



HAL
open science

Santos viajeros en el Códice de Autos Viejos

Luis Gonzalez Fernandez

► **To cite this version:**

Luis Gonzalez Fernandez. Santos viajeros en el Códice de Autos Viejos. Alain Bègue. Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro", Poitiers, 11-15 de julio de 2011, Presses universitaires du Mirail, pp.871-880, 2013, Anejos de Criticon, 978-2-8107-0282-4. 10.2014/Santos/viajeros . hal-00692145

HAL Id: hal-00692145

<https://hal.science/hal-00692145v1>

Submitted on 28 Apr 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Santos viajeros en el *Códice de Autos Viejos*¹

Luis González Fernández
LEMSO-FRAMESPA
Université de Toulouse II-Le Mirail

Entre las numerosas piezas de inspiración bíblica recogidas en el manuscrito conocido como el *Códice de Autos Viejos*² tres muestran una práctica teatral que parece inusual para la época, siempre y cuando consideremos que las obras de este corpus de 96 piezas dramáticas son representativas y constituyen un muestrario suficientemente fiable de lo que se llevaba a los escenarios en el Quinientos. Las piezas tratan todas ellas de materia mariana y concretamente la muerte de la Virgen, a veces sepultura, y Asunción. Son, según el orden establecido en la edición de Léo Rouanet, las siguientes: *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXI); *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXII), y *Auto de la Assumption de Nuestra Señora* (LXII)³.

La práctica escénica de la que trata este trabajo es la que consiste en representar la milagrosa o sobrenatural venida de un personaje humano que se encuentra en tierras alejadas del lugar donde transcurre el resto de la historia. Coinciden nuestras obras en presentar los viajes milagrosos en cuestión de una manera poco espectacular, sin recurrir en ningún momento a máquinas, o escenarios múltiples, al menos no se puede afirmar el uso de tales a partir de las indicaciones didascálicas explícitas o implícitas existentes. Todo indica que la traslación de los personajes se efectúa a través de la palabra enunciada y los gestos de los actores y que reposa en un conocimiento más o menos cabal del episodio escenificado. Dos de las piezas (XXXII y LXII) contienen probablemente maquinaria para una asunción física de la Virgen⁴, la restante nada revela al respecto, aunque se puede inferir el uso de aparato espectacular para las apariciones de figuras divinas (“se abre el cielo y cantan Dios padre y los ángeles”, reza la acotación en XXXI). En las tres obras los personajes que emprenden los viajes sobrenaturales son los doce apóstoles, cuando acuden al lecho de la Virgen para acompañarla en el momento de su muerte, sepultura y asunción.

El uso del recurso de lo que podríamos llamar “teleportación” (desplazamiento sobrenatural de una persona de un lugar a otro geográficamente distante) en el *CAV*, parece

¹ Este trabajo se inserta dentro del marco del proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2010-17870: «La Biblia en el teatro áureo español (I): Del *Códice de Autos Viejos* a Lope de Vega», coordinado por Juan Antonio Martínez Berbel, Universidad de La Rioja.

² El manuscrito fue editado por Léo Rouanet bajo el título *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 1979.

³ Sobre las piezas que tratan de este asunto ver Luis Quirante Santacruz, que estudia las piezas asuncionistas del *CAV* con notable acierto, (1994; reimpr. 2001). Una de las piezas del *CAV* (LXII), el *Auto de la Assumption de Nuestra Señora*, fue reeditada sin aparato crítico por Eduardo Juliá Martínez, 1944, pp. 27-45. Ver también Reyes Peña, 1988, pp. 452-469.

⁴ Sin ánimo de exhaustividad para trabajos sobre el tema asuncionista en el teatro ver Eduardo Juliá Martínez, “La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español”, 1961; M. Sanchis Guarner, “El misterio assumpcionista de la Catedral de Valencia”, 1967-1968, pp. 97-112. Richard B. Donovan, en *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, 1958, da cuenta de obras asuncionistas en la Corona de Aragón, pp. 96 y siguientes.

circunscribirse a estas tres apariciones; mi cotejo de las demás piezas de este conjunto no ha dado a luz ninguna otra obra en la que se escenifique semejante proceder, ni siquiera en las que contienen demonios que se prestarían a desplazamientos sobrenaturales⁵. Habrá que esperar a la comedia nueva para ver un uso más generalizado de esta práctica⁶, pero merece la pena señalar su aparición temprana en el teatro áureo.

