

Calderón

ACTAS DEL «CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE
CALDERÓN Y EL TEATRO ESPAÑOL
DEL SIGLO DE ORO»

MADRID - 1981

ANEJOS DE LA REVISTA «SEGISMUNDO» **6**

TRADICIONALISMO EN EL PRIMITIVO

TEATRO CASTELLANO:

LOS AUTOS DEL CICLO DEL «OFFICIUM PASTORUM»

I. PLANTEAMIENTO GENERAL

Muchos interrogantes quedan aún por contestar en el tema del primitivo teatro castellano, muchas posturas contrapuestas que aunar y mucho todavía que indagar en busca de datos y referencias que aclaren la situación. Y todo ello a pesar del gran impulso que han tomado en los últimos tiempos los estudios referidos a esta parcela de la literatura española. Los trabajos generales más o menos recientes de Wardropper¹, Donovan², Lázaro Carreter³, López Morales⁴, Hess⁵, Díez Borque⁶ o Hermenegildo⁷ han puntualizado muchos de los planteamientos de los ya clásicos libros de Cotarelo y Mori⁸, Mariscal de Gante⁹, Cañete¹⁰, Young¹¹ o Crawford¹², y las ediciones críticas y estudios monográficos que en los últimos años han aparecido sobre la mayoría de los autores

¹ *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Madrid, Anaya, 1967.

² *The liturgical Drama in Medieval Spain*, Pontifical Institute of Medieval Studies. Toronto, 1958.

³ *Teatro medieval*. Madrid, Castalia, 2.ª ed., 1970.

⁴ *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid, Alcalá, 1968, y «El teatro en la Edad Media», en *Historia de la literatura española*, I. Madrid, Taurus, 1980.

⁵ *El drama religioso románico como comedia religiosa profana (siglos XV y XVI)*. Madrid, Gredos, 1976.

⁶ «El teatro en el siglo XVI», en *Historia de la literatura española*, I. Madrid, Biblioteca Universitaria Guadiana, 1974.

⁷ *Renacimiento, teatro y sociedad: vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid, Cincel, 1975.

⁸ «Juan de la Encina y los orígenes del teatro español», en *La España Moderna*, 1894.

⁹ *Los autos sacramentales desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, 1911.

¹⁰ *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega*, 1862 y *Teatro español del siglo XVI*, 1885.

¹¹ *The Drama of the Medieval Church*. Oxford, 1933.

¹² *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia, 1937.

teatrales primitivos nos permiten ya pisar terreno más firme y hacer consideraciones de validez general.

Dos afirmaciones a estas alturas parecen tener solidez y consenso general: Una, que el teatro en Castilla nace de las representaciones religiosas que se hacían en las iglesias¹³, y dos, que los autos de navidad son el origen de los autos sacramentales tras un largo proceso de alegorizar personajes y misterios¹⁴. Y si para todos es Calderón, cuyo III centenario conmemoramos, el fruto más granado y mejor de una larga sementera de autos, misterios, milágrs, farsas, diálogos y representaciones religiosas que se iniciaron en la Edad Media, bueno será que dediquemos un poco de tiempo de este Congreso Internacional a reconsiderar ese tiempo de sementera que duró cuando menos y de forma textual dos siglos.

El problema clave sigue siendo aquí el cifrar el cómo y el cuándo del origen del teatro castellano. Pero aunque nadie esté en mejor disposición que nadie en poder demostrar ese punto originario es curioso cómo se han ido parcelando las posturas críticas al lado de lo que unos llaman vacío dramático y otros sólo pérdida de manuscritos y fuentes documentales. Nos referimos a esas dos posturas claramente contrapuestas de quienes afirman que no hubo en Castilla un teatro que pueda ser llamado tal, descartado el *Auto de los Reyes Magos* como una posible importación francesa, más allá de los balbucesos de Gómez Manrique y de los primeros cimientos, éstos ya firmes, de Juan de la Encina y, por otro lado, la de quienes postulan la existencia de una larga tradición teatral medieval anterior al siglo xv; existencia ésta que, aunque no pueda ser más que imaginada por las referencias históricas y minúsculos datos escritos que hasta ahora han podido ser aducidos, resolvería válidamente un interrogante que en su planteamiento es desafiante: ¿Cómo se explica que en un país, Castilla, que había dado ya tantos y tan buenos frutos en la lírica y en la épica, exista un vacío dramático de nada menos que de cuatro siglos, más cuando en países y territorios vecinos, Francia, Aragón, Cataluña y Valencia, el drama religioso había alcanzado esplendor tan extraordinario?

