

LA REPRESENTACIÓN DE LA LITURGIA DE LA PASIÓN Y RESURRECCIÓN EN EL TEATRO DE GIL VICENTE¹

FRANCISCO JAVIER GRANDE QUEJIGO
Universidad de Extremadura

Resumen

Siete de las obras de devoción de Gil Vicente se vinculan al tiempo litúrgico que transcurre de Cuaresma al *Corpus*: *Barca do Inferno*, *Auto da Cananeia*, *Auto da Alma*, *Auto da Barca da Glória*, *Auto da História de Deus*, *Diálogo sobre a Ressurreição* y *Auto de San Martinho*. El análisis de sus tradiciones teatrales permite alcanzar cuatro conclusiones: 1) Gil Vicente adapta la estructura de su representación a las circunstancias concretas para las que se escribe; 2) Gil Vicente utiliza muchas de las tradiciones y de las prácticas escénicas propias de la liturgia y la corte, especialmente integra las tradiciones paralitúrgicas (*depositio*, prosas de Pasión y Pascua, etc.) y la técnica de los momos cortesanos; 3) en su dramatización de la liturgia utiliza dos fórmulas dramáticas fundamentales: el diálogo y la alegoría; 4) en sus obras se advierte una evolución teatral desde las formas más tradicionales que dramatizan la liturgia de forma casi directa a estructuras más elaboradas que explican el significado de la liturgia desde la alegoría o el diálogo.

Palabras clave: Gil Vicente, ciclo de pasión, ciclo de resurrección, alegoría.

Abstract

Seven plays by Gil Vicente are classified under the Liturgical entitled 'from Lent to Corpus': *Barca do Inferno*, *Auto da Cananeia*, *Auto da Alma*, *Auto da Barca da Glória*, *Auto da História de Deus*, *Diálogo sobre a Ressurreição* and *Auto de San Martinho*. The analysis of his theatrical traditions leads to four observations: 1) Gil Vicente adapts the structure of his performance to the particular circumstances for which he writes. 2) Gil Vicente uses many of the traditions and scenarios proper from Liturgy and the Court; he specially makes use of para-liturgical traditions (*depositio*, prose from the Passion and Lent, etc.) and of the courtesan technique. 3) He employs two chief dramatic formulas: Dialogue and Allegory for liturgical drama. 4) An evolution is perceived in his

¹ Este trabajo se realiza dentro del Proyecto de Investigación IPR99B005 financiado por la Junta de Extremadura.

drama, ranging from most elaborated ways of exploiting allegory and dialogue for liturgical ends.

Keywords: Gil Vicente, The Passion cycle, The Resurrection cycle, Allegory.

En algunas ocasiones las obras de «devação» vicentinas se realizaron en torno a la liturgia de Semana Santa². Cuatro composiciones son de Pasión o Resurrección: *Auto da Alma*, *Auto da Barca da Glória*, *Auto da História de Deus* y *Diálogo sobre a Ressurreiçao*. Este número de obras puede aumentarse en dos más si incluimos el ciclo de *Corpus* como fiesta que, aunque litúrgicamente independiente de la Pascua, viene a cerrar el ciclo festivo iniciado con el Domingo de Resurrección. De esta manera, el *Auto de San Martinho* y un auto de 1515, actualmente perdido, se añadirían a este elenco dramático. Antes de la Pasión también podemos encontrar dos obras teatrales cercanas a la Semana Santa en su liturgia y temática, ya que se vinculan al tiempo de Cuaresma. En ella se representaron el *Auto do Inferno*, con ocasión de la enfermedad de la reina Doña María, y el *Auto da Cananeia*, para formar y suscitar la vocación de oración de las monjas del monasterio de Olvidos³. A lo largo de estas páginas, vamos a intentar analizar los distintos recursos dramáticos, bien innovadores, bien vinculados a la teatralidad tradicional paralitúrgica, que utiliza Gil Vicente en las obras representadas con motivo de las festividades litúrgicas desde la Cuaresma al *Corpus*.

² Una básica introducción a la obra vicentina se puede realizar desde las obras de António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Bertrand, 1981 (reimprime la ed. de 1942); de Israel S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente*, Lisboa, Institut Français au Portugal, 1951; de Lawrence Reates, *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, Livraria Escolar, 1962; de Howens Pratt, «As Obras de Gil Vicente como Elo de Transição entre o Drama Medieval e o Teatro do Renascimento», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, ix, 1975; de Stephen Reckert, *Gil Vicente: espírito y letra*, Madrid, Gredos, 1977; de Dalila Pereira da Costa, *Gil Vicente e a sua época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989; y de Ugo Serani, *Il teatro di Corte di Gil Vicente*, Roma, Bagatto Libri, 2000. Para profundizar su estudio pueden consultarse las bibliografías de Luzia Maria Castro e Azevedo, *Bibliografia vicentina*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1942; de Constantine C. Stathatos, *A Gil Vicente bibliography (1940-1975)*, Londres, Grant and Cutler, 1981, «Supplement to A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)», en *Segismundo*, nºs 35-36, 1982, págs. 9-25, *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995)*, Bethlehem, Leihigh University Press, 1997; y de Carlos C. Santos, «Supplement to A Gil Vicente Bibliography (1975-1995)», en *Letras, Sinais. Para David Mourao Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osorio Mateus*, ed. C.A. Ribeiro et al., Lisboa, Cosmos, 1999, págs. 85-94.