El episodio bíblico en el que se inspiran las tres piezas no se encuentra en los evangelios canónicos sino en materia apócrifa⁷, como muchos otros detalles acerca de la Sagrada Familia⁸. Como ha señalado Luis Quirante, los tres autos del *CAV* son sustancialmente la misma obra con variantes de corte dogmático, lo cual le permite ofrecer algunas hipótesis acerca de la relación y cronología entre ellas⁹. Desde luego, ninguno de los dramaturgos parece haber tomado ningún tipo de iniciativa que glose más de lo necesario la acción que se desarrolla, pero estas glosas existen y son las que marcan la diferencia entre una obra y otra. El mismo Quirante ha señalado la necesidad de explicar ciertos aspectos de las historias para un público callejero y ciudadano (que no dentro del marco estrictamente eclesiástico); es una práctica explicativa que para este estudioso diferencia las producciones de tipo medieval de las renacentistas del *CAV* (p. 179): afirma que el hombre está en la calle, donde no cabe lo sobrenatural, fuera ya del templo, en el que si seguimos su razonamiento estaría todavía plenamente presente¹⁰. La idea es interesante en sí, de cómo en el siglo XVI el público necesita más explicación que la que se ofrecía a sus antepasados de los siglos anteriores para comprender los textos bíblicos y sus misterios, pero quizá se deba menos al público y sus aptitudes para captar sutilidades teológicas que a estilos de escritura en los que se busque un mayor uso de palabra y gesto de acuerdo con la creciente

⁵ Un tratamiento extenso de las figuras infernales se encuentra en la tesis doctoral de María Luisa Mateo Alcalá, 2008.

⁶ Según tengo entendido no hay estudios específicos sobre la “teleportación” (modificando un término de Aubrun, véase más abajo) como procedimiento dramático en el teatro hispánico, para algunos casos de “teleportación” sacados de la comedia nueva y que emplean de nuevo el uso de la palabra para la dramatización del acontecimiento remito a mi tesis doctoral, 1998. En cuanto al teatro medieval, Martin W. Walsh ha publicado recientemente el siguiente artículo: “Moving Statues, Teleportation and Rape: Some Space/Time Considerations in the Staging of Medieval Drama”, 2002. Se concentra más en las estatuas que cobran vida que en la práctica de la teleportación, tratada de manera más anecdótica. En su día Charles V. Aubrun (1966) había disertado sobre otra práctica parecida a la teleportación en lo que se refiere a su plasmación escénica en el teatro barroco y que consiste en mostrar acontecimientos geográficamente distantes, lo que él denomina “televisión”. Su estudio concierne *El jardín de Falerina* de Calderón. Hay un ejemplo notable de “televisión” al inicio de *Las cadenas del demonio* de Calderón.

⁷ La Dormición y Asunción de María han sido tratados extensamente por Stephen J. Shoemaker, 2004; remito a este trabajo para las fuentes apócrifas y patristicas pertinentes y la extensa bibliografía presentada. Ver también Simon C. Mimouni, 1995.

⁸ Con respecto a los testimonios tempranos sobre la muerte de la Virgen, dice Shoemaker: “Despite years of research, the historical record has still yielded no clear witness to the Virgin’s Dormition and Assumption from the earliest church. Rather surprisingly, the early centuries of Christianity, as they are preserved for us today, maintain a profound silence regarding the end of Mary’s life. [...] As with the events of Mary’s birth and childhood, the writings of the New Testament are similarly silent regarding the end of Mary’s life. Yet for one reason or another, while the early Christians rather swiftly produced narratives of the Virgin’s early life, they were not so quick in supplying accounts of her death”, p. 10-11.

⁹ Quirante, p. 185.