Nuestro planteamiento sobre la existencia o no de un teatro castellano anterior al siglo xv coincide en todo con el de Lázaro Carreter: «Nuestra hipótesis... es que son precisamente los monjes galos (los del Cluny), conocedores de las prácticas ultramontanas, quienes directamente, y sin intermedio del tropo litúrgico

¹³ Vid. MARISCAL DE GANTE, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ Vid. WARDROPPER, *op. cit.*, p. 337.

latino, componen obritas religiosas en lengua vernácula, para reprimir, ordenar y cambiar los excesos profanos de los templos (a los que hace referencia Alfonso X en *Las Partidas*), a que se entregaban por igual fieles y cleros»¹⁵. No es de extrañar, pues, sigue diciendo Lázaro Carreter, que no se conserven textos, porque nunca se escribieron; «su transmisión se debió, en muchísimos casos, a la vía oral»¹⁶. Y para confirmarlo aduce el caso de unos autos navideños, dados a conocer por L. López Santos en un artículo de 1947¹⁷, que actualmente se representan en zonas arcaizantes y conservadoras de León y que —concluye— «poseen con toda seguridad este remoto origen»¹⁸.

Por ser nativo de esta zona de la provincia de León y por haber asistido desde niño a estas representaciones he decidido recoger y estudiar estas obras y ponerlas en contraste con los autos de navidad de autores cultos y conocidos. La tarea me lleva ya varios años porque es larga y difícil, hay que salir al campo y a los caminos para poder encontrar al viejo pastor que «sabe» la obra; hay que buscar al otro pastor que cubra los vacíos de memoria del primero; hay, en fin, que recorrer un pueblo y otro en busca de una tradición que caprichosamente pervive en uno pero no en el vecino y que vuelve a aparecer, con las variantes lógicas, cuatro pueblos más allá; y hay, por último, que estudiar todas las variantes de las distintas versiones recogidas y ponerlas en contraste con los autos cultos. Pero a estas alturas el trabajo realizado me permite ya hacer algunas consideraciones finales:

Efectivamente, estas obras que perviven en León y que allí reciben el nombre popular de «Pastoradas», «Corderadas» o «La Cordera», son autos de navidad de tipo pastoril, de estilo rústico y realista que se transmiten oralmente y que pertenecen a una tradición muy vieja de la que no nos es posible a ciencia cierta datar su origen. Quienes hasta ahora han hablado de ello¹⁹ dicen que es una tradición que hunde sus raíces en la Edad Media, pero esas sospechas no pasan de ser simples conjeturas por muy verosímiles que parezcan. No disponemos de ningún dato fideligno, o al menos no ha aparecido hasta ahora, que demuestre por sí solo

¹⁵ LÁZARO CARRETER: *Teatro medieval*, cit., p. 39.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ «Autos de nacimiento leoneses», en *Archivos leoneses*, I, 1947.

¹⁸ LÁZARO CARRETER: *Teatro medieval*, cit., p. 40.

¹⁹ En realidad ha sido un tema que no ha trascendido más allá del interés de estudiosos provinciales; así, por ejemplo, el folclorólogo MANUEL FERNÁNDEZ NÚÑEZ: *Folklore Bañezano*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1914, y el artículo citado de L. LÓPEZ SANTOS, catedrático de Literatura que fue de un Instituto de León y canónigo de la Catedral.

ese origen tan remoto. Sólo un estudio minucioso de los textos, de sus peculiaridades lingüísticas, de la estructura y de los esquemas dramáticos, de su música, del contraste de variantes entre las distintas versiones, etc., podrá asentar nuestra conjeturas sobre bases científicas seguras.

Es curioso y extraño, a la vez, que una tradición cultural y folclórica como ésta que puede aportar luz abundante sobre el oscuro panorama del primitivo teatro castellano, tema tan importante y tan debatido, no haya merecido hasta la fecha la atención de estudiosos e investigadores. Porque, que yo sepa, a excepción de las citas antes mencionadas nadie más ha dicho nunca nada sobre la existencia de estas representaciones navideñas y nadie ha publicado nunca esos textos²⁰. La única razón que me parece puede explicarlo es su desconocimiento, porque, efectivamente, estas representaciones están recluidas en pequeñas aldeas y su interés no ha trascendido más allá de los estrechos límites locales o comarcales. Además, la tradición como tal no pertenece a todo un pueblo, sino sólo al grupo de pastores que año tras año y generación tras generación reproduce por la Navidad estas obras. Mi experiencia encuestadora en este tema me ha demostrado que existen zonas muy extensas dentro de la provincia de León en donde ni siquiera han oído hablar de ello y, por supuesto, a los únicos a los que uno se puede dirigir para obtener información más o menos cercana es a los pastores. Así que ante un hecho así estamos de acuerdo con Alborg en interrogante tan cierto y apremiante: «¿Ha rastreado alguien con seriedad las vetas de estas tradiciones (se refiere expresamente a estas representaciones leonesas), que como en el caso de los romances de tradición oral, pueden revelarnos realidades sorprendentes, hasta ahora invisibles o negadas?»²¹.