³ Recientemente Julia Dias Ferreira ha intentado identificar las relaciones que se establecen entre las obras vicentinas y las festividades litúrgicas en las que pudieron representarse («Gil Vicente e a tradição de representações dramaticas em festas liturgicas», en *Letras, Sinais. Para David Mourao Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osorio Mateus*, ed. C.A. Ribeiro et al., Lisboa, Cosmos, 1999, págs. 339-346). Como estudio de conjunto de la cronología de la obra vicentina y de sus circunstancias de representación sigue siendo válido el trabajo clásico de Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e obras de Gil Vicente. «Trovador, mestre de Balança»*, Porto, Imprente Oeditorial, 1919 (reimpr. en Lisboa, Revista do Occidente, 1944).

Teatro ocasional de Cuaresma: la Barca do Inferno.

Como indica la rúbrica de la *Copilaçam*, «esta primeira foi representada de câmara, pera consolação da muito católica e santa Rainha Dona Maria, estando enferma do mal de que faleceu» (*Copilaçam* I, pág. 201)⁴, durante la Cuaresma de 1517. El objetivo del auto es ofrecerse como consuelo ante el morir, a manera de las *ars moriendi* de los tratados morales de la época. Para ello, Gil Vicente recurre a una estructura alegórica claramente reconocible por su ilustre espectadora, a tenor de las posibles fuentes de la imagen⁵. No hay que olvidar el motivo de la obra, que no es otro que consolar a una enferma de muerte. Su preocupación moral, como creyente «muito católica», no ha de ser otra que la salvación de su alma tras la muerte, su personal juicio final⁶.

Y a cómo va a ser ese juicio va asistir en primera persona, ante una galería de personajes encabezada por el Fidalgo⁷. Si observamos las acusaciones que reciben del diablo, y la causa de sus condenas, podemos también advertir toda una larga serie de virtudes que contrastan con los personajes y que, por el contrario, convienen a un personaje caracterizado como «muyto catholica & sancta». Así, el fidalgo orgulloso y livianamente dado a los amores cortesanos contrasta con la humildad y honestidad que podemos suponer en doña María. La codicia del usurero contrasta con la generosidad de

⁴ Citamos por la edición de la *Copilaçam* de Maria Leonor Carvalhão Buescu: Gil Vicente, *Copilaçam de todaslas Obras de Gil Vicente*, Lisboa, IN/CM, 1983, 2 vols. Al no numerar los versos citamos por la página en la que aparecen.

⁵ En su edición de Gil Vicente, *Auto da Barca da Glória. Nao de amores*, Madrid, Castalia, 1995, María Idalina Resina Rodrigues aclara las fuentes de la imaginería de las *Barcas*, completando el trabajo básico de Eugenio Asensio, «Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente: lógica intelectual e imaginación dramática», en *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, iv, 1953, págs. 207-237 (reimpr. en *Estudos portugueses —Opus cit.—*, págs. 59-77). Asimismo, la simbología de las «barcas» ha sido estudiada por Lawrence Keates, «Las *Barcas* de Gil Vicente — ¿la síntesis medieval más perfecta?», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. A.A. Nascimento y C.A. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, iii, págs. 253-258; por M^a José Palla, «La nave va. La barque à la fin des temps chez Gil Vicente», en *Senefiance*, 33, 1993, págs. 331-342; y por José Mattoso, «O imaginário do além em Gil Vicente», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, xxxvii, 1998, págs. 71-92.

⁶ La poética vicentina de la muerte la analizan Leila de Aguiar Costa, «Notas sobre uma *Ars moriendi* vicentina», en *Actas do IV Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, ed. M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, Lisboa, Difel, 1995, págs. 397-404; y Armando López Castro, «Gil Vicente y su actitud ante la muerte», en *Incipit*, 15, 1995, págs. 147-169.

⁷ La *Barca do Inferno* ha sido analizada por M. Idalina Resina Rodríguez («*Auto do barca do Inferno*: os textos e os públicos», en *Estudos ibéricos: da cultura à literatura: pontos de encontro. Séculos XII a XVII*, Lisboa, ICALP, 1987, págs. 79-99) y por J.A. Osório Mateus («La censura de las imprentas y el teatro de Gil Vicente», en *Le théâtre sous la contrainte. Actes du Colloque International réalisé à Aix-en-Provence (4-5 décembre, 1985)*, Aix-en-Provence, Université de Provence - Centre de Recherches Latino-Américaines et Luso-Afro-Brésiliennes, 1988, págs. 19-30).

una santa reina. Como ella, el inocente se salvará, con lo que se advierte que hay consuelo ya que la salvación es posible «porque em todos teus fazeres,/ per malicia nam erraste:» (vv. 314-315)⁸. El zapatero se perderá como ladrón, destacando la honradez de la noble espectadora. La hipocresía y falsa devoción del fraile es la antítesis de la devoción verdadera de quien suponemos que muere con resignación cristiana. La alcahueta, ejemplo de mujer de mala vida, contrasta con el espejo de virtudes que es la regia enferma. El judío como enemigo de Dios nada tiene que ver con la hija de Dios que acepta su voluntad. Al igual ocurre con el corregidor y el procurador injustos y corruptos que se alejan del espejo de justicia de la reina. Y es que cada uno concluye según su actuar. El ahorcado necesariamente habrá de ir al infierno, pero los caballeros de Cristo que han muerto peleando por Dios se salvan, como se ilustra en la escena final, subrayada por el canto y por la explicación catequética con la que el Ángel cierra la representación:

Ò cavaleyros de Deos,
a vos estou esperando;
que morrestes pelejando
por Christo, Senhor dos Ceos.
Soes livres de todo mal,
sanctos por certo sem falha;
que quem morre em tal batalha
merece paz eternal. (vv. 856-863)

El cumplir cristianamente con las virtudes del estado salva, como ya mostrase Jorge Manrique a propósito de su padre en las *Coplas* que le dedicó tras su muerte. Este es el mensaje que recibe la reina, en un mundo en el que sólo mueren los hombres, quizás para no suscitar en ella dolorosos pensamientos, pero en el que se salvan quienes son inocentes y cumplen con las obligaciones cristianas de su estado, tal como doña María hacía a tenor del retrato que la rúbrica de la representación nos ha dejado de ella.

