendidas cuya salida se subraya con un gran ruido¹⁸. La prosa nos muestra cómo el texto litúrgico ha llegado a desarrollar toda una tradición de espectáculo paralitúrgico de naturaleza teatral.

De más interés dramático puede ser la prosa *Surgit Christus cum Tropheo*, de la que existen tres testimonios, uno de ellos ya en Zaragoza. Su novedad radica en que en ella la Magdalena no sólo relata lo ocurrido en el sepulcro, sino que narra toda la Pasión de Cristo con lo que su temática se acerca más a la liturgia del Viernes Santo que a la del Domingo de Resurrección. La progresiva evolución hacia el espectáculo de la liturgia se advierte en una consuetud de la catedral de Gerona (1356-1360) en la que en el oficio de vísperas del día de Pascua se ofrece la posibilidad de elegir en la liturgia entre:

Prosa: *Clara gaudia*; aut potest hic fieri respresentacio iliud prose *Sugit Christus cum tropheo*¹⁹.

La elección de la representación de la prosa *Surgit Christus* no sólo supone hacer que en la liturgia se introduzcan elementos dramáticos, de los que no conocemos consuetas que los expliciten, sino que temáticamente hace que el ciclo de Resurrección se desplace hacia el de la Pasión. Las reiteradas preguntas que se realizan a la Magdalena permiten en la iglesia gerundense que la santa nos ofrezca el siguiente relato de la Pasión:

Vi que Jesús era despojado de sus ropas
y que a la cruz era llevado
por manos de pecadores. [...]
La cabeza coronada de espinas,
el rostro manchado de esputos
y lleno de contusiones. [...]
Que los clavos perforaban las manos;

¹⁷ Vid. el texto en Eva Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, págs. 202-205.

¹⁸ Vid. Eva Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, nota 15, págs. 212-213.

¹⁹ Eva Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, pág. 222.

que la lanza traspasaba el costado,
manantial de fuente de vida. [...]

Que se encomendó al padre,
que inclinó la cabeza
y exhaló el espíritu²⁰.

Las dos prosas comentadas nos testimonian dos realidades aplicables al teatro castellano. La primera de ellas ejemplifica cómo la liturgia se va abriendo a que su texto se encarne en movimiento escénico, ropajes y lugares simbólicos y en palabras que llegan a traducir al romance el latín del oficio. La segunda nos señala cómo en la temática de Pascua se va desarrollando un motivo narrativo en torno a la Magdalena que desarrolla la Pasión y que, por ello, es más propio de la liturgia del Jueves y Viernes Santos.

Las tradiciones parateatrales en la liturgia castellana de la Pasión

En Castilla se han documentado varias tradiciones parateatrales en la liturgia de la Pasión. Miguel Ángel Pérez Priego nos las resume:

En los días de Semana Santa y junto a esas «representaciones de la pasión», tenía también lugar en las iglesias castellanas diversas ceremonias litúrgicas que podríamos calificar de parateatrales. Tal era, por ejemplo, la procesión del pendón, en la que, a lo largo de las naves del templo y acompañando el canto del *Vexilla regis*, se exhibía el estandarte con la cruz y las cinco llagas, o las ceremonias, extendidas por toda Europa, de la *Depositio* y la *Elevatio Crucis*, el Viernes Santo y el Domingo de Pascua, con que se conmemoraba asimismo el entierro y la resurrección de Cristo²¹.

²⁰ Traducción de Eva Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, págs. 225 y 227. En la cita se transcriben los versos 15-18, 21-23, 26-28 y 31-34.