La comparación que hace Alborg de esta tradición leonesa con los romances de tradición oral es doblemente afortunada. En primer lugar, porque, efectivamente, se trata de una tradición oral y en segundo lugar, porque ese tradicionalismo ha producido una dispersión en su difusión paralela al caso de los romances. Así que, aunque se trata de un mismo modelo dramático, hay que hablar aquí de tantas versiones como lugares en donde pervive. Y las variantes son tantas y de tan diverso índole que sólo la repetición de representaciones a lo largo de muchísimos años puede explicarlas. Porque ya no se trata sólo de variantes fonéticas o léxicas

²⁰ Las referencias de LÁZARO CARRETER, primero, y de ALBORG, después referidas a estos autos leoneses no pasan de ser meras citas bibliográficas al citado artículo de L. LÓPEZ SANTOS.

²¹ *Historia de la literatura española*, I. Madrid, Gredos, 2.ª ed., p. 211, nota 88.

(éstas frecuentísimas), sino de variantes en los esquemas escénicos, en la presencia o ausencia de episodios fundamentales, en la supresión de pasajes enteros o en el añadido de trances dramáticos originales, en la distinta ordenación de los episodios representados y en la combinación variopinta de elementos y partes de tipo lírico, narrativo o dramático. Y junto a todos estos elementos textuales las también muy significativas variantes musicales, pues las partes cantadas son en estos auto leoneses tan numerosas y variadas como las recitadas.

Es lugar común en manuales de literatura e incluso en estudios específicos sobre el teatro religioso anterior a Lope y Calderón decir que Juan de la Encina impone unos modelos dramáticos que serán imitados más o menos de cerca por todos los autores de los siglos XVI y XVII. Y esta afirmación que invariablemente se ha repetido hasta convertirse en tópico debe ser revisada porque no es enteramente cierta. Desde luego, uno queda sorprendido al examinar el panorama del primitivo teatro religioso castellano y observar que desde el vacío textual más absoluto reinante hasta los alrededores de 1500 se pasa de pronto a una proliferación tan extraordinaria de autos, misterios, églogas, farsas, diálogos y representaciones de tipo religioso como las documentadas en el siglo XVI, dramas religiosos entre los que los referidos al ciclo de la Navidad no son los menos y sí los más representativos. Atribuir toda esta floración a una simple semilla planteada por Juan de la Encina nos parece, cuando menos, desmesurado. Rara vez en la historia de la literatura un único modelo produce tantos frutos. Y aunque así sea en el caso, por ejemplo, de la novela picaresca con el *Lazarillo* o en la novela caballeresca con el *Amadís*, éstos son modelos paradigmáticos que contienen en sí todos los elementos esenciales que luego van a ser repetidos y recreados. Pero no es éste el caso del teatro religioso de Encina porque ni él fue el primero en formular los esquemas dramáticos que luego se repetirán ni en sus obras están todos los elementos que luego se harán constantes. A las obras de Encina le corresponden, sí, el honor de ser las primeras que muestran ya plenamente desarrollado un tipo de personaje, el pastor rústico, ignorante, simple y desvergonzado, que tanto luego dará en todo el teatro posterior y que desembocará en el «bobo» o gracioso del teatro barroco y en ese otro personaje alegorizado, llamado muchas veces «Ignorancia», de los autos sacramentales.

Por centrar nuestras argumentaciones sobre lo que acabamos de decir nos referiremos sólo al teatro del llamado «Officium Pastorum», que es, por lo demás, el que inició toda la tradición posterior y el que más proliferó en textos de autores conocidos y anó-

nimos. Para ello hemos estudiado y contrastado con detalle los textos de una treintena de obras que van desde las de Fr. Iñigo de Mendoza, Gómez Manrique o Juan de la Encina hasta las de Sánchez de Badajoz, López Yanguas o Baltasar Díaz. Es decir, un ciclo cronológico de dos siglos.

II. UN TEATRO TRADICIONAL

Acabamos de utilizar la palabra tradición y la pusimos también en el título de esta comunicación porque efectivamente creemos que el teatro religioso castellano se movió durante los siglos XV, XVI y XVII en el más puro tradicionalismo literario²². Pero ese tradicionalismo no arranca de Juan de la Encina, pues, se constata antes de él. Es decir, que cuando Encina escribe sus *Eglogas* sobre la Natividad existía ya en Castilla una larga tradición de autos religiosos y navideños dentro de la cual han de insertarse sus obras; y en este sentido Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y los demás no son otra cosa que «codificadores» de unas formas dramáticas preexistentes que ellos adaptan y recrean con su particular genio. Dicho de otro modo: el nacimiento del teatro religioso en Castilla hay que situarlo mucho antes de que aparecieran los textos de Encina y Lucas Fernández. Pero no sólo esto, que al fin y al cabo es aceptado por la mayoría de los investigadores, sino que además ese teatro pertenecía a una tradición cuyos moldes y esquemas dramáticos permitió la gran avalancha de textos del siglo XVI. Lo que seguramente ocurrió es que esa vieja tradición era de tipo oral y que asentada sobre comunidades rurales no llegó nunca más allá de unos modelos poco evolucionados y populares. En este contexto es donde cabe situar las «Pastoradas» de León milagrosamente salvadas hasta hoy de tantos siglos de silencio. Porque de no ser así, ¿cómo podríamos explicar ese «modo y estilo pastoril y castellano» con que califican expresamente Lucas Fernández y Gil Vicente sus autos navideños?