¹⁰ De públicos distintos pero contemporáneos habla Alfredo Hermenegildo: “Queremos acercarnos al teatro religioso del XVI desde la perspectiva de quien lo ve como un magno corpus integrado dentro de dos formas de teatralización: la que se hace pensando en la presencia de un público cautivo, cerrado (cortesano, colegial o catequizable), y la que se dirige a un espectador no estrictamente libre, pero mucho más abierto, puesto que asiste con relativa espontaneidad a los grandes espectáculos públicos de los autos sacramentales, en sus distintas manifestaciones”, 2011, pp. 397-410, (p. 2 en línea). El artículo lo he consultado en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/156-2011Asuncionista.pdf>, el 28 de enero de 2012, las referencias a las páginas siguen las de la versión digital. Ver también Hermenegildo, 1994, pp. 17-18.

profesionalización de los actores que en los dramas (¿más estáticos?) de la centuria precedente¹¹. Si bien en nota Quirante no niega las apariciones milagrosas de procedencia celeste, en su argumentación deja claro que para él:

Se opera, por lo tanto, en numerosas asunciones, una racionalización y un distanciamiento del ‘prodigio’ a través del único mecanismo disponible: trasladarlo al texto, llevar la maravilla a la palabra para que de aquella llegue lo que es accesible al nuevo público: el efecto, la consecuencia del prodigio entre sus semejantes [...] Los personajes celestes se quedan en el cielo, donde el hombre los mira, sin bajar nunca a tierra (p. 179).

Sus afirmaciones son en gran medida ciertas, hay realmente una manifiesta tendencia a maravillarse y evocar lo prodigioso a través del verbo en algunos momentos de estas obras, pero es más discutible el que la razón evocada, la de adecuación de la materia bíblica y teológica al público, sea acertada del todo. Las piezas ascensionistas culminan en su mayoría con la elevación física al cielo del alma (o del cuerpo o ambos) de la Virgen María, que es recibida por ángeles, y Dios Padre e Hijo, en una apoteosis final que sería de gran valor espectacular y que produciría el requerido fervor y admiración religiosos. Con el modelo crístico como referente teológico no parece a simple vista plantear serios problemas de comprensión. Sería la Asunción, por decirlo de alguna manera, el plato fuerte de la representación de diversos milagros. Ahora bien, en la historia de la Asunción nos encontramos con varios episodios en los que las apariciones celestiales o prodigiosas se producen de manera repetida. María es visitada por un ángel y luego por los apóstoles que llegan uno tras otro de tierras lejanas: la Virgen es solemnemente sepultada y asciende al cielo mientras del cielo descienden para acogerla Dios, Cristo y ángeles en número variable. Son muchas, demasiadas quizá, las posibilidades de emplear desplazamientos aéreos de personajes, que por ser finalmente numerosos restarían seguramente importancia y brillo a la asunción de María, asunción que sería el objetivo principal *in fine* de las obras, y esto aunque estamos hablando de desplazamientos verticales sin la complejidad de la simulación de vuelos que encontramos en comedias de aparato posteriores. Lo que quisiera avanzar a modo de explicación para el fenómeno de la verbalización de estos actos es la voluntad de los dramaturgos de no cargar innecesariamente sus autos de episodios espectaculares, sino de contrastar prodigios narrados con prodigios efectuados con máquinas. Elma Dassbach ya evocó hace casi tres lustros¹², refiriéndose a la comedia de santos, lo que ella consideraba una práctica que consistía en frenar los impulsos tramoyísticos para ofrecer al espectador otros ejemplos de milagros que se entendían más por el portento que representaban en términos teológicos que en términos visuales de gran impacto sensorial. Creo, pues que algo semejante es lo que se puede observar en estas tres piezas en grado diverso. El resultado sería el de paulatinamente crear el espacio milagroso general para acabar el drama con mayor espectáculo.

El esquema básico entonces de estos autos es la aparición del ángel, la llegada de los apóstoles, la muerte y asunción de la Virgen, aunque existen variantes, como queda dicho arriba. Veamos ahora cómo se producen los acontecimientos y en particular la llegada milagrosa de los

¹¹ Ver N. D. Shergold, para quien: “It is probably no coincidence that the expansion of the Corpus Christi drama from about 1540 takes place roughly about the time that the professional actor first makes his appearance. Although these plays are short, they make more demands on memory and acting techniques than did the sung tropes of the early liturgy, or the performance of mysteries”, 1967, p. 111.