Teatro conventual de Cuaresma: Auto da Cananeia

También en Cuaresma se representó una curiosa obra de circunstancias, que vincula al autor a un circuito teatral muy específico de finales del xv: el teatro conventual. En un circuito similar surge la práctica teatral de Gómez Manrique en la Castilla del cuatrocientos. En él, el autor ha de dramatizar para un público especialmente vinculado a las prácticas de oración, que entienden este teatro como la escenificación de sus lecturas, como ha mostrado

⁸ Citamos por la edición de Armando López Castro: Gil Vicente, *As Barcas (Las barcas)*, León, Universidad de León, 1987.

recientemente Pedro Cátedra⁹. El autor que responde a su encargo ha de saber aunar a un tiempo la tradición popular de la dramatización fuera del templo, en el caso de Gómez Manrique el *Officium pastorum* tradicional¹⁰ o el *Planctus Mariae*¹¹, con la multiplicidad de planos que el hecho representado presenta ante receptores que lo conocen familiarmente mediante múltiples lecturas litúrgicas en las que el acontecimiento aparece simultáneamente tratado en la prefiguración del Antiguo Testamento y en la narración novotestamentaria, así como en su interpretación exegética y teológica. El panorama se complica si a ello unimos los recursos de oficio del escritor que, culto como es, tiende a aderezar su composición con los recursos retóricos aprendidos en su práctica poética y, en su caso, dramática anterior a la satisfacción del encargo.

En estas circunstancias debió producirse el *Auto da Cananea*, auto que «*fez o Autor por rogo da muito virtuosa e nobre Dona Violante, Dona Abadessa do muito louvado e santo convento do Monesterio do Mosteiro de Oudivelas; a qual senhora lhe pediu que por sua devoção lhe fiziesse um auto sobre o Evangelho da Cananea*» (*Copilaçam* I, pág. 324). El pastor parte de este pie forzado litúrgico y lo aborda con un diálogo inicial de pastoras alegóricas con el motivo devocional de la llegada del Mesías (*Copilaçam* I, págs. 324-329) tomado de su práctica teatral anterior. Las prácticas familiares al teatro religioso popular de la época le llevan a incluir una escena cómica protagonizada por los diablos que desarrolla el motivo de la tentación de Cristo (*Copilaçam* I, págs. 329-333) y que secundariamente utiliza Gil Vicente, dentro de su compleja arquitectura teatral, para incluir por primera vez el motivo de la hija endemoniada de la Cananea. En secuencia yuxtapuesta, Jesús con sus Apóstoles dialogan sobre la oración (*Copilaçam* I, págs. 333-336), forma de vida esencial y característica del público monástico de la representación, glosando el padrenuestro. La llegada de la Cananea permite escenificar de forma casi literal la fuente evangélica (*Copilaçam* I, págs. 336-338), aunque pronto se rompe el apego a la fuente con una amplificación de los apóstoles rogando al Señor (*Copilaçam* I, págs. 338-340) y un cómico enfrentamiento entre el Diablo y San Pedro (*Copilaçam* I, págs. 340-342). La representación continúa con la oración humilde de la Cananea, amplificada del Evangelio, y la rea-

⁹ Vid. «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I, págs. 3-28, y su participación en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, ed. J.L. Serrano Reyes, Ayuntamiento de Baena, 2003.

¹⁰ Vid. Alfredo Hermenegildo, «La dramaticidad de la experiencia litúrgica: la representación del *Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique», en *Studia Hispanica Medievalia*, eds. R. Penna y M.A. Rosarossa, Buenos Aires, Universidad Católica, 1990, págs. 146-153.

¹¹ Vid. Nuestro trabajo «Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: el ciclo de la Pasión», en *Anuario de Estudios Filológicos*, xxv, 2002, págs. 153-171.

lización del milagro (*Copilaçam* I, págs. 343-345). Un nuevo paréntesis cómico de los diablos quejándose por ser expulsados (*Copilaçam* I, págs. 345-347) da paso a un final didáctico de sermón dramatizado en el que Cristo explica a sus discípulos el valor de la oración humilde y sincera (*Copilaçam* I, págs. 347- 348).

La dualidad de planos, propios del teatro conventual, se ha establecido entre la narración evangélica y sus apartes digresivos: sobre las tentaciones del demonio y sobre el valor y modelo de la auténtica oración. Ambos mundos, el de la tentación y el de la oración, son circunstancias cotidianas del público receptor. En su dramatización el autor utiliza técnicas ya conocidas, como el diálogo de pastores y su encarnadura alegórica, ya utilizada en obras anteriores. El motivo de las tentaciones de Jesús tiene una tradición teatral anterior, como documentan Carmen Torroba y María Rivas en el *Corpus* de Toledo¹². También el autor echa mano a recursos propios del teatro popular de la época, como es el humorismo, y de su oficio poético, como las técnicas de glosa y sermón poético. Todo ello puesto al servicio de un teatro devocional que se amolda a las necesidades piadosas del público que lo encarga.