Si las dos *Eglogas* navideñas de Encina datan de 1496 y 1498, respectivamente²³, y las de Lucas Fernández de hacia 1500²⁴, y el

²² Lo mismo que hoy siguen siendo tradicionales las «Pastoradas» de León o las representaciones de «Los Reyes» en León, Murcia y Canarias y de la Semana Santa y Pasión en Aragón, Cataluña y Extremadura, aunque cada uno de ellos tenga un origen distinto y merezca una valoración también distinta.

²³ Vid. *Obras dramáticas de Juan del Encina (Cancionero de 1496)*. Madrid, Itsmo, Madrid, 1975 y *Juan del Encina: Teatro*. Madrid, Alhambra, 1977, p. 11, ed. ambas de R. Gimeno.

²⁴ Vid. A. HERMENEGILDO, *op. cit.*, pp. 153-154 y 184.

Auto pastoril castellano, de Gil Vicente de hacia 1502²⁵, ¿es posible que en un período de cuatro años se hubiese construido un «modo y estilo» de hacer teatro en base sólo a un autor y a dos obras capaz de ser imitado por toda una centuria posterior y que llegará incluso hasta la mitad del siglo xvii con Pedro Suárez de Robles que titula también su *Danza del santísimo Nacimiento* «al modo pastoril», mucho más cuando estas *Eglogas* de Encina nacieron para el palacio de los Duques de Alba y no tenemos constancia alguna de su difusión y representación fuera de aquellos límites? ¿No será más cierto que este «modo y estilo pastoril y castellano» que encabeza los títulos de tantos textos navideños y que incomprendiblemente ha pasado desapercibido para tantos estudiosos y críticos viene a confirmar una remota tradición dentro de la cual se sitúan tanto Lucas Fernández y Gil Vicente como Juan de la Encina y cuantos escribieron autos navideños antes que él? Porque si es verdad que ese «estilo pastoril y castellano» está bien representado en las *Eglogas* del salmantino no es menos cierto que otros autores anteriores a él nos han dejado muestras tan representativas como las suyas de este tipo de teatro. Dejamos aparte la *Representación del Nacimiento*, de Gómez Manrique, escrita en el último tercio del siglo xv y que no participa plenamente de esos elementos caracterizadores del teatro pastoril posterior; pero no podemos pasar por alto que en 1482, o antes²⁶, ya Fr. Iñigo de Mendoza había incluido en sus *Coplas de Vita Christi* un pasaje de nada menos que de 36 coplas, de la 122 a la 157, de 360 versos, mayor incluso en extensión que los autos navideños de Gómez Manrique, Encina y algunos otros, en donde se narra el nacimiento de Cristo en el mismo modo y estilo pastoril y castellano cuyo nacimiento se atribuye a Juan de la Encina. Y eso ocurre 14 años antes de las *Eglogas* de éste; lo que no significa que Mendoza se anticipe a Encina, sino que ambos no son sino dos eslabones más, aunque de los primeros, de una cadena de modos de hacer teatro dentro de una tradición. Naturalmente, entendiendo por tradición no una simple repetición de esquemas y textos, sino una proyección y desarrollo de un mismo germen dramático.

Alguien podría alegar que los textos aludidos de Mendoza no están configurados en una estructura teatral, lo cual es cierto, pero nadie podrá negar que la combinación de episodios narrativos y los diálogos directos que se establecen en sus coplas pre-

²⁵ Vid. *Gil Vicente: Obras dramáticas castellanas*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1968, 2.ª ed., ed. de Thomas R. Hart, pp. XX-XXV.

²⁶ Vid. *Fr. Iñigo de Mendoza: Cancionero*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1968, ed. de J. Rodríguez Puértolas, p. XX.

figuran una concepción dramática. Es más, de los 36 coplas de que consta el pasaje 26 de forma íntegra y 3 de forma parcial se dedican a las intervenciones directas de los distintos personajes y sólo las 7 restantes son de tipo narrativo, cumpliendo además la función de presentar a los personajes dialogantes o de resumir la acción que esos personajes realizan. Y el autor se ha cuidado muy bien de encabezar cada copla con anotaciones de técnica tan teatral como «habla el auctor», «comienza la revelación del ángel a los pastores», «cuenta un pastor todo lo que avia visto», «habla un pastor», «replícale el otro», etc.