¹² Elma Dassbach, 1997, pp. 99-124.

apóstoles. A modo de hipótesis de dramatización, valga sugerir (y matizando las afirmaciones de Quirante) que las obras se insertan en una dinámica de la aparición de lo divino en la tierra. Es cierto que los personajes celestes y santos no se relacionan con el común de los mortales en estas obras, o apenas: el elenco de personajes es casi íntegramente celestial (Dios, Cristo, Virgen, ángel y santos¹³). Todos ellos tienen en común los desplazamientos milagrosos, de eso se tratará en las páginas que siguen.

Lo que se presenta en escena proviene claramente de la tradición occidental de la historia asuncionista, conocida como la tradición de la Palma, por contener al inicio del relato la presencia de un ángel que da una palma a la Virgen¹⁴. En el auto XXXI encontramos la acotación siguiente: “Entra un Ángel con una palma” (acot. v. 1); en XXXII: “Entra el Ángel con una palma”; y en LXII: “Entra el Ángel con la palma” (acot. v. 95). Aunque el primer testimonio ofrece una manera indefinida de presentar el acontecimiento, cabe señalar el uso del artículo definido para el ángel en los dos testimonios siguientes y de nuevo el definido para “la palma”: se podría quizá concluir que en los dos últimos casos el uso del artículo definido indica que “el ángel” era un personaje esperado —por no decir imprescindible— en toda representación digna del asunto; y en el tercer caso la presencia de “la” palma también demuestra que es atributo usual en estas representaciones: en todo caso los tres testimonios del *CAV* presentan la misma acción, la diferencia reside en el momento de la aparición del ángel. Curiosamente la acotación que hace uso de la forma “indefinida” del artículo es la que se incluye en la pieza que se abre con la entrada del ángel como primer personaje en escena¹⁵, las demás hacen que el personaje angélico entre una vez la acción en marcha: tras una Loa y parlamento inicial de la Virgen en LXII; y tras las palabras iniciales de la Virgen en XXXII. Quizá se pueda conjeturar a partir de este detalle una entrada distinta (¿aérea?) para el personaje en las dos últimas obras. Ninguna ofrece sin embargo nada más que un poco explícito “Entra”. No podemos por lo tanto determinar si el ángel entra mediante la utilización de maquinaria o simplemente por detrás de una cortina (cortinas hay en el auto LXII), o si se sube al escenario desde la calle¹⁶.

Será ésta misma palabra “Entra” la que emplearán los dramaturgos para la irrupción en escena de los apóstoles. Según la tradición evocada la acción se desarrolla así:

the apostles are miraculously transported from the ends of the earth, to which they had formerly dispersed. John arrives first, alone, and in the earliest versions Mary entrusts him with certain secret items and/or sayings, as well as the palm. The rest of the apostles follow shortly thereafter, and Peter is clearly identified as the leader of the apostles. During the night before she dies, Peter delivers a lengthy discourse to those

¹³ En XXXII aparecen unos judíos que pretenden robar el cuerpo de María, únicos personajes que no pertenecen al mundo hagiográfico o divino en la pieza.

¹⁴ “The largest of the two major textual groupings is often known as the ‘Palm of the Tree of Life’ family, so called because of the importance that these traditions ascribe to a certain ‘Palm’ taken from this mythical tree”, Shoemaker, p. 32.

¹⁵ Ciertos críticos, entre ellos Hermenegildo y Reyes Peña (p. 457), creen que esta obra está inacabada, con lo cual conviene usar de la debida prudencia a la hora de ofrecer interpretaciones.