²¹ *Teatro medieval. 2. Castilla*, págs. 14-15. A sus referencias es imprescindible añadir los estudios de la nota 2, las imprescindibles monografías de Ronald E. Surtz, *The Birth of a Theater*, Princeton-Madrid, Princeton University-Castalia, 1979; Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano...* y Ch. Stern, *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, State University of New York, 1996; los recientes estudios de las notas 10 y 11; los básicos trabajos de Víctor García de la Concha, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel. Estudios medievales*, Zaragoza, 1982, vol. v, págs. 153-175, «Teatro medieval en Aragón», en *Literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, págs. 35-49 y el citado «Teatro litúrgico medieval en Castilla...», de Ángel Gómez Moreno, «Teatro religioso medieval en Ávila», *El Crotalón* 1 (1984), págs. 769-775, y de Ana María Álvarez Pellitero, «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», *El Crotalón* 2 (1985), págs. 13-35 y «Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento», en *Cultura y representación en la Edad Media*, Elche, Diputación de Alicante, 1994, págs. 89-99; y el reciente trabajo de Pedro Cátedra, «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. I. Medieval. Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 3-28.

Estas ceremonias, abiertas a cierta simbología teatral, no se apoyan en texto alguno. En una breve síntesis, Ángel Gómez Moreno nos describe su contenido:

Ambas proceden de un antiguo festejo de Viernes Santo, el de la *Adoratio Crucis*, documentado en Jerusalem desde el siglo iv y en Europa desde el viii; la *Depositio* y la *Elevatio* se documentan desde el siglo x. En la primera, se colocaba una cruz en un sepulcro para conmemorar la muerte y sepultura de Cristo; en la segunda, complementaria de la anterior y celebrada en la mañana de Pascua, la cruz se levantaba para anunciar la resurrección del Hijo de Dios²².

De las prosas pascuales vistas anteriormente queda una huella documental en el *Libro sinodal* de Pedro de Cuellar de 1325:

Otrosí, en las iglesias non se deven fazer juegos sinon si sean juegos de las fiestas, así commo de las Marías e del monumento, pero an de catar los clérigos que por tales juegos non trayan el divinal ofiçio²³.

El «juego de las Marías», a tenor de la huella textual que veremos en Lucas Fernández, pudo consistir en el canto como prosa de lo acontecido en la Pasión. El «monumento» se vincula a la liturgia de Jueves y Viernes Santos en la que se habilita un sagrario especial como símbolo de la sepultura del Señor y, por ello, se relaciona con las actividades de la *Depositio*. Ceremonias de la *Depositio* y de las *Marías*, ya en Viernes Santo, parecen haberse dado en la tradición teatral toledana. Así parece desprenderse de las noticias que recogen Carmen Torroja y María Rivas en las que documentan una paraliturgia dramatizada en torno al crucifijo que venía realizándose, al menos, desde 1418. En esta celebración, el año 1425 «se fizieron las Marías de la Pasión» con cierto movimiento escénico, según se advierte por la labor que realizó «maestre Lorenço, pintor, vezino de Toledo»:

que pintó los quatro çirios de çera que ardieron al monumento del Cuerpo de Dios el jueves de la cena que agora pasó» «otrosy fizo la corona de espinas para poner al Ihesu el viernes de indulgençias; otrosy el paño que se puso al derredor del Ihesu quando se fizieron las Marías»²⁴.

De hecho, un *Auto de la Pasión* de principios del xvi, el realizado por Lucas Fernández, recoge diversas tradiciones espectaculares que vienen realizándose en torno a las celebraciones paralitúrgicas (y litúrgicas) de la Pasión. En él, la tradición de las Marías se mezcla con las intervenciones admirativas de los san-

²² *El teatro medieval castellano...*, pág. 54.

²³ Citado desde la ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, *Teatro medieval. 2. Castilla*, pág. 209.

²⁴ Carmen Torroja y María Rivas, *op. cit.*, nota 16, págs. 14-15.

tos que comentan el acontecimiento. En la escena que ocupa del verso 286 al 341, se puede rastrear el contenido tradicional de sus plantas en castellano:

Entran las tres Marías con este llanto, cantándolo a tres voces de canto de órgano:

¡Ay mezquinas, ay cuytadas!
 Desdichadas, ¿qué haremos,
 pues que tanto bien perdemos?
 [...]