Teatro alegórico de Pasión: el Auto da Alma

En la noche de Viernes Santo de 1508, según la *Copilaçam*, se representó el *Auto da Alma*. En su dramatización posiblemente utiliza por primera vez la alegoría en su teatro¹³. Quizás por ello, al igual que realizan muchas de las alegorías racionales del cancionero, el autor expone las claves de sus personajes y acciones en la rúbrica del comienzo:

Assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens, pera repouso e refeição dos cansados caminhanes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ùa estalajadeira, pera refeição e descanso das almas que vão caminhanes pera eternal morada de deus. Esta estalajadeira das almas é a madre Santa Igreja; a mesa é o altar, os manjares as

¹² Vid. *Teatro en Toledo en el siglo xv: el Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, Anejo xxxv al *Boletín de la Real Academia Española*, 1977.

¹³ La alegoría del *Auto da Alma* ha sido estudiada por Israel S. Révah, «La source de la *Obra da geração humana* et de l'*Auto da Alma*», en *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais* I, 1950, Bernard Darbord, «*Auto da Alma* de Gil Vicente: sur les deux composantes de l'allegorie», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII, 1987, págs. 417-426, Lawrence Keates, «Gil Vicente's *Auto da alma*», en *Catholic taste and times: essays in honour of Michael E. Williams*, ed. M.A. Rees, Leeds, Trinity and All Saints College, 1987, págs. 233-246, Janet E. Carter, «From Sign to Symbol: The Structure of a portuguese Allegory», *Portuguese Studies*, IV, 1988, págs. 1-15; y T. Mota Demara, «Une lecture de l'*Auto da Alma*. Prélude à une mise en scène», en *Les Langues Néo-Latines*, 289, 1994, págs. 199-208.

insígnias da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte. (*Copilaçam* 1, pág. 175)

De igual manera muchas obras alegóricas de cancionero explican su simbología antes de desarrollarse¹⁴. Sirvan de ejemplo las explicaciones que Juan del Enzina da en su *Cancionero* ante su *Triunfo de la fama*, pues en ellas aclara el significado de la trama pastoril en la que se encarna la alegoría de su poema, tras haber presentado, como la rúbrica de la *Copilaçam*, la coyuntura en la que nace la composición:

Mas después, desseando escrever algo de sus muy loables hechos en otro estilo más alto, hazía consideración consigo mesmo, y no se hallava dino para escrever de tan alta magestad, porque creya que le faltava la principal cabeça de su ganado, que era el suficiente saber que para ello era necessario. Y andando en busca desta principal cabeça, allegó a la fuente Castalia, adonde bevió y vio muchos poetas beber, por cobrar aliento de gran estilo, entre los quales vio a Juan de Mena, el qual le encaminó para la casa de la fama y le dio esfuerço para escrever en el presente estilo aquesta siguiente obra¹⁵.

El desarrollo dramático posterior es limitado, porque tras el introito que realiza san Agustín hay un diálogo doctrinal entre el Ángel, el Alma y luego el Diablo. Estos parlamentos consecutivos parecen una yuxtaposición de decirs, ya que tienen un movimiento escénico mínimo en el que el Alma va vistiéndose una ropa simbólica. Estas vestiduras simbolizan su caída en las redes del diablo, por lo que cada vez se siente más pesada en su caminar. Cuando más torpe es su caminar, llegará la Iglesia, como «pausada / verdadeira e mui segura / a quem quer vida» (*Copilaçam* 1, pág. 188), y con ella se logrará la conversión del alma y su salvación. Acaba con ello la trama alegórica señalada en un principio, pero no la obra. Separada por una escena cómica en la que se representa el enfado del Diablo (*Copilaçam* 1, págs. 191-192), el Alma se orienta a la oración. Con ello la representación se introduce de lleno en la liturgia propia del Viernes Santo:

Alma com o Anjo

ALMA Vós não me desampareis
 Senor meu Anjo Custódio.
 Ó increos
 imigos, que me quereis,

¹⁴ La alegoría en la poesía cancioneril puede seguirse en los clásicos estudios de Ch. R. Post, *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge, Harvard University Press, 1915 (reimpr. Westport, Greenwood Press, 1974) y de P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 1949-1953.

¹⁵ Ed. Ana M. Rambaldo, Juan del Encina, *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, II, pág. 41.

que já sou fora do ódio
de meu Deus?
Leixai-me já, tentadores,
neste convite prezado
do senhor,
guisado aos pecadores
com os dores
de Cristo crucificado,
Redentor.

Estas cousas estando a Alma assentada à mesa, e o Anjo junto com ela em pé, vêm os Doutores com quatro bacios de cozinha cobertos, cantando Vexilla regis prodeunt; e, postos na mesa, Santo Agostinho diz: (Copilaçam 1, pág. 192)