¹⁶ Vienen aquí propósito las palabras de Hermenegildo: “Aunque no hay documentos precisos que lo confirmen — sólo se pueden hacer conjeturas sobre los modelos de representación del *Códice* a partir de los textos mismos— sí se puede suponer, con alto grado de probabilidad, que muchas de estas piezas se pusieron en escena utilizando los carros como soporte, carros menos voluminosos y complejos que los del siglo XVII, pero muy semejantes a los que utilizó Diego Sánchez de Badajoz”, “Catequesis y fantasía...”, p. 6. Para diversos tipos de representación y su evolución ver también Shergold, p. 108 y siguientes.

who have gathered, and when morning arrives, Mary prepares herself for death (Shoemaker, pp. 37-38).

En nuestras obras es efectivamente Juan el primero en aparecer, mostrando diversos grados de sorpresa por su cambio geográfico repentino¹⁷:

XXXI, palabras iniciales de Juan	XXXII, palabras iniciales de Juan	LXII, palabras iniciales de Juan
<p><i>Entra san Juan</i></p> <p>¿Qué milagro es me dezi, Virgen, qu'estando en Arlentes predicando a muchas gentes fuy tomado y puesto aquí?</p> <p>(Rouanet, tomo II, XXXI, p. 3, vv. 57-60)</p>	<p>(Ausencia de acotación)</p> <p>Soy venido a tu mandado, y, cierto, maravillado de novedad tan subida. En Epheso predicando fui súbitamente puesto en una nube, bolando sin saber cómo ni cuándo. Dime, rreyna, ¿qu'es aquesto?</p> <p>(Rouanet, tomo II, XXXII, p. 10-11, vv. 69-76)</p>	<p><i>Vase el Angel, y entra san Juan</i></p> <p>Espantado y sin sentido estoy, en verme a deshora en Jerusalén venido. ¿Qu'es aquesto? ¿qué avrá sido? ¿Yo no estaba en Asia agora? ¿Suéñolo o estoy dormido? ¡Paresçe qu'es devaneo! ¡Cosa es esta celestial! Aquí estoy y no lo creo. -O Virgen angelical! ¿Cómo es posible que veo Vuestra vista çelestial? Lleno estoy de rregucijo; Rreyna póstrome ante vos. De lo dicho me corrijo Que aquí debe de andar Dios.</p> <p>(Rouanet, tomo III, LXII, p. 25-26, vv. 192-207).</p>

La dramatización de este primer viaje apostólico, como se puede observar en el cuadro, es algo desigual. La reacción del san Juan de XXXI es reducida en extremo, la de LXII, mucho más prolija. Todas tres incluyen signos de asombro que construyen una sensación de consternación y que sin duda suscitan semejantes reacciones en el público, induciéndolo a creer en la representación de un acto milagroso, de la mano de los propios personajes. En palabras de Hermenegildo, aunque cabría matizar: “La extrañeza de Juan —fantasía— es neutralizada por la no extrañeza de la Virgen, lo que reduce lo inverosímil del viaje a la condición de maravilloso, propia de la aceptación prevista en la catequesis” (p. 18). LXII en este sentido desarrolla mucho más esta primera intervención de Juan. El cotejo de las tres obras en la escena de la entrada de Juan puede, siguiendo las observaciones de Quirante con respecto a cómo determinar la cronología de las piezas, ser aquí revelador¹⁸. El auto XXXI hace uso de un muy poco explícito “aquí” para fijar el lugar de la acción. Habría quizá que suponer que el público fuera capaz de saber a qué lugar correspondía el deíctico, y que esta concisión es marca de mayor antigüedad. La ausencia de cualquier deíctico en XXXII, auto por otra parte con mayor desarrollo, será explicado

¹⁷ Cito por las ediciones de Rouanet conservando su ortografía pero supliendo tildes y puntuación.

¹⁸ Sobre la posible filiación entre XXXI y LXII, ver Reyes Peña, pp. 460-461.

de manera inequívoca por el más locuaz LXII (“Jerusalén”), que simplifica al mismo tiempo la procedencia geográfica del santo a “Asia” (sin duda más inmediatamente reconocible para el público que Arlentes y Epheso)¹⁹. Se podría pues sugerir, a partir de esta comparación de escasos datos, que el manuscrito del Códice presenta las tres obras por orden de antigüedad.