Aquí toman a cantar las tres Marías por la sonada sobredicha este motezico:

—¡Ay dolor, dolor, dolor,
 dolor de triste tristura,
 dolor de gran desventura!
 [...]

María Magdalena.— ¡Ay, mezquinas, pecadoras!
 María Cleofás.— ¡O Señor mío! ¿y dó moras?
 María Salomé.— ¡O angustiadas agonías!
 María Magdalena.— Hermanos, llorad llorad.
 Llorad vuestra desventura.
 Llorad con fe y lealtad,
 la soledad
 de vuestra ansia y amargura.
 [...]

María Magdalena.— Cercados somos de pena,
 de muy amarga cadena. [...]
 Lloremos sin que cansemos,
 pues perdemos
 nuestra riqueza y thesoro.
 [...]

María Cleofás.— ¡Ay, ay, ay de mí! ¿qué haré?
 ¡Ay de mí, triste bñuda!
 Con quién me consolaré
 o tomaré
 para mí guarda y ayuda?

María Magdalena.— ¡Oh mi maestro y esposo!
 ¡O, mi bien y gran descanso!
 O, Dios mío glorioso,
 ¡Cuán benigno y amoroso
 a la muerte fuyste y manso!

María Salomé.— ¡O, pueblo perro, profano,
 crudo, traydor, aleuoso!
 ¿por qué matas con tu mano,
 muy vfano,
 a tu Dios sancto, gracioso?

María Magdalena.— ¡O, cuán dulce es el llorar
a los tristes afligidos,
y cuán dulce el sospirar,
y cuán dulce lamentar,
y cuán dulces los gemidos!²⁵

La huella que de la tradición paralitúrgica mantiene Lucas Fernández nos muestra cómo la ceremonia de las Marías debía de tener una estructura de representación similar a la advertida en las prosas de Pascua, aunque al vincularse a la Pasión, y por confluencia con la tracción del *Panctus Pasionis*, su texto pasó del relato al lamento por la muerte de Jesús. La rica liturgia simbólica en torno a la muerte y resurrección (*Dispositio, Elevatio*) hizo que la Pasión de Cristo fuese lamentada en escena, pero no representada directamente.

La tradición de «Planctus Pasionis» en el teatro castellano medieval

Paralela a las prosas de Pascua, la liturgia latina mantuvo una tradición litúrgica de la que derivará una rica tradición parateatral romance. Se trata de los plantos de Viernes Santo. Eva Castro nos informa sobre ellos:

La liturgia romana del Viernes Santo aceptaba que en un momento dado de los oficios del día, normalmente al final de los Maitines, se pudiera entonar el lamento lírico del *planctus*. La tradición latina de este canto no estuvo arraigada en suelo hipánico, dada la penuria de testimonios conservados, la mayoría de los cuales se circunscriben al ámbito mallorquin²⁶.

Sin embargo, algunos textos que documentan esta celebración tienen ecos muy conocidos con otro *Auto de la Pasión* castellano, el atribuido a Alonso del Campo. Esta obra, cuya estructura dramática se articula en dos partes²⁷, cierra la primera de ellas y abre su segunda parte con sendos plantos de san Pedro y san Juan. La representación termina con un sentido Planto de la Virgen

²⁵ Lucas Fernández, *Farsas y Églogas*, ed. María Josefa Canellada, Valencia, Castalia, 1976, págs. 220-222. En la cita recomponemos el nombre entero de los interlocutores y suprimimos las intervenciones de san Pedro, san Dionisio y san Mateo que ocultan el diálogo de las Marías. Los versos utilizados son: 286-288, 294-296, 299-306, 309-310, 314-316 y 322-341. Lucas Fernández introduce en su texto una tradición previa a la que quizás da o mejora la voz, pero que ya es conocida, como se desprende de la presentación de san Mateo: «Las desastradas Marías» (v. 298).