La comida en la mesa abre un nuevo mundo simbólico que permite a la Iglesia desarrollar una «Oração para santo Agostinho» (*Copilaçam 1*, pág. 193), que en realidad es un auténtico Duelo de Santa María que relata la Pasión el Señor, con la ayuda de San Ambrosio y Jerónimo (*Copilaçam 1*, págs. 193-196). Este relato recoge en su desarrollo y de manera parcial en su estructura la tradición de las prosas de Pasión recitadas en muchas de las liturgias de la Semana Santa y recogidas en la tradición parateatral romance de las Tres Marías¹⁶. El lavamiento de manos del Alma se glosa por san Agustín como símbolo de la conversión, aunque también recuerda la liturgia del lavamiento del Jueves Santo. La escena se continúa con estructura de momo en sucesivas acotaciones que presentan signos de la Pasión. Cada uno de estos signos ha sido explicado en su valor de símbolo devocional en parlamentos de san Agustín o san Jerónimo. En cada ocasión, como se advierte en las acotaciones, los símbolos de la Pasión no sólo tienen un claro valor de contemplación religiosa, sino que suscitan el movimiento escénico y la oración litúrgica en forma de canto¹⁷:

Esta toalha de que aquí se fala, é a Verónica, a qual Santo Agostinho tira d'antre os bacios, e amostra à Alma; e a madre Igreja, com os Doutores, lhe fazem adoração de joelhos, cantando, Salve, sancta facies. [...]

Esta iguaria em que aquí se fala são os Açoutes; e em este passo os tiram dos bacios e os apresentam à Alma, e todos de joelhos adoram, cantando Ave flagellum. [...]

Esta iguaria segunda de que aquí se fala é a Coroa de Espinhos; e em este passo a tiram dos bacios e de joelhos os santos Doutores cantam Ave corona espinearum; [...]

¹⁶ Sobre estas tradiciones de prosas de pasión en la Península puede consultarse la antología editada por Eva Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, y nuestro trabajo «Huellas textuales...» (*opus cit.*).

¹⁷ La importancia de la música litúrgica en este teatro religioso de Gil Vicente ha sido puesta de manifiesto por Danièle Becker en «De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente», en *Arquivos do centro Cultural Português*, xxiii, 1987, págs. 461-485.

E todos com a Alma, cantando Te Deum laudamus, foram adorar o Moimento.
(*Copilaçam* 1, págs. 200-201)

Como puede apreciarse, la alegoría tomada de técnicas del cancionero ha servido a Gil Vicente para poner en escena un conjunto de actividades litúrgicas de tradición parateatral. Con ello el espectador veía explicado en un nuevo código cultural y espectacular más cercano a su ámbito cortesano la simbología y el contenido devocional de la liturgia que se insertaba en la nueva representación teatral.

Teatro alegórico de Resurrección: Auto da Barca da Gloria

En una segunda ocasión Gil Vicente vuelve a la alegoría para integrar la liturgia en una representación de Semana Santa. Se trata del *Auto da Barca da Gloria*, representado, «probablemente, el domingo de Resurrección de 1519 en el Palacio de Almeirim»²⁰. La obra utiliza la alegoría de la barca y el juicio de las almas por tercera vez en la dramaturgia vicentina, pues ya había sido utilizado en las *Barcas do Inferno* y *Purgatorio*. Aunque las tres utilizan un marco alegórico similar, al ser su estructura e intención comunicativa profundamente diferentes, no se puede sostener que exista una trilogía estructural. De hecho, al aparecer en esta obra el personaje de la Muerte, ausente en las anteriores, su desfile de personajes se asemeja más al de las tradicionales danzas de la muerte, tanto hispanas como románicas, que a la estructura de juicio de las *Barcas* anteriores protagonizadas por ángeles y diablos. No obstante, en los diálogos será el Diablo quien asuma la principal función de acusador y juez de las almas, y no la muerte como en las danzas tradicionales.

La crítica ha analizado con mucha profundidad las fuentes, la crítica social del desfile de personajes, su equilibrio entre seculares y religiosos, la imaginaria, e incluso la teología, utilizadas por Gil Vicente²¹. Sin embargo, más allá de su descripción, no se ha advertido cómo en cada una de las figuras que desfila asistimos a una cuidada estructura devocional y catequética desarrollada sistemáticamente en cuatro momentos:

²⁰ Maria Idalina Resina Rodrigues, edición de Gil Vicente, *Auto da Barca da Glória...*, pág. 30.

²¹ Han de tenerse en cuenta los análisis de la *Barca de la Gloria* realizados por Albin Eduard Beau, *Estudos*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1959, 1, págs. 159-218; por Claude Henri Frêches, «L'Économie du salut dans la Trilogie des Barques», en *Mélanges à la Mémoire d'André Joucla-Ruau. Études Littéraires*, Aix-en Provence, Université de Provence, 1978, 11; y por Francisco Ramos Ortega, «Tradicición e innovación en el *Auto de la Gloria*, de Gil Vicente», en *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Étude du Théâtre Médiévale*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro medioevale e Rinascimentale, 1984, págs. 121-127.

- 1) denuncia satírica del Diablo que muestra el pecado del difunto y su correspondiente condena moral;
- 2) descripción por parte del Diablo de las penas infernales que le corresponden y con ello desarrollo del santo temor de Dios;
- 3) oración litúrgica del difunto que consiste en una paráfrasis o glosa del oficio de difuntos y que le permitirá enfrentarse al Diablo;
- 4) arrepentimiento del difunto inserto en una contemplación franciscana de la Pasión que se relata siguiendo la estructura de las prosas de Pasión propias de la liturgia de Resurrección y Pasión.