En lo que se refiere a la puesta en escena, de particular relevancia es la mención en XXXII de una nube²⁰. Algunos de los relatos apócrifos hacen mención de este medio de transporte y el que se mencione aquí en un contexto teatral no deja de tener su interés. ¿Podríamos conjeturar que el san Juan de esta obra llegó al escenario en una de esas nubes escénicas que tanto se usan en comedias de santos y de magia? Difícil saberlo, ya que esta obra es la única que carece de acotación que se refiera a la entrada de Juan y la Virgen, guardando el decoro de rigor para semejante personaje²¹, no revela al público ningún detalle al respecto. De todos modos quizá no haya nada pertinente que revelar si el santo simplemente entra por sus propios medios al escenario.

A la milagrosa aparición de san Juan seguirán otras a medida que llegan los demás apóstoles para reunirse en torno a la Virgen. Las réplicas se suceden de manera parecida al caso de Juan:

XXXI, apariciones de apóstoles	XXXII, apariciones de apóstoles	LXII, apariciones de apóstoles
<p><i>Entran san Pedro y Santiago y san Andrés y los otros apóstoles.</i></p> <p>S. PEDRO No sin grande admiración es aqueste ayuntamiento.</p> <p>S. ANDRÉS En verdad, que yo no siento que puede ser la ocasión La posada sé bien qu'es de la Virgen sagrada.</p> <p>SANTIAGO Por cierto, nuestra llegada por milagro de Dios es.</p>	<p><i>Entran todos los apóstoles ecepto Santto Tomás espantados.</i></p> <p>S. PEDRO Çierto, yo e ymajinado por qué causa tan de presto nos a el Señor ayuntado; que, cierto, estoy espantado pensar qué puede ser esto.</p> <p>S. ANDRÉS No ay quién alcance a pensar Esta tan extraña cosa.</p> <p>SANTIAGO Obra muy maravillosa</p>	<p><i>Entrase Nuestra Señora debajo de una cortina donde a de aver un lecho, y entran los Apóstoles, cada uno por su parte.</i></p> <p>S. PEDRO ¡O qué grande admiración! Perdiendo voy el sentido.</p> <p>SANTIAGO O terrible confusión! ¿Quién es el que a tal región tan breve nos a traído de tan larga división?</p> <p>S. PEDRO ¿Quando a nuestro Maestro vimos subir con triunfo rreal,</p>

¹⁹ Este dato podría confirmar la hipótesis de Quirante en cuanto a la necesidad de explicar a un público callejero detalles de sobra conocidos por públicos más “eclesiásticos”.

²⁰ El uso de las nubes es frecuente en la comedia nueva (sobre todo en las comedias de santos o de magia): dos conocidos ejemplos son los que se encuentran en el *Anticristo* de Lope de Vega y en *La cueva de Salamanca* de Juan Ruiz de Alarcón. Ver para más detalles y ejemplos José María Ruano de la Haza y John J. Allen, 1994, p. 471 y siguientes.

²¹ Hermenegildo explica la reacción de la Virgen ante la llegada de Juan en el auto XXXI en los siguientes términos: “María, con quien el espectador ya ha establecido contacto y a la que ve como figura situada dentro del espacio de lo real y de lo verosímil, no se sorprende de la presencia de Juan y le entrega la palma que a ella le ha dado el ángel”, “Catequesis y fantasía”, pp. 17-18. Traigo a colación las siguientes palabras de Fray Francisco de Alcocer (1559), recogidas por Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 1997 (1ª ed. Madrid, 1904): “Las representaciones de farsas y invenciones es otra manera de juego, las cuales cuando son de historias de la Sagrada Escritura o de otras cosas devotas y se hacen por personas que las representan con aquella graciosidad que cosas semejantes requieren, es regocijo honesto y bueno y provocativo de devoción. Y siempre se debía procurar que las personas que las representan entendiesen también lo que hacen y representan y estuviesen tan diestros en lo que hacen y supiesen tan bien lo que dicen, que el pueblo que está presente se edificase y provocase a devoción”, p. 55ª.