²⁶ Eva Castro, *Teatro medieval. I. El drama litúrgico*, pág. 233.

²⁷ En nuestro art. cit. proponíamos la siguiente estructura: I parte: *El Prendimiento*; a) la Oración del Huerto (a1.—Oraciones de Jesús, vv. 1-63; a.2.—Diálogo con el Ángel: vv. 66-133; a.3.—Transición: parlamento con los discípulos, vv. 134-143); b) el Beso de Judas (vv. 144-180); c) la Negación de Pedro (vv. 181-220); d) Planto de San Pedro (vv. 221-310) / II parte: *Muerte de Jesús*; a) Planto de San Juan (vv. 311-415); b) Anuncio de San Juan a María (vv. 510-529); c) Sentencia de Pilatos (416-509); d) Calvario (d1.—Transición: San Juan y la Verónica, vv. 530-541; Planto de Nuestra Señora: vv. 542-591).

María. Idéntica secuencia de plantos se encuentra en un *Planctus Passionis* mallorquín de hacia 1440, para el oficio de maitines del Viernes Santo:

Tras el noveno responsorio, se hará el planto de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. En primer lugar, que se aproxime un presbítero vestido con dalmática imitando a san Pedro y que haga su planto ante el crucifijo dispuesto en medio de la nave central de la iglesia. Después se aproximará desde otro lugar un sacerdote que imite a san Juan, e inmediatamente otro sacerdote que imite a María, Madre del Salvador, y otros dos presbíteros que imiten a María Magdalena y a María de Santiago, etc. Una vez hecha la representación de los plantos, que todos los clérigos se sitúen en el coro y digan laudes²⁸.

Una consuetud anterior documenta cómo en Palma de Mallorca se realizaba, ya en el siglo XIV, el planto de la Pasión en catalán, al tiempo se nos informa de cómo se debía cantar de forma muy similar a la estructura dramática de la huella que del canto de las Marías conservaba Lucas Fernández:

Una vez terminado el noveno responsorio, han de decir el planto tres cantores de buena voz; que se vistan ropas y dalmáticas negras o moradas, y que lleven los rostros cubiertos. Que uno de ellos diga la primera estrofa del planto, mientras van caminando, y al finalizar cada una de las estrofas, que los tres al mismo tiempo se arrodillen y digan: [*Ay ten greus son nostras dolors*] ¡Ay, qué grande es nuestro dolor! Cuando lleguen a los púlpitos, que cada uno de ellos diga allí dos estrofas del planto. Una vez finalizado el planto, que se inicien Laudes²⁹.

Tanto el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo como las *Lamentaciones* de Gómez Manrique tienen como estribillo de sus Plantos un «¡Ay dolor!» similar al catalán «Ay ten greus son nostras dolors» de la consuetud. En el estribillo, como en los lamentos de las «Marías de la Pasión» toledanas, se advierte que en torno a la liturgia del Viernes Santo nace de forma muy similar en ámbitos y tradiciones diferentes una forma espectacular de representación. La mayor o menor similitud entre una obra concreta, como es el *Auto* de Alonso del Campo, y la representación espectacular de la catedral de Palma de Mallorca puede recibir varias respuestas. Bien puede deberse a una confluencia natural entre la tradición de las Marías de la Pasión toledanas y una antigua tradición de *Planctus Passionis* en castellano, como la métrica arcaica del planto de San Juan puede hacer suponer³⁰. Bien puede explicarse la similitud por los contactos que con el Levante teatral mantuvo el Arcipreste

²⁸ Traducción de Eva Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, pág. 241. En la pág. 238 informa cómo esta representación fue a más hasta llegar a una gran espectacularidad en 1598.

²⁹ Traducción de Eva Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, pág. 241.

