

ACTAS

II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)

II

Editado por:

José Manuel Lucía Megías

Paloma Gracia Alonso

Carmen Martín Daza

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

1992

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

SERVICIO DE PUBLICACIONES

ISBN 84-86981-63-8

DEPÓSITO LEGAL: M-8718-1992

IMPRIME: Imprenta U.A.H.

SOBRE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA DEL TEATRO MEDIEVAL: EL CASO DE *EL AUTO DE LA HUIDA A EGIPTO*

1. *El concepto de escena y su aplicación en los estudios sobre el teatro medieval.*

Siguiendo la que podríamos calificar de práctica crítica mayoritaria, afirma Antoni Tordera que: "el concepto de *escena* (o *situación*) o unidad dramática de base [puede ser] definida como el intervalo máximo de tiempo durante el que no se realizan cambios en el decorado y en la 'configuración de personajes'..."¹. Tal definición es, a todas luces correcta y puede ser aplicada perfectamente, ya sea que hablemos de escenas como de situación dramática². Correcta y por supuesto operativa para el estudio de la mayor parte de las obras teatrales. Adolece, sin embargo, de algunas limitaciones, que derivan fundamentalmente de una concepción teatral muy determinada por la existencia de un marco escénico estable (lo que permite identificar y discriminar las diferentes alteraciones y cambios escenográficos) perfectamente delimitado y único, así como por la de un conjunto de personajes igualmente definido y dotado de leyes de relación precisas. Lógicamente, un concepto así de escena se revela poco apto para tratar de analizar la estructura de *textos espectaculares* que juegan con la ambigüedad y la ambivalencia en los dos aspectos antes indicados.

Análogos son los problemas que se plantean cuando de lo que se trata es de estudiar el *teatro medieval*. En efecto, si bien es cierto que poco a poco van viéndose superadas aquellas visiones excesivamente rígidas del hecho teatral que tenían como consecuencia la descalificación -por *antiteatral*- de buena parte del teatro medieval y no occidental, todavía estamos lejos de poseer una teoría global del teatro en la Edad Media. Valga como ejemplo de cuán dificultoso es establecerlo de forma plenamente satisfactoria, el problema de la presencia del narrador (y, por tanto, de la tercera persona) en el teatro medieval. Tiene razón Paul Zumthor cuando indica que -por lo menos hasta el siglo XV- es bastante

difícil encontrarnos con textos en los que el discurso dramático se nos muestre completamente diferenciado del lírico y del narrativo³. ¿Hasta el siglo XV? Una prospección como la que estoy llevando a cabo en el mundo de los diálogos de cancionero⁴ revela ya en sus inicios cómo todavía en el siglo XVI existen zonas de convergencia entre unos tipos de discurso y otros, hasta tal punto que se hace forzoso recurrir a conceptos como el de *teatralidad* para encuadrar numerosas obras de este tipo⁵.

Los problemas, sin embargo, no se detienen aquí. Porque otro de los aspectos en el que prácticamente muy poco se ha avanzado es en el de la segmentación -o estructuración si así se prefiere- de los textos dramáticos. Cierto es que, de unos años a esta parte, los estudios sobre la representación medieval han cuajado en resultados bien positivos. Baste citar aquí, como botones de muestra, los ensayos de sistematización que ofrecen Konigson, o en otro orden de cosas las aportaciones de Kindermann⁶, que devienen complemento teórico indispensable de los historiadores del espectáculo teatral del medievo. Cierto es, digo, pero no es menos cierto tampoco que estas aportaciones no han sido trasladadas de forma rigurosa y eficiente al terreno antes citado. Como consecuencia más inmediata podemos advertir las vacilaciones -e incluso contradicciones- en que caemos los historiadores del teatro en el mismo momento en que intentamos proceder a un estudio pormenorizado de tales textos. Y es que contamos básicamente con dos procedimientos de segmentación, ninguno de los cuales -lo avanzo- se revela como plenamente satisfactorio; se trata de la segmentación en escenas, más propiamente teatral, y la basada en el análisis de la narratividad del texto, que permite a su vez otras dos alternancias subsidiarias: el sistema secuencial o el de la individualización de los núcleos temáticos mínimos (los *rasgos*). Insisto en que si bien es posible analizar con cierta corrección un texto dramático mediante cualquiera de los procedimientos acabados de enumerar, también es cierto que los resultados no pueden ser nunca plenamente satisfactorios. Creo que esto queda bastante visible en el último de los procedimientos citados. En efecto, la individualización de los rasgos puede ser muy útil para establecer cotejos fructíferos entre textos diferentes dentro de una misma tradición, *pero siempre y exclusivamente a nivel temático*. Buen ejemplo de ello lo tenemos en la propuesta de segmentación que del *Misteri d'Elx* realizó Gonzalo Gironés⁷; destaca este investigador nueve macro-escenas y un total de 40 rasgos elementales en que se descomponen las anteriores. A partir de aquí le era relativamente fácil establecer comparaciones temáticas con otros textos asuncionistas -como el *Transitus W-*, y si insisto en lo de "temático" es porque es necesario tener presente el carácter dramático de la obra ilicitana y el