Este esquema se repite de forma invariable en todos los casos, aunque no podemos ver en su secuencia una organización que corresponda con el oficio de difuntos. De hecho, se utilizan responsorios y secuencias litúrgicas en un orden salteado, impuesto por el dramaturgo. Así, por ejemplo, se pasa de la primera a la tercera y de ella a la segunda para saltar a la sexta, etc. Por el contrario, existe un orden en el desarrollo que de las prosas litúrgicas hacen los diversos personajes. El conjunto de los seculares realiza un relato de la Pasión muy similar en su estructura narrativa al que se realiza en las prosas del ciclo de Pascua, del tipo *Surgit Christus cum Trophæo* en la «que se canta la redención de Cristo tras su Pasión y muerte en la cruz, que fue llorada por María su madre (según la versión de los misales del siglo xv de Maguncia y Basilea) o Magdalena (según la versión más tradicional)²². Por ello, si unimos la contemplación de todas sus oraciones reproduciremos una Pasión trobada desde el planto de quien fue su testigo²³.

CONDE

Sabed cierto
 cómo fue preso en el huerto,
 y escopida su hermosura,
 y dende allí fue, medio muerto,
 llevado muy sin concierto
 al juicio, sin ventura. (vv. 127-131)

DUQUE

Oh, llaga daquel costado
 de la pasión dolorosa
 de mi Dios crucificado,
 redimió al desterrado
 de su patria gloriosa. (vv. 209-213)

²² Eva Castro, *Teatro medieval. I...*, pág. 216.

²³ Las obras castellanas las citamos por la edición de Manuel Calderón: Gil Vicente, *Teatro castellano*, Barcelona, Crítica, 1996.

REI

Buen Jesu, que apareciste
 todo en sangre bañado,
 y a Pilato oíste,
 mostrándote al pueblo triste
 —«Eis el hombre castigado»—
 y reclamaron,
 y con la cruz te cargaron,
 por todos los pecadores:
 pues por nos te flagellaron,
 ya a la muerte te allegaron,
 esfuerça nuestros temores. (vv. 319-329)

EMPERADOR

¡Adóroos, llagas preciosas,
 remos del mar más profundo!
 ¡Oh, insignias piadosas
 de las manos gloriosas,
 las que pintaron el mundo!
 Y otras dos
 de los pies, remos por nos,
 de la parte de la tierra:
 esos remos que vos dio Dios
 para que nos livréis vos,
 y passéis de tanta guerra. (vv. 416-427)

El Bispo, primer religioso convocado, servirá de enlace entre la serie de Pascua y la serie de Prosas de Pasión que desarrollarán el resto de personajes eclesiásticos. Para ello introduce un motivo litúrgico básico para el paso de las Prosas de Pascua a las de Pasión, la cruz:

Yo confío
 en Jesús Redemptor mío,
 que por mí se desnudó,
 puestas sus llagas al frío;
 se clavó naquel navío
 de la cruz donde espiró. (vv. 521-526)

Ante la cruz, el resto de religiosos desarrollarán su contemplación devota desde la tradición del *Planctus Mariae*, prosa de Pasión que a finales de la Edad Media suplanta la intervención que María Magdalena tenía en la prosa *Surgit Christus cum Trophæo*²⁴. También se rastrean, tanto en estos versos como en los dedicados a la Pasión del Señor la influencia de la poesía devota cancioneril de Pasiones de Cristo y Dolores de su Madre, aunque en ambos ca-

²⁴ Vid. Eva Castro, *ibidem*.

sos, con independencia de lo que la letra de sus versos deba a la tradición de la poesía devocional, cumplen una función dramática que se corresponde con la de las prosas litúrgicas señaladas. Con las intervenciones de los personajes de Gil Vicente se reconstruyen de forma seriada los padecimientos de la Virgen ante la Pasión de su Hijo:

ARCEBISPO

Oh, Reina que al cielo subiste,
sobre los coros lustrosa,
del que te crió esposa,
y tú virgen lo pariste;

Pues que súpito dolor
per San Juan recibiste,
con nuevas del Redemptor,
y, mudada la color,
muerta en tierra descendiste,
¡oh, despierta! (vv. 611-620)

CARDEAL

Oh, Reina celestial,
abogada general
delante del Redemptor,
por el día,
Señora Virgen María,
en que lo viste llevar,
tal que no se conocía,
y vuessa vida moría,
nos queráis resossitar. (vv. 695-703)

PAPA

Oh, gloriosa María,
por las lágrimas sin cuento
que lloraste en aquel día
que tu hijo padecía,
que nos livres de tormento,
sin tardar;
por aquel dolor sin par,
cuando en tus braços lo viste,
no le pudiendo hablar,
y lo viste sepultar,
y sin él, d'él te partiste. (vv. 791-801).

Tras los recuerdos de la liturgia, la obra termina con una oración general de cada difunto. Gracias a esta oración conseguirán la salvación por la gracia de Cristo. El reiterado movimiento escénico de una barca a otra se complica en el final en dos largas acotaciones de clara estructura estática, similar a la de los momos cortesanos:

Nota que neste passo os Anjos desferm a vela em que está o Crucifixo pintado, e, todos assentados de joelhos, lhe dizem cada um sua oração. [...]

Não fazendo os Anjos menção destas prezes, começaram a botar o batel às varas, e as Almas fizeram em roda ùa música a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veo Cristo da ressurreição e repartio por eles os remos das Chagas e os levou consigo. (págs. 98 y 100)

La obra se cierra como un momo sobre la iconografía litúrgica de la cruz y la moralización de la penitencia pública que, en su escenificación de rodillas ante la imagen, parece provenir de la antigua adoración del pesebre o de la litúrgica adoración de la cruz.