³⁰ Vid. el art. cit. de Alberto Blecua (págs. 100 y 102) y nuestro artículo sobre el *Auto* (págs. 266-267).

de Talavera, impulsor del teatro toledano a mediados del siglo xv³¹. Sea como fuere, el pie forzado de los textos y ceremonias de la liturgia y la preocupación de la jerarquía que depura texto y representación, al menos desde finales del xv, pueden ayudar a explicar las similitudes.

La tradición del «Planctus Mariae» en el teatro castellano medieval

La presión modelizante y uniformadora del modelo litúrgico se ve con mayor precisión en otro plauto de Viernes Santo de gran éxito y difusión: el *Planctus Mariae*. Según Pérez Priego:

El *Planctus*, que constituía en realidad todo un género, era susceptible de dramatización (incorporado incluso a otras ceremonias y representaciones de Semana Santa) y tenía como tema principal la expresión del dolor de la Virgen al pie de la cruz. Esa situación podía venir formulada, bien sólo por medio de un monólogo de la Virgen, bien a través del diálogo de María con Cristo y con Juan³².

Los testimonios conservados en los textos del xv y principios del xvi muestran la posible existencia de una tradición castellana en la que la palabra, muy fija en su contenido, e incluso en su texto, tuviese una iconografía similar en torno a un Calvario con la presencia de María, Juan y la Magdalena. Así ocurre en los textos de Gómez Manrique y de Alonso del Campo en los que aparecen los tres personajes. Las *Lamentaciones hechas para la Semana Santa* de Manrique desarrollan en 116 versos, sin movimiento escénico, un *Planctus Mariae* en romance. Lo inicia María y está dominado por lamentos de dolor, en los que a veces se mezclan relatos de escenas de la crucifixión. El estatismo de la acción se compensa con un ágil uso del diálogo que pasa de María a San Juan para repartirse desde él en un final muy dinámico, pues en las cuatro últimas estrofas cambia el receptor según sus rúbricas:

Hablando con Magdalena dice
Hablando con Santa María dice
Responde Nuestra Señora Santa María y dice
Responde San Juan y dice³³

En su contenido, los protagonistas inician sus parlamentos presentándose:

Santa María
¡Ay dolor, dolor,

³¹ Vid. Carmen Torroja y María Rivas, *op. cit.*, págs. 24-34.

³² *Teatro medieval. 2. Castilla*, pág. 63.

³³ Citamos por la edición de Miguel Ángel Pérez Priego en *Teatro medieval. 2. Castilla*, págs. 63-67.

por mi fijo y mi señor!
 Yo soy aquella María
 del linaje de David.
 Oíd, señores, oíd,
 la gran desventura mía.
 ¡Ay dolor! (vv. 1-7)

San Juan

¡Ay dolor, dolor,
 por mi primo y mi señor!
 Yo so aquél que dormí
 en el regazo sagrado
 y grandes secretos vi
 en los cielos sublimado.
 Yo soy Juan, aquel privado
 de mi Señor y mi primo;
 yo soy el triste que gimo
 con un dolor estremado.
 ¡Ay dolor! (vv. 45-55)

Posteriormente, ambos generalizan su dolor y solicitan que se participe en su llanto:

Llorad connmigo, casadas;
 Llorad connmigo, doncellas,
 pues que vedes las estrellas
 oscuras y demudadas,
 vedes el templo rompido,
 la luna sin claridad.
 Llorad comigo llorad
 Un llanto tan dolorido.
 ¡Ay dolor!

Llore comigo la gente
 de todos los tres estados,
 por labrar cuyos pecados
 mataron al inocente,
 a mi fijo y mi señor,
 mi redentor verdadero.
 ¡Cuitada! ¡Cómo no muero
 con tan extremo dolor?
 ¡Ay dolor!
 (Santa María, vv. 26-44)

Lloremos al compañero
 traidor porque le vendió.
 Lloremos aquel cordero
 que sin culpa padesció.