Así que llegados a este punto conviene indicar qué elementos son los que configuran ese teatro llamado del «Officium Pastorum» y cuáles son los que siendo constantes han permitido hablar de un «modo y estilo pastoril y castellano». Los agruparemos en cinco grandes apartados:

1.º Teatro del «Officium Pastorum»

Dentro del teatro del ciclo de navidad se decantaron pronto dos tipos de autos: los que tomaron como tema central la adoración de los Reyes y los que se fijaron únicamente en la escena evangélica de los pastores. Y aunque no faltan ejemplos bien conocidos del primer tipo (ahí tenemos el *Auto de los Reyes Magos* del siglo XII), la tradición prefirió abrumadoramente los del «Officium Pastorum», hasta tal punto que hoy hablar del teatro de navidad primitivo puede significar referirse sólo al teatro pastoril. No faltarán, sin embargo, autores que contemplan el ciclo completo y hagan aparecer en sus obras, bien de forma sucesiva o simultánea, a pastores y reyes. Este es el caso, por ejemplo, del *Auto de los Reyes* de Gil Vicente, del *Auto do Nascimento* de Baltasar Díaz o de uno de los *Auto del nacimiento de Cristo* del doctor Felipe Godínez.

2.º Carácter realista

Una visión de conjunto sobre este teatro del «Officium Pastorum» demuestra la coexistencia de dos tipos de autos: los que desarrollan de forma muy cercana y realista la escena evangélica del anuncio del ángel y posterior adoración de los pastores y los que sobre una intención filosófico-teológica alegorizan indicios y señales, personajes, profecías, hechos cotidianos y sentimientos. Pero los habrá también de tipo mixto que combinen en mayor o menor proporción elementos de uno u otro tipo. Puede decirse, efec-

tivamente, que los del primer tipo, es decir, los de carácter realista, con unos pastores que hablan de forma rústica y ruda y con unas razones perfectamente consecuentes a su condición, no sólo son los más numerosos sino también los primeros, los que marcaron, o mejor continuaron, la línea prototípica de este teatro. Y que los de tipo plenamente alegórico, los de Sánchez de Badajoz, Torres Naharro, Timoneda, Godínez o Antonio del Castillo suponen un grado de evolución, cronológicamente bien explicado, que los sitúa en los prolegómenos inmediatos de los autos sacramentales. En este sentido estamos de acuerdo con que, como dice Wardropper²⁷, los autos de navidad desembocan en los autos sacramentales tras un proceso de alegorización que hará que en el siglo XVII el drama del Corpus predomine y casi sustituya a las piezas de Navidad. Pero este proceso es largo y no siempre es progresivo. Además, hay que decir que el germen alegórico o que la combinación de elementos del tipo realista y alegórico están ya entre los primeros autos de todo el ciclo. Así, hay autos plenamente realistas en el siglo XV (el pasaje de la *Vita Christi* de Mendoza y la *Egloga de las grandes lluvias* de Encina), los habrá en el XVI (los de Gil Vicente, López Ránjel o Suárez Robles), y los seguirá habiendo en el XVII (los de B. Díaz, M. de Amescua o V. de Guevara). Pero los habrá también de tipo mixto en el siglo XV (el de Gómez Manrique y la *Egloga* que comienza «¡Dios mantéga!», de Encina), en el XVI (la *Egloga o Farsa* de L. Fernández y los de López Yanguas y Jaime Torres) y en el XVII (como la *Obra llamada el Pecador*, de B. Aparicio). Es más, cuando un mismo autor escribe más de una obra navideña condiciona una de ellas a los más estrictos límites del teatro realista e introduce en la otra elementos de tipo alegórico o la satura de diálogos filosófico-teológicos en donde la acción teatral apenas si tiene lugar. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en Encina, L. Fernández o F. Godínez, o, de forma más clara aún, en la de B. Aparicio en donde dentro de una misma obra a una parte totalmente alegorizada con personajes tales como el Pecador, la Justicia, la Misericordia, etc., sucede otra en la que se representa la búsqueda de posada por parte de S. José y la Virgen, el anuncio del ángel y las escenas de los pastores con modos y formas totalmente tradicionales y sólo al final, como aglutinante de los dos tipos teatrales que existían, los personajes de una y otra parte se unirán ante el ofrecimiento y adoración al Niño Dios.

²⁷ *Op. cit.*, p. 337.

3.º Estructura dramática

Si, como se ha dicho, el origen del teatro medieval hay que situarlo en un propósito de ejemplificación de los textos y ceremonias litúrgicas a fin de lograr en el público interés y fervor, el germen que dio lugar a los autos de navidad y concretamente a los del «*Officium Pastorum*» es, inequívocamente, el Evangelio de S. Lucas, cap. 2, vv. 8-20. Lo narrado por S. Lucas se convertirá en un esquema dramático que se repetirá casi invariablemente a lo largo de esos dos siglos de teatro litúrgico navideño. Naturalmente, este esquema se fija mejor en los autos que hemos denominado de carácter realista y que será el que reúna el mayor número de elementos constantes y tradicionales. Cinco son los momentos escénicos principales que se sucederán en estos autos:

a) *La vela del ganado*

Dice el texto del evangelista que «había en la región unos pastores que pernoctaban al raso, y de noche se turnaban velando sobre su rebaño». Y esta es precisamente la escena que inicia la mayoría de los autos. En unos, los más, la representación es directa, es decir, aparecen los pastores en el campo, de noche, y velando el ganado; en otros se presenta de forma indirecta haciendo alusión a ella y en otros a la escena de los pastores preceden otras que amplifican el ciclo, como la Anunciación a María (G. Manrique, López Ranjel, M. de Amescua) o la búsqueda de posada en Belén (B. Aparicio, B. Díaz, M. Amescua o Godínez). Durante la vela los pastores protestan del frío y de los pocos pastos, se entretienen con juegos, disputas o relatos, advierten presagios extraños que les hacen hablar de una «noche extraordinaria», encienden un fuego donde calentarse y, en algunos, preparan las migas. En esto están cuando se produce la segunda escena.