estrictamente narrativo del texto apócrifo mozárabe cotejado. Que subyace un concepto puramente temático en esta forma de proceder lo puede constatar quien conozca la propuesta de Gironés⁸. Al fin y al cabo, desde el punto de vista teatral puede estimarse como pertinente que la *Macroescena I* ("Oración de la Virgen con las Marías") se descomponga en cuatro *rasgos* (la invitación inicial y las tres *estaciones* que la Virgen hace ante los Santos Lugares), pero desde ese mismo punto de vista teatral, es mucho más discutible que la *judiada* (*Macroescena VI*) se descomponga en *nueve* escenas, aunque desde el temático puede revelarse esta minuciosidad como muy oportuna en este episodio y que conviene distinguir con precisión para tratar así de esclarecer los diferentes modelos empleados⁹.

Mayores son, incluso, los problemas que surgen cuando el procedimiento utilizado se basa en el sistema secuencial estricto. Y es que fácil resulta advertir que en el teatro existe una superposición de dos niveles analíticos: el narrativo y el teatral. En la investigación llevada a cabo por el Departamento de Filología Española de València¹⁰ sobre el teatro español de finales del XVI se puede apreciar esto con bastante claridad; aunque, a partir de la utilización de un argumento basado en el enredo de raíz italiana, el teatro del XVI desarrolla estructuras narrativas complejas (y, por ende, fácilmente analizables desde el punto de vista secuencial), la estructura dramática no coincide casi nunca. Así la fragmentación en actos se desarrolla por causas puramente circunstanciales (es la organización del espectáculo la que exige que la obra se fragmente en partes de longitud análoga). Y lo mismo ocurre con la disposición en escenas, la alternancia de escenas cortas y largas, la existencia de otras del tipo acumulativo-climático, etc. Si esto es, pues, lo que acontece con obras que se inscriben en una corriente en la que la estructura narrativa juega un papel fundamental en la construcción de la pieza, podemos imaginar sin dificultad qué es lo que sucederá cuando se trate de obras en las que dicha estructura juega un papel muy secundario, entre otras razones porque la coherencia de los argumentos es de tipo *ideológico* y viene dada *a priori* (por razones de tipo fundamentalmente religioso). Consecuentemente, la estructuración va a continuar utilizando el recurso a la yuxtaposición de situaciones, dotadas de una mayor o menor carga de estatismo, pero autónomas en tanto en cuanto no existe transición lógico-narrativa entre unas y otras, con excepciones -relativas- que surgen de la existencia de episodios de historia de la religión provistos de una cierta dosis de intriga: las maquinaciones de Herodes, la traición de Judas... pero también los intentos de pervertir a los mártires, por ejemplo.