Luego me matara yo,
 cuitado, quando lo vi,
 si no confiara de mí
 la madre que confió.
 ¡ Ay dolor!
 (San Juan, vv. 65-73)

Se cierra el lamento con la expresión de la duda de María sobre el trágico fin de su Hijo, y la dolorida confirmación de su muerte en el breve relato que realiza San Juan:

*Responde Nuestra Señora
 Santa María y dice*

Vos, mi fijo adotivo,
 no me fagáis más penar.
 Decirme sin dilatar
 si mi Redentor es vivo,
 que las noches y los días,
 si dél otra cosa sé,
 nunca jamás cesaré
 de llorar con Geremías.

Responde san Juan y dice

Señora, pues de razón
 conviene que lo sepáis,
 es menester que tengáis
 un muy fuerte corazón;
 y vamos, vamos al huerto,
 do veredes sepultado
 vuestro fijo muy preciado
 de muy cruda muerte muerto
 (vv. 101-116)

Con mayor movimiento escénico, y por ello de forma más teatral, Alonso del Campo reitera los tres momentos del planto vistos en Gómez Manrique, aunque en esta ocasión abre el lamento san Juan y lo cierra María. En el inicio de su planto, siguiendo ya el estribillo del anterior planto de san Pedro, se repite literalmente el mismo lamento manriqueño³⁴:

Señor de buen Ihesús amado,
 de los buenos bien querido,
 yo Juan, el desanparado,
 a hazer planto soy venido

³⁴ Citamos por la edición de Miguel Ángel Pérez Priego en *Teatro medieval*, 2, Castilla, págs. 79-100.

por la muerte que os a dado
vuestro pueblo el descreído.

¡Ay, dolor!

Por hartarme de llorar,
y todos lloren conmigo,
contar quiero vuestro mal,
Señor, que vos es venido:
los judíos con maldad
a la muerte vos an traído.

¡Ay, dolor!

(vv. 311-324)

El diálogo entre la Virgen y san Juan, en el que la duda mariana recibe una trágica respuesta en el testimonio del evangelista, ocupa la penúltima escena de las actuales ediciones de la obra:

Nuestra Señora a San Juan, rezado

Sobrino Juan, ¡qué cosa es ésta
que me vienes a dezir,
que la mi alma es dispuesta
para de mi carne salir?
Mas no sé si creería
que al mi Hijo tal hiziesen,
e ninguno non plazría
que la tal muerte le diesen.

Sant Juan. La Madalena

¡Qué mal recabdo posistes
en vuestro Hijo, Señora!
¡O, qué gran crueldad, Señora!
Rastro claro hallarés,
por el qual mi alma llora,
que su sangre es guiadora
y por ella os guiarés [...]
(vv. 522-536)

El cierre de la obra lo ocupa propiamente el *Planctus Mariae* con una llamada inicial que recoge el motivo del llanto de las casadas ya presente en Gómez Manrique:

¡Amigas, las que paristes,
ved mi cuita desigual;
las que maridos perdistes,
que amastes y quesistes,
llorad connmigo mi mal;
mirad si mi mal es fuerte,
mirad qué dicha la mía,

mirad qué captiva suerte,
 que le están dando la muerte
 a un Hijo que yo tenía! (vv. 542-551)

El hecho de saber que Alonso del Campo está utilizando en su obra versos ajenos, de tres procedencias distintas³⁵, demuestra la consolidación de una tradición paralitúrgica de espectáculo teatral previa a los intentos de Gómez Manrique y del capellán toledano por poner en versos castellanos la representación tradicional. Sus resultados textuales y dramáticos son diferentes. La originalidad del verso manriqueño es muy superior a la torpe taracea de Alonso del Campo que utiliza versos antiguos, confecciona torpes enlaces propios o recurre a la prestigiosa poesía religiosa de Diego de San Pedro. En las tablas, el clérigo, responsable de los festejos teatrales del Corpus de Toledo, ensambla los parlamentos en una acción dinámica que recorre, tras las huellas de la sangre de Cristo, el espacio escénico hacia un Calvario escénico. Frente a ello, Gómez Manrique se limita a realizar un planto en romance con el mismo estatismo que en las primeras versiones litúrgicas del planto latino.