Teatro didáctico de Resurrección: Auto Breve Sumário da História de Deus

En 1527 Gil Vicente vuelve a la aventura de dramatizar la Resurrección del Señor, con una compleja obra alegórica titulada *Auto Breve Sumário da História de Deus*²⁵. La obra fue representada, como indica su introito, con motivo de la Resurrección e intenta, más que recordar, explicar la razón teológica de por qué se produce:

E porque o tenor
da Ressurreição de nosso Senhor
tem as raízes naquele pomar,
ao pé, d' aquela árvore que ouvistes contar,
onde Adão se fez pecador,
convém se lembrar. (*Copilaçam* I, pág. 281)

La obra, de esta manera, más que del hecho de la Resurrección tratará del misterio de la Redención. Para ello se articula en una serie de escenas que retoman temas de cierta tradición teatral a la luz de los descubrimientos de Carmen Torroja y María Rivas. En sus diversos pasos puede seguirse un núcleo de representación en torno a Adán y Eva (*Copilaçam* I, págs. 281-291), otro sobre la Bajada de Jesús al Infierno para liberar a los Justos tras su Resurrección (*Copilaçam* I, págs. 291-313) y un breve momo final que escenifica la Resurrección de Cristo. De los tres núcleos de representación nos ofrecen documentación las estudiosas citadas. El *Auto de Adán y Eva o pecado de Adán o Llanto de Adán y Eva* es la representación más repetida en el teatro del *Corpus* toledano de 1493 a 1510. El *Auto de los santos padres*, que «re-

²⁵ La obra ha sido analizada por María Idalina Resina Rodrigues, «O Breve Sumário da História de Deus e La creación del mundo: un tema e duas perspectivas», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 233-240, y por Olívia Passos, «Rasgos medievales en el Breve sumário da história de Deus y Diálogo de três judeus e dous centúrios sobre a ressurreição... de Gil Vicente: un ejemplo de intertextualidad», *Revista de Filología Románica* xv, 1998, págs. 165-203.

presenta la bajada de Cristo a los infiernos para librar las almas de los que, muertos antes que él, esperaban la redención para entrar en el cielo, según las palabras del Credo», es el segundo en número de representaciones. La *Resurrección* se representa en seis ocasiones en ese periodo. Estos datos muestran cómo Gil Vicente, en su obra, se vincula a temas de probado éxito en la tradición de la dramaturgia religiosa de principios del xvi. Probablemente no conozca directamente la tradición toledana, pero coincide con ella en las tendencias de qué elementos bíblicos son más aptos para la representación sacra y la labor catequética²⁶.

Teatro didáctico de Resurrección: Diálogo sobre a Ressurreiçao

El último acercamiento a la temática del ciclo de Resurrección se ofrece en la forma de un *Diálogo sobre a Ressurreiçao* protagonizado por tres judíos y dos Centuriones que integra el viejo relato de la Pasión, tal como aparecía en las prosas de la liturgia y en la poesía devocional, dentro de un nuevo desarrollo argumental. Este consiste en un diálogo en el que los judíos, que quieren demostrar que Cristo no ha resucitado, no hacen sino confirmar su Resurrección²⁷. La fuerte carga antisemita del diálogo quizás coincida con un momento de persecución de los conversos o, simplemente, con la tendencia a reafirmar la ortodoxia católica en la Península Ibérica del xvi. En la obra, los diálogos cómicos sobre las señales de la Resurrección (*Copilaçam* 1, págs. 316-318) dejan paso a refutar las dudas de los descreídos judíos, quienes llegan a realizar moralizaciones explícitas de clara intención catequética:

LEVI	Não que ele dizia que essa herança que não se entendia senão que havemos de ressuscitar, assi como ele, pera nos levar à mesma herança que Deus prometia, lhe ouvi eu pregar. (<i>Copilaçam</i> 1, pág. 322)
------	--

El ciclo del Corpus en Gil Vicente

Aunque hay claras coincidencias de la dramaturgia vicentina con obras documentadas en el teatro del *Corpus* en Castilla, sólo conocemos que en dos ocasiones Gil Vicente escribiese para el *Corpus*²⁸. Una de ellas, el auto

²⁶ *Opus cit.*, págs. 55 y ss.

²⁷ Para su estudio *vid.* el art. cit. de Olívia Passos.

²⁸ Sobre el teatro de Corpus portugués y el teatro vicentino han de consultarse los trabajos de António Dias Miguel, «Entremeses e representações na procissão do Corpo de Deus no reinado de D. Manuel I (1509-1514)», en *Coloquio* 43, Lisboa, Gubenkian, 1967; de Osório Mateus, «Teatro ao Corpo de Deos», *Coloquio/Letras*, xcvi, 1987, págs. 13-20, y *Martinho*, Lisboa,

de 1515, no se conserva. La otra es una breve pieza de encargo, el *Auto de san Martín*, que «*Não foi mais, porque foi pedida muito tarde*» (pág. 49), según confiesa el autor. La obra utiliza una temática hagiográfica que no es desconocida en la tradición teatral del *Corpus*. Carmen Torroja y María Rivas documentan las siguientes representaciones hagiográficas en el *Corpus* toledano: *Sant Ioahan decollatio* o *San Juan degollación*, *Santa Catalina*, *San Juan Evangelista*, *Santa Susana*, *San Ildefonso*, *Auto de Trajano*, *Auto de san Jorge* y *Auto del emperador o de San Silvestre*²⁹.