b) *El anuncio del ángel*

En muchos de los autos el ángel dirá o cantará su anuncio y se convertirá por tanto en personaje actuante, pero en otros el ángel y su anuncio serán sólo referenciales a través de un pastor que parece en ese momento y viene a dar la noticia a sus compañeros. El texto del anuncio será extremadamente breve, como el de Gil Vicente («¡Ah, pastor! / que ha nacido el Redentor»), o extraordinariamente largo, como el de Vélez de Guevara. Habrá incluso otros autos en que, sujetándose más fielmente al texto de S. Lucas, aparecerán otros ángeles que simulando «multitud» can-

tarán y alabarán la gloria de Dios (G. Manrique, Mendoza, Suárez Robles, Godínez o López Yanguas). La aparición del ángel turba a los pastores y provocará vivas discusiones sobre la veracidad del anuncio. Con fines humorísticos unos dirán que ha sido un águila (Mendoza), otros que un pájaro (B. Díaz, V. de Guevara, M. de Amescua), otros que un zagal o «garçon» (Encina, B. Aparicio, López Ranjel, J. Torres), otros dirán que ha sido sólo una lumbré (López Yanguas), otros que una música (Suárez Robles) y otros, en fin, que simples grillos (L. Fernández o Gil Vicente). Pero convencidos de la veracidad del hecho será el momento en que venga a sus mentes y a sus diálogos las profecías de tantos profetas sobre el Nacimiento y se harán largos relatos genealógicos de la estirpe del Niño nacido (sobre todo en L. Fernández y López Yanguas).

c) *Deciden ir a Belén*

Este será el punto más uniformemente repetido en todos los autos. Los pastores deciden ir a Belén a ver al Niño que se les ha anunciado, prometen llevarle regalos que ofrecerle y todos se marchan cantando y bailando. Sólo en algunos se especifica, sin embargo, la resolución de los pastores de dejar los rebaños abandonados, cumpliendo así lo profetizado por Isaías (G. Manrique, Mendoza, L. Fernández, Aparicio, López Ranjel, V. de Guevara y López Yanguas). La marcha de los pastores dará lugar a la introducción en el texto de villancicos que en algunos autos serán finales porque en ese momento acaba la obra (las dos *Eglogas* de Encina, la *Egloga o Farsa* de L. Fernández y los autos de Torres Naharro y J. Torres), pero que en la mayoría serán intermedios porque el auto continúa con la escena posterior:

d) *Adoración y ofrecimientos al Niño*

Ya a partir de esta escena las resoluciones que cada autor da a su obra son muy divergentes. Habrá autos, como hemos dicho, que finalicen en la escena anterior aunque en ella hayan expresado su resolución de ir a Belén y hayan relatado incluso sus ofrendas, habrá otros en que los pastores, llegados al Portal, dialoguen con S. José y la Virgen y adoren al Niño, pero no contengan el ofrecimiento (G. Manrique, Gil Vicente, Godínez) y habrá otros, en fin, en que la escena del ofrecimiento tenga una representación real.

e) *Se marchan alabando a Dios*

El Evangelio de S. Lucas dice que una vez que los pastores llegaron al Portal se convirtieron en pregoneros de lo que habían visto, «y cuantos los oían se maravillaban de lo que decían los pastores» (vs. 18). Este punto no fue recogido por la tradición dramática castellana y sólo en los textos de Mendoza, en el *Auto o Farsa* de L. Fernández y en López Ranjel se contiene esta misión pregonera de los pastores. Sin embargo, es lugar común y tradicional el momento final, contenido en el vs. 20 de S. Lucas, en que los pastores se vuelven a sus hatos glorificando y alabando a Dios. Para ello, los villancicos cantados son motivo preferido por todos los autores que siguen en esto también la tradición.