<p>(Rouanet, II, XXXI, p. 4, vv. 89-96)</p>	<p>cierto, el Señor quiere obrar, y yo no alcanço otra cosa.</p> <p>S. PEDRO Conviene que nos lleguemos juntamente en este día de la Virgen María, su madre, nos informemos, qu'ella muy bien lo sabría.</p> <p>(Rouanet, II, XXXII, pp. 11-12, vv. 97-111)</p>	<p>todos no nos esparcimos, y pedricar cada qual la fee sacra pretendimos?</p> <p>SANTIAGO Eso es vero y muy cabal.</p> <p>S. PEDRO Pues sin duda esta juntada es por mi Dios permitida.</p> <p>SANTIAGO Sí, que aquesta es la posada de la Virgen escojida [...]</p> <p>(Rouanet, III, LXII, pp. 27-28, vv. 246-261)</p>
---	---	---

En las tres versiones podemos observar casi el mismo procedimiento: tratamiento somero en XXXI, mayor desarrollo en XXXII y complicación dramática en LXII. Se puede de todos modos observar que las tres obras parecen contar con la presencia de los doce apóstoles (algunos de ellos entran como “extras”) con protagonismo de los santos Pedro, Andrés y Santiago y mayor papel para el primero de estos. En XXXI la didascalía podría sugerir que los tres nombrados entran de alguna manera aparte, o diferenciados del grupo de los demás apóstoles, un factor que no parece determinante en la acotación de XXXII, aunque las partes habladas sugieren una práctica parecida a la de XXXI: es digno de subrayar el apunte acerca de los gestos que han de adoptar (“espantados”). Quizá LXII se haya servido de semejante recurso: la dispersión de los doce hace en todo caso pensar en cierto desconcierto. Mayor explicación encontramos desde luego en LXII, pero esencialmente las dos otras versiones añaden muy poco a lo que sugiere en tan breve espacio XXXI. Ni siquiera se puede evocar una gran pluralidad de voces, ya que los diálogos los llevan a cabo dos o como mucho tres actores. La lectura de XXXII presenta para el propósito de este artículo un dato importante. Cuando hablan los apóstoles Pedro, Santiago y Andrés, parecen hacerlo desde la lejanía geográfica, y a pesar de que se encuentre Juan ya en el escenario, los tres nuevos santos, aun compartiendo un mismo espacio escénico, son representados juntos en otro lugar, esto al menos sugieren las palabras “conviene que nos lleguemos”. En todo caso hay un encuentro en un lugar intermedio entre la casa de la Virgen y el lugar donde se manifiestan los apóstoles, con la consecuente manipulación de tiempo y espacio que resume Hermenegildo:

Uno de los problemas de verosimilitud que plantean los tres autos es el de la aceleración del tiempo, reduciendo su longitud y profundidad hasta los límites del *hic et nunc*. Es decir, aunque los personajes estén en un espacio geográfico muy alejado del espacio dramatizado, se presentan en escena de forma inmediata. El tiempo dramático aparece totalmente desconectado del tiempo real, el del espectador. Es un tiempo metafórico, metonímico, que permite la reducción de la representación de la fábula. Cuando el ángel anuncia a María que llegarán los apóstoles, entra inmediatamente Juan, el primero, el más cercano a Jesús, el discípulo amado (p. 17).

La manipulación de tiempo y espacio contribuye en gran medida a la creación de lo sobrenatural y maravilloso en estos autos.

Conclusiones

Los prodigios por supuesto no acaban en este momento de la acción ya que se pasará a la escenificación de la Asunción de la Virgen. Las obras (al menos las dos “completas”) presentan