En la obra se vincula el motivo hagiográfico con las circunstancias de la representación, ya que se ha elegido un auto «*sobre a caridade que o benaventurado são Martinho fez ao pobre*» para representarlo ante «*à mui caridosa e devota senhora a Rainha dona Leonor*» en la iglesia del hospital de Caldas que ella había fundado en 1485. Caridad por caridad aparecen ambas ensalzadas. No parece tan bien enlazada, en cambio, la breve representación con la liturgia de la festividad que la promueve. De hecho, la acotación final nos indica cómo en el teatro del *Corpus* de 1504 la representación se yuxtaponía a la liturgia sin ninguna vinculación ni estructural ni temática entre ambas:

Em quanto são Martinho com sua espada parte a capa, cantam mui devotamente uia prosa.

La prosa se canta después del auto, no inserta en él; al igual que el auto no nace del desarrollo progresivamente espectacular de la interpretación de la prosa en la liturgia. Ambos mundos están yuxtapuestos a principios de siglo, quizás por eso el genio teatral de Gil Vicente se dedicó más a renovar e innovar las fórmulas del teatro religioso más maduras que las del teatro del *Corpus* a comienzos del quinientos.

* * *

El somero análisis de las obras permite alcanzar cuatro conclusiones básicas. En primer lugar, «as circunstâncias nas quais foi feito um auto reflectem-se na sua estrutura interna», como ya señaló Margarida Vieira Mendes³⁰. Ello es evidente en las *Barcas*, en las que un mismo marco alegórico se utiliza con una simbología y una funcionalidad distintas: del juicio propio de la danza de la muerte de la cuaresmal *Barca do Inferno* se pasa a la integración de las prosas de Pasión y Resurrección que prueban la eficacia de la oración litúrgica de los difuntos en la pascual *Barca da Gloria*. Las escenas

Quimera, 1988; de Sebastião Pestana, *O «Auto de São Martinho»*, Lisboa, Instituto Portugues de Património Cultural, 1985; y de Fátima Iglesias, *Corpus Christi*, Lisboa, Quimera, 1992.

²⁹ *Opus cit.*

³⁰ «Gil Vicente: o Génio e os géneros», en *Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP, 1990, págs. 327-334. Cita de pág. 330.

dialogadas del *Auto de San Martino*, del *Diálogo sobre a Resurreição* y del *Auto da Cananeia* utilizan de forma distinta el diálogo para que su contenido sea ejemplo imitable, catequesis doctrinal o formación específicamente devocional según los distintos destinatarios a los que se dirige en cada una de ellas. Y es que Gil Vicente, autor dramático en muchas ocasiones de encargo, modela y conforma sus materiales teatrales según las concretas necesidades pragmáticas de las que surge su representación.

En segundo lugar, Gil Vicente utiliza muchas de las tradiciones y de las prácticas escénicas propias de la liturgia y la corte. El *Auto da Alma* y la *Barca da Gloria* incluyen en su representación de forma muy directa los oficios litúrgicos. Otras formas parateatrales vinculadas a la liturgia de Semana Santa se presentan de forma más indirecta en el *Auto da História de Deus* o en la *Barca da Gloria*. Prácticamente todas las obras utilizan técnicas de representación tomadas de los momos cortesanos, aunque especialmente destaquen en el final del *Auto da Alma*. Muchos de sus temas de representación, bíblicos y hagiográficos, cuentan con gran tradición en el teatro religioso de principios de siglo, en especial el tema de Adán y Eva dramatizado en el *Auto da História de Deus*. Gil Vicente, conocedor del mundo teatral de su época, se acerca a su público desde las experiencias teatrales que a todos son familiares.

En tercer lugar, aunque Gil Vicente utiliza reiteradamente materiales y estructuras del teatro tradicional de su época, les impone una articulación original en la que despliega su maestría creadora. En esta originalidad dramática, el autor portugués utiliza dos fórmulas dramáticas fundamentales: el diálogo y la alegoría. En el primero de ellos se yuxtapone el diálogo entre los personajes, ambientados en tramas costumbristas del XVI con los tiempos y espacios de los acontecimientos bíblicos que representan. A este esquema básico responden el *Diálogo sobre a Resurreição*, el *Auto de san Martín* y el *Auto da Cananeia*. El segundo modelo constructivo es la trama alegórica que sirve de marco en el que se inscriben o con el que se engarzan diversos cuadros que permiten representar la historia bíblica de la que se parte o la lección moral que se transmite. Este esquema está presente en el *Auto da Alma*, *Auto da Historia de Deus* y las *Barcas*. Con ello, Gil Vicente se enmarca en las tendencias evolutivas de la vanguardia teatral del XVI, al igual que hace Diego Sánchez de Badajoz mediante sus farsas dialogales, figurativas y alegóricas³¹.

Por último, podemos advertir cierta evolución en sus fórmulas teatrales. En su teatro de Resurrección, y como primera solución dramática, integrará en una estructura teatral original la liturgia conocida de las celebraciones re-

³¹ Vid. Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, y Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1997.

ligiosas en el *Auto de Alma* y en la *Barca da Gloria*. Posteriormente, explicará el significado de la fiesta religiosa mediante la trama alegórica del *Auto da Historia da Deus* o mediante los parlamentos narrativos de los judíos en el *Diálogo sobre a Ressurreiçao*. En su teatro de *Corpus*, se mantendrá muy unido a las tradiciones del teatro hagiográfico anterior. Por el contrario, en su teatro cuaresmal el dramaturgo portugués iniciará la trama alegórica de las *Barcas* y recreará de forma culta las tradiciones piadosas del teatro conventual. En esta travesía evolutiva Gil Vicente trasladará el teatro portugués de la paraliturgia folclórica medieval a la nueva orilla de la dramaturgia renacentista.