4.º *El lenguaje*

Es también común admitir que esa forma de hablar característica de los pastores en el primitivo teatro castellano, sea o no de tipo religioso, es uno de los rasgos más sobresalientes de los autos de navidad. Sin embargo, no es cierta la afirmación que muchos hacen de que el uso de ese llamado «sayagués» sea una fórmula iniciada por Juan de la Encina. Tres cosas creo que deben considerarse aquí: en primer lugar, que no es Encina el primero en utilizarlo, pues, ya está en el pasaje de la *Vita Christi* de Mendoza al que hemos aludido; en segundo lugar, que este tipo de código lingüístico no supone un acto de creación personal de ningún autor, sino sólo un rasgo más del carácter realista de este teatro al elevar a categoría literaria lo que era ordinario y usual entre pastores y labriegos de esa zona en donde el teatro nació; y en tercer lugar, que no puede hablarse de un mismo «grado» de sayagués el utilizado en todo el teatro del «*Officium Pastorum*». Debemos suponernos que cuando Encina, L. Fernández y Gil Vicente, y antes de ellos Mendoza, hacen hablar a sus pastores de la forma que lo hacen están utilizando un recurso que estaba ya suficientemente asentado en una tradición anterior muy vieja. Cuando, por ejemplo, Fr. Inigo hace hablar a los pastores «en estilo grosero» (copla 159), «para poder recrear, / despertar y renovar / la gana de los lectores» (copla 156), nos está indicando claramente que ése era un recurso que coincidía exactamente con el objetivo inicial del nacimiento del teatro religioso: poder enseñar recreando, hacer asequible y ameno lo que podía convertirse en ininteligible y tedioso.

Naturalmente que puede hablarse de «grados» o densidad y

frecuencia de este «estilo pastoril» o sayagués en los autos del «*Officium Pastorum*»²⁸. No tienen el mismo «grado» de sayagués las obras de Encina o L. Fernández que las de López Yanguas, Vélez de Guevara o Torres Naharro. En general puede decirse que el sayagués alcanza a todo el teatro del «*Officium Pastorum*» hasta tal punto —y esto es muy significativo— que un autor menos bilingüe que Gil Vicente, Baltasar Díaz, escriba su *Auto do Nascimento* en portugués y reserve el castellano «sayaguizado» exclusivamente para los diálogos de los pastores. Pero esta gradación en intensidad y frecuencia se corresponde bastante bien con el carácter realista o alegórico que predomina en cada auto. Así, por ejemplo, Encina es «más sayagués» en la *Egloga de las grandes lluvias* que en la que comienza por «¡Dios mantenga!», L. Fernández más en el *Auto o Farsa*, y los dos más que Sánchez de Badajoz, Timoneda, Jaime Torres, Godínez o Antonio del Castillo. Pero, además, que este código lingüístico dialectal no alcanza a la *Representación* de Manrique ni a los autos de V. de Guevara, M. de Amescua o Lope de Vega, quizá porque estos autores se hayan apartado conscientemente de una norma suficientemente repetida y asentada en la tradición.

5.º Otros elementos textuales

Junto a todos los elementos señalados hasta aquí hay que citar otros que sin ofrecer una sistematicidad en cuanto a su ubicación en la estructura del auto responden también a una línea tradicional que impera en este tipo de teatro:

a) Los nombres de los personajes

Paralelos con la doble clasificación de autos realistas y alegóricos que hemos hecho corren los nombres y personalidad de los pastores, que son los personajes principales y casi únicos de este teatro. A los del primer tipó se les denomina con nombres vulgares y representan a pastores reales, rudos, de carne y hueso: Juan, Mingo, Pascual, Antón, Gil, Blas, Llorente, Mateo o Pedro; a los segundos se les da un nombre más literario y representan a pastores cultos disfrazados de rústicos (del mismo tipo que los de Garcilaso o de las novelas pastoriles): Tereso, Toral, Silvestre, Bato, Andrés, Bonifacio, Macario, Rubén o Farés. Ni que decir

²⁸ Como apunta GONZÁLEZ OLLÉ en su estudio preliminar a las *Obras dramáticas*, de López Yanguas. Madrid, Clásicos Castellanos, 1967, p. XXXIII.

tiene que este hecho, que ha sido señalado repetidas veces, acentúa esta dualidad de concepción del teatro del «*Officium Pastorum*».

b) *El uso de instrumentos musicales*

La presencia de cánticos y danzas (generalmente al final, pero también en el interior del auto) es recurso uniformemente repetido en todo el teatro pastoril. Pero también el uso de instrumentos musicales que servirán para acompañar esos cánticos y marcar el ritmo de las danzas. Esos instrumentos serán citados expresamente en muchas obras y compondrán un muestrario bien representativo de la tradición en este sentido. Los más citados serán la guitarra, el caramillo, el rabel, la churumbela o cherumbela, la gaita, las sonajas y el tamboril. Los otros, ya no coincidentes, serán la piçarra, el cucharal, la bandurria, la flauta, el silbato, los albuges, las sambugas y todo aquello que pueda hacer ruido.

c) *Frases en latín deformado*

El uso por parte de los pastores de un latín deformado y corrompido con fines crítico-burlescos o simplemente humorísticos es también un rasgo caracterizador que hay que situar dentro de la tradición. No es Juan de la Encina el primero en usarlo y ni siquiera el que más. Al verso 81 («la grolla del celis deo»), de su *Egloga* que comienza «¡Dios mantenga!» hay que anteponer una copla entera de Fr. Iñigo de Meidoza, la 155:

«Aún tengo en mi mamoria
sus cantos, asmo que creo
unos gritavan vitoria,
los otros cantavan gloria
otros indaçielçis Deo,
otros Dios es pietatis,
otros et in tierra paz
homanibus vanitatis,
otros buena voluntatis,
otros abondo que más.»