También Lucas Fernández incluye en su *Auto de la Pasión*, aunque de forma relatada, la tradición paralitúrgica del *Plantus Mariae*. Lo hace porque pretende recoger las tradiciones litúrgicas y teatrales anteriores en su obra. Por ello, a la altura de 1514, se siente en la obligación, desde la doble tradición de hombre de teatro y de hombre de música, de recoger dos versiones propias del planto: la litúrgica en latín y la paralitúrgica en castellano. En boca de san Mateo, reproduce literalmente el lamento de María con su Hijo muerto en los brazos:

San Mateo

Con voz muy ronca llamaua
 los que yuan por el camino,
 muy humilde les hablaua,
 y humilde se querellaua
 con vn solloço benigno.
 Y a los que seguían vía
 O yuan algo prolongados,
 con sospiros los traía,

³⁵ Vid. el análisis de Alberto Bleuca (art. cit.) y de Carmen Torroja y María Rivas (*op. cit.*, págs. 103-127). Téngase en cuenta que en los fragmentos citados Alonso del Campo ha utilizado en el planto de san Juan una métrica arcaizante cercana a Juan Ruiz, el diálogo con la Virgen en cuartetas cruzadas enneasílabas es de inicio del xv y en él se mezclan dos versos de la *Pasión Trobada* de Diego de San Pedro; el Planto de María utiliza los versos de la *Quinta Angustia* de Diego de San Pedro.

y les dezía
con gemidos aquexados:

O vos omnes, ¡heus, heus!
qui hanc transitis per viam
non est dolor sicut meus
filius meus factus reus
videte matrem Mariam.
Videte cui ligauerunt
Iudei manus et colum.
Videte quem despexerunt
Et dimiserunt
Eius discipuli solum.
(vv. 651-670)

[Continúa el *Planctus* en latín durante tres estrofas]

Y después que se allegauan
al son d[e]aquestos clamores,
todos con ella llorauan,
llorando la consolauan
y ella hablaua con amores:
Mirad ya quán maltrataron
a mi Hijo los judíos.
Pies y manos le enclauaron.
¡Quál pararon
los amores dulces míos!

Mirá este cuerpo sagrado
cómo está lleno de plagas,
muy herido y desgarrado.
Todo está descoyuntado.
¿Vistes nunca tales llagas?
Mirá qué fiera lançada
Que traspasa el corazón.
¡O que herida tan resgada!
¡Ay, cuytada!
¡sola y sin consolación!
(vv. 701-720)

La representación cortesana acoge las formas de la representación paralitúrgica en latín y en romance, pero al transmitir las en forma de relato dentro de una representación, casi en la forma de teatro dentro del teatro, las huellas de las representaciones litúrgicas o paralitúrgicas han perdido su función de fiesta celebrativa. Han pasado a ser texto dramático, lejos ya de ser conmemoración tradicional en cada Semana Santa. De su vida latente y tradicional han pasado a formar parte de la literatura dramática castellana.

* * *

La conclusión de este breve recorrido es concisa: tres obras del primer teatro conservado en Castilla que atienden al ciclo de la Pasión muestran una importante presencia de tradiciones paralitúrgicas y parateatrales que afloran en su texto y estructura. Ello debe ser una doble invitación a la crítica. Por un lado, ha de rastrearse la documentación de los archivos eclesiásticos para poder documentar unas tradiciones que estaban vivas y eran conocidas por nuestros primeros dramaturgos. Por otro lado, un análisis detenido de los materiales que utilizan los dramaturgos de la primera mitad del siglo XVI puede aportar nuevas huellas sobre la rica paraliturgia dramática de la Edad Media del reino de Castilla.