Resta, por lo tanto, el recurso a la estructuración puramente teatral en *escenas*. Pero esto no es del todo pertinente. Veamos por qué. Ya se ha indicado al principio que el concepto de "escena" imperante deriva del de "situación escénica" que estableció en su día Jansen, pero no podemos olvidar que - como atinadamente apunta Marcus¹¹- la configuración de los personajes no depende sólo de la variación en el número de estos, sino también de otros factores (hasta un total de doce son los que él individualiza). Es por ello necesario establecer criterios o pautas para el análisis de los personajes antes de proceder a la descomposición en escenas de la obra en cuestión. Es esto muy importante para un teatro como el religioso medieval, donde coinciden personajes con muy diferentes estatutos. Recordemos, al respecto, los criterios de Marcus y nos daremos cuenta inmediatamente de la necesidad de delimitación previa a que antes aludía en el caso de este teatro. En efecto, volvamos al *Misteri d'Elx* y examinemos algunas peculiaridades en el tratamiento del conjunto de personajes. En el caso de las *Marías* y los ángeles (de cuatro a seis) que acompañan a la Virgen, ¿es pertinente, y altera por tanto la configuración de personajes de un momento dado, su retirada hacia los bancos donde permanecen sentados durante gran parte del acto primero? ¿Cómo calificar el que sean los ángeles de tierra los que ayudan a descender de la magrana al ángel de la palma?¹² ¿Cómo descomponer coherentemente en escenas la llegada de Tomás, su visión del *araceli* en ascenso y su posterior reencuentro con el resto de los apóstoles? El problema se hace, como apuntaba más arriba, más acuciante si pensamos que escenográficamente muchas de las obras medievales exigen un escenario, si no *múltiple* en sentido estricto¹³, sí al menos basado en una concepción múltiple del espacio escénico, que descansa a su vez en la idea de contigüidad inherente a esta categoría escenográfica. Así las cosas, una *peregrinatio* como la de la Virgen al principio de la obra ilicitana, pero también como la del inicio del *Misteri* asuncionista de Valencia, ¿cómo se descompone en escenas? Resulta fácil adjudicar, desde luego, una a cada uno de los lugares, pero el espacio escénico recorrido es continuo, por lo que -si queremos operar tal partición- tendríamos que considerar, estrictamente hablando, como escenas los desplazamientos de un Santo Lugar a otro... Eso o conceder que hay *espacios vacíos*, zonas no teatrales, en el escenario, lo que no resulta muy convincente de acuerdo con la práctica teatral medieval y con las mismas leyes teatrales.

Ciertamente, la conclusión más obvia, después de lo antedicho, es que el procedimiento de segmentación en escenas tampoco es excesivamente adecuado, pues si bien es posible -determinando con cuidado y previamente la configuración de los personajes y el marco escenográfico- llegar a un análisis correcto de una

obra dramática medieval, esto no nos permitirá establecer estudios comparativos, dada la diversidad de presupuestos que observamos entre unas obras y otras. La no existencia de unas pautas hegemónicas en la forma de concebir el teatro en la Edad Media, sino por el contrario, la abundancia de tipos y sub-tipos dramáticos (lo que no significa, ni mucho menos, que cada obra sea original e irrepetible sino todo lo contrario¹⁴), hace muy difícil, si no imposible, dicho estudio comparativo.

Tampoco y para finalizar este breve repaso a los posibles modelos de segmentación aquí propuestos, resulta conveniente utilizar un procedimiento híbrido consistente en emplear, conjunta e indiscriminadamente, la estructuración por rasgos o núcleos temáticos y por escenas¹⁵. Creo que la razón es obvia y no merece mayores comentarios: cualquier técnica de análisis científico exige una coherencia metodológica que esta práctica está lejos de poseer.

2. *La segmentación en cuadros como hipótesis de trabajo*

¿Qué hacer pues? Atrapados entre lo poco significativo de una fragmentación en unidades mínimas de división (las situaciones o escenas) y la inoperancia de una estructuración a nivel superficial (las partes, actos o jornadas)¹⁶, la única solución que nos aparece como posible es la de establecer un nivel intermedio entre unas y otras. Este nivel vendría determinado por el *cuadro*.

Definido éste, en palabras de Pavis como "una unidad espacial ambiental que sirve para caracterizar un ambiente o una 'época'"¹⁷, reúne dos características que nos conectan estrechamente con el mundo del teatro medieval: por una parte, sus claras vinculaciones con las artes plásticas - como el mismo Diderot indicó hace más de dos siglos, al vincular el cuadro con una concepción pictórica del espectáculo¹⁸, sin olvidar nosotros las conexiones del teatro medieval no sólo con la pintura sino también con la escultura y la arquitectura. Por otra parte, y como el propio Pavis indica:

La aparición del cuadro se vincula a los elementos épicos del drama: el dramaturgo no se centra en una crisis, sino que descompone una extensión de tiempo, propone fragmentos de un tiempo discontinuo. No se interesa en su lento desarrollo sino en las rupturas de la acción. Al intentar describir un medio que desatiende los hilos de la acción, del suspense y de su resurgimiento de la acción, el cuadro le ofrece el marco necesario para una encuesta sociológica o para un cuadro de costumbres¹⁹.

Aunque Pavis relaciona este tipo de segmentación con el *realismo*, conviene insistir -de nuevo- en la pertinencia de esta definición aplicada al teatro medieval, ya que esta forma de concebir y construir el texto dramático es propia de la gran mayoría de los dramaturgos del medievo, y más concretamente de los autores de obras religiosas. En efecto, la organización épica del drama se puede apreciar, por lo menos, en todos aquellos textos que derivan de una fuente narrativa conocida. La gran novedad que para la historia del teatro religioso significó la aparición de las comedias de santos estriba en la combinación de una trama narrativa con una intriga, más o menos bien construida, y mejor o peor articulada con la biografía del santo en cuestión, que constituye el armazón ideológico de la pieza²⁰. Pero esta combinación se produce a finales del XVI: hasta ese momento, por lo tanto, el predominio de los aspectos narrativos es muy claro. Ya volveremos sobre este tema cuando tratemos del modelo concreto de articulación de una obra a partir de los principios aquí esbozados.

Conviene, para ir concluyendo esta exposición teórica, advertir que cuando me refiero a *cuadro* lo hago exclusivamente tal y como lo he definido aquí. No se trata, pues, del *cuadro* entendido como unidad macro-escénica que agrupa todas aquellas escenas con continuidad temporal, espacial y argumental: este concepto sólo cobra forma cuando la *escena* ha alcanzado definición y plenitud operativa; en el caso español, a partir de los pre-lopistas. Mientras dicho proceso no se vea culminado, el *cuadro* entendido como unidad superior tendrá una aplicación poco coherente²¹.

Así pues, y en función a todo lo anteriormente expuesto, el cuadro entendido como unidad de segmentación de textos dramáticos estaría caracterizado por:

[a] Agrupar situaciones que son concebidas como *contiguas* por el dramaturgo. Esa contigüidad -que no continuidad, lo que permite efectuar desplazamientos en el tiempo y en el espacio con rupturas simbólicas y/o elipsis- cabe entenderla en las tres facetas antes indicadas: *contigüidad temática*, en cuanto se sigue el orden lógico impuesto por el discurso teatral. *Contigüidad espacial*, ya que la concepción de espacio escénico medieval, como ya se ha indicado con anterioridad, convierte en irrevelante el cambio espacial²². *Contigüidad temporal*, finalmente, pues la inexistencia de un juego fuera/dentro, al estilo del teatro posterior (el escenario no queda nunca vacío, por no citar sino la marca más evidente de segmentación a segundo nivel, característica del teatro del Siglo de Oro), obliga a la yuxtaposición de secuencias temporales discontinuas, en las que puede darse ora sea una condensación temporal (un viaje, representado con un

apresurado y fugaz ir y venir de un sitio a otro del escenario), ora una notable indeterminación del tiempo²³. Añadamos a esto que las lecturas extra-teatrales de estas piezas, realizadas de acuerdo con los métodos de exégesis imperantes en la Edad Media, tiende a primar los factores simbólicos.

[b] Construcción tridimensional. El cuadro se organiza con criterios fundamentalmente espaciales. Ya se ha indicado algo al respecto cuando se han comentado las conexiones evidentes que tiene el teatro medieval con las artes plásticas. Puede esto advertirse en el cuidado con que se disponen los movimientos sobre el escenario; la riqueza de acotaciones de que hacen gala muchas de estas piezas no es casual: existe una concepción claramente visual que domina la obra y llega a sobreponerse a la misma lógica argumental. Es imposible entender por completo piezas como el *Misteri* asuncionista de València si no tenemos en cuenta que todo el segundo acto no es sino una ceremonia procesional que sólo se justifica desde el punto de vista plástico: argumento, texto, movimientos... todo confluye para lograr la máxima espectacularidad. No es este, por supuesto, un ejemplo aislado: menos complejos, pero igualmente evidentes son los casos de bastantes obras tardo-medievales, como la *Representación...* de Gómez de Manrique, cuyo cuadro final (la muestra de los instrumentos de la Pasión), que organiza y en el que confluye -y concluye- toda la acción anterior, está construido desde el punto de vista plástico. En esta misma dirección avanzan algunas reflexiones sobre el teatro medieval castellano: S. Zimic, en un extenso artículo sobre el teatro de Gómez Manrique²⁴, se refiere a las *Lamentaciones...* en términos semejantes, concibiendo el texto como acompañante de una *representación plástica*; Charlotte Stern, en su importante estudio sobre la teatralidad de la égloga pastoril de fray Iñigo de Mendoza²⁵, relaciona sus rasgos teatrales con el ritual eclesiástico y abre expectativas en dirección semejante a la aquí apuntada. Volveremos sobre ello al estudiar el *Auto de la huida a Egipto*, pero sería injusto acabar este breve listado de ejemplos sin indicar que este procedimiento es también visible en obras como el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, que se organiza en función del cuadro final, con el Ecce Homo y la Cruz hechos visibles sorpresivamente y dando cima así a un proceso de intensificación emotiva, que hasta aquel momento había sido casi exclusivamente oral²⁶.

[c] Discontinuidad entre cuadro y cuadro. En perfecta correspondencia con lo expresado en [a], ya que es lógico que si se prima de forma casi absoluta la disposición por contigüidad sobre la continuidad en el interior de los cuadros, suceda lo mismo entre uno y otro, tal y como el propio Pavis indicaba en la cita anterior. Esto tiene una consecuencia inmediata: que cada cuadro se organice

internamente en función de su propia dinámica y con un ritmo específico que se traduce en la existencia de situaciones climáticas y anticlimáticas en cada uno de ellos. Podría pensarse, sin embargo, que la existencia de esta discontinuidad permite una rápida identificación de los diferentes cuadros, pero esto no es así exactamente. De hecho, en más de una ocasión se hace difícil distinguir precisamente dónde acaba un cuadro y dónde comienza el siguiente. El carácter forzosamente parcial que ofrece todo texto dramático contribuye a dificultar este reconocimiento de los límites existentes; de hecho, y si nos ceñimos exclusivamente a los aspectos argumentales, podemos encontrarnos con que pueden existir rupturas más aparentes en el interior de los cuadros que delimitándolos. Por ello, la individualización de los cuadros sólo será posible si se ponen en juego todos los sistemas que conforman el texto dramático proyectado como texto espectacular.

3. *Propuesta de segmentación de un texto dramático: El Auto de la huida a Egipto.*

Intentemos ahora precisar cómo se puede materializar esta propuesta de segmentación de una obra medieval concreta. La escogida ha sido una pieza religiosa castellana de finales del siglo XV, la pieza conocida como *Auto de la huida a Egipto*. Se trata, en realidad, de un *misterio* relativamente breve (384 versos, en parte recitados y en parte cantados), pero que ofrece algunas características realmente interesantes que procuraré ir comentando al hilo de mi análisis.

Como es sabido, el *Auto...* se inicia con la aparición del *Angel a San José*, a quien avisa de que tiene que huir a tierras de Egipto si quiere escapar de las garras de los sicarios de Herodes. Este aviso es obedecido al pie de la letra. Por el camino se encuentran con los ladrones, quienes acaban adorando al niño Jesús, de acuerdo con la tradición de los Apócrifos²⁷. Sufre ahora la obra un notable cambio de perspectiva y