Y posteriormente en L. Fernández Sánchez de Badajoz, Torres Naharro y López Ranjel se repetirán éstas y otras fórmulas.

d) *Las ofrendas*

Los objetos que se ofrecen formarán un variopinto y extravagante muestrario de productos típicos pastoriles y rurales. Junto a los tradicionales y más repetidos mantequilla, leche, huevos, queso, nata, manteca, miel, higos, turrónes, buñuelos, mazapanes

y tortas, corderos y cabritos, zurroneos, zamarras y cayados, el caldero de migas, cucharas y yesca, pedernal y eslabón se ofrecerán también pájaros (Encina y L. Fernández), morcillas y setas (Encina), un pito de madera (B. Aparicio), un salero de pino (López Yanguas), un lechón (Lope de Vega), pichones (Godínez), un cachorro de perro (Encina), un sonajero (Suárez Robles), lienzos, sayales y pañales (V. de Guevara), el rabel y pandero (B. Díaz), etc., etc. Y también, por supuesto, lo que se convertirá en tradicional: mil cantares, la voluntad, el alma, el corazón y todo el ser.

e) *Condición humilde de los pastores*

En distintos momentos de la representación, pero sobre todo en el momento de los ofrecimientos y para justificar su parquedad, los pastores alegrarán su humilde condición. «Pobrecillos pecadores» les llama Fr. Iñigo (copla 122), «miseros pastores» Gómez Manrique, de los presentes dirá Gil Vicente que «no son tales / como los merecéis vos»; B. Díaz alegrará su «poquedad», M. de Amescua la «cortedad», López Yanguas «mi pobre presente» y Vélez de Guevara «llevémosle donativos / de nuestra humildad pobreza». Por ello, un elemento como éste, repetido tan insistentemente, incluso con fórmulas tan cercanas, debe atribuirse a un tradicionalismo bien asentado.

f) *Condición de virgen y madre de María*

E igual pasa con la mención a la virginidad de María; el ser a la vez virgen y madre es un tópico que se repite invariablemente en casi todos los autos con referencia específica en algunos a la profecía de Isaías que lo origina. Está ya en la *Egloga* segunda de Encina, pero antes de él en Mendoza y Gómez Manrique, y después en Gil Vicente, Sánchez de Badajoz, López Ranjel, Suárez Robles, Godínez, Mirà, Yanguas, etc. Pero el comentario más extenso a este extremo es el de la *Egloga o Farsa*, de L. Fernández:

«—¿Y virgen pudo parir?
—Alahé, virgen lo parió,
y virgen hu en concebir,
y virgen en porduzir
el fruto que concebió.
Y siempre virgen quedó
y será,
y fué desde que nació,
porque así se profetó,
y así permanecerá.»

III. CONCLUSION

Nuestra opinión al llegar aquí, después de valorar tantos elementos coincidentes, se contrapone firmemente a la mantenida por quienes niegan o ponen en duda la tradicionalidad del teatro primitivo castellano aun cuando sea cierto ese vacío documental y referencial tan sorprendente, del que habla López Morales, «en un país de crónicas y relaciones»²⁹. Pero creo que no hay que dar por descartado la aparición de nuevos datos que aseguren suficientemente la existencia de esa tradición. Las investigaciones de R. Donovan y las que se están haciendo en la actualidad por otros estudiosos no deberían limitarse sólo a los archivos de conventos, bibliotecas y catedrales. Un teatro como el del «Officium Pastorum», rústico y popular, anónimo y repetitivo, elemental y primitivo, debió vivir mejor en las pequeñas aldeas y pueblos rurales que en las ciudades. Y hacia esos pequeños pueblos deberían dirigirse también las pesquisas. Muy posiblemente los archivos parroquiales de esos núcleos rurales deben guardar entre polvo, desorden y silencio las referencias que harían falta para acabar con la polémica de la existencia de un teatro medieval en Castilla.

Con todo, la pervivencia por tradición oral en la provincia de León de este teatro del «Officium Pastorum» es más, mucho más que un simple hecho folklórico digno de ser estudiado y divulgado. Un teatro que participa fielmente de todas y cada una de las características que hemos relatado hasta aquí y que, además, contiene otras que, faltando en los autos cultos, se ajustan mejor a lo que en hipótesis debió ser el teatro primitivo. Unos autos estos de León que, en su conjunto, reúnen todos los elementos necesarios para poder pensar que efectivamente es una pervivencia de ese modelo primitivo de teatro popular religioso sobre el que se asentó toda la tradición del ciclo del «Officium Pastorum» posterior³⁰.

MAXIMIANO TRAPERO

²⁹ H. LÓPEZ MORALES: *Tradición y creación...*, cit., p. 87.

³⁰ Como anticipo del estudio final e íntegro de estas «Pastoradas» puede verse MAXIMIANO TRAPERO: *Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano: la pastorada leonesa*. Madrid, Fundación Juan March, Serie Universitaria, n.º 167, 1981.