una gradación de lo espectacular empezando con la aparición del ángel que suponemos llegado del cielo con su palma. Esta aparición será recibida por María sin mayor sorpresa como evento esperable para quien ha traído al mundo al redentor tras una primera visita angelical. La entrada del primer apóstol, Juan, será acompañada de exclamaciones por parte de éste que se encuentra ya en un nivel más próximo al público, todavía hombre, si bien revestido ya de santidad, pero en lo que se refiere a la escenografía el tono espectacular se mantiene en unos niveles aún modestos; lo mismo se puede avanzar para la llegada de los demás apóstoles, el grado de espectacularidad creciente se establece más por el número de figurantes y actores con palabra que por el modo de efectuar los desplazamientos. Tenemos que esperar al momento álgido de la pieza, la muerte de María, para que los recursos escénicos espectaculares sean empleados con el fin de acabar las obras de la manera más grandiosa y prodigiosa posible. El ambiente creado desde el principio es uno de prodigios y maravillas presentadas en cascada, desde el momento más bien íntimo de la aparición angelical hasta llenar el escenario de santos venidos de lugares que no podían sino evocar la lejanía en los auditores castellanos. Una vez alcanzado el grado máximo de maravilla a través del verbo (con la evocación de la teleportación), la acción dejará paso a otras prácticas (interludio cómico con milagro antijudío en XXXII y despliegue de medios aéreos en LXII) para acabar con ese viaje milagroso en extremo que consiste en la subida del cuerpo y el alma de la Virgen a los cielos, emulando el de Cristo. Esta práctica que aquí se emplea como manera de abordar cuestiones relativas a la teología y creencias de la Iglesia²² se verá empleada en otras obras de corte profano en el siglo venidero, con fines distintos. La comedia nueva generalizará esta práctica, pero no dejará de llamar la atención el que nuestro teatro primitivo haya hecho ya buen uso de la palabra para representar lo maravilloso cristiano.

²² “The varied representation of Mary’s ultimate fate in these narratives requires that we clarify some theological terms, in order that we may better understand both the diversity of the early Dormition narratives themselves and their complex relationship with the modern dogmatic formula. For instance, in many Dormition narratives, the Virgin’s body and soul are only temporarily separated, usually for three or four days, after which she is, like her son, resurrected and taken bodily into heaven, where she presently exists as a living witness to the reward that awaits all the just at the end of time”, Shoemaker, p. 3.

Obras citadas

- AUBRUN, Charles V., *Une anticipation de Calderón: la télévision magique dans El jardín de Falerina*, La Haya, Van Goor, 1966.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad de Granada, 1997 (1ª ed. Madrid, 1904).
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro Español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Caledrón de la Barca*, New York-Washington, Peter Lang, 1997.
- DONOVAN, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden Age Comedia*, tesis doctoral leída en octubre de 1998, Universidad de Londres
- HERMENEGILDO, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.
- HERMENEGILDO, Alfredo, “Catequesis y fantasía: el teatro asuncionista del siglo XVI”, en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (ed.), *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro In Memoriam Ricard Salvat*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 397-410.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, *Piezas teatrales cortas*, Biblioteca Literaria del Estudiante, tomo IV, Madrid, CSIC-Instituto Antonio de Nebrija, 1944.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, “La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español”, *Boletín de la Real Academia Española*, 41,163, 1961, pp. 179-334.
- MATEO ALCALÁ, María Luisa, *La construcción escénica de las figuras infernales en el teatro religioso del siglo XVI. Dos ejemplos para el análisis: El Códice de Autos Viejos y el manuscrito Llabrés*, tesis doctoral leída en julio de 2008, Universitat de Lleida.
- MIMOUNI, Simon C., *Dormition et assumption de Marie: Histoire des traditions anciennes*, Théologie Historique, 98, Paris, Beauchesne, 1995.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, “La Asunción de la Virgen en el Códice de Autos Viejos”, en ID., *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*, Valencia, PUV, 2001, , pp. 177-185; publicado por vez primera en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 821-830.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, 3 vols.
- ROUANET, Léo, ed., *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 1979, Hildesheim-New York, Georg Olms (1ª impr., Barcelona-Madrid, 1901), 4 vols.

- RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, NBEC, 8, Madrid, Castalia, 1994.
- SANCHIS GUARNER, M., “El misteri assumpcionista de la Catedral de Valencia”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 32, 1967-1968, pp. 97-112.
- SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SHOEMAKER, Stephen J., *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford, OUP, 2004.
- WALSH, Martin W., “Moving Statues, Teleportation and Rape: Some Space/Time Considerations in the Staging of Medieval Drama”, *European Medieval Drama*, 5, 2002, pp. 27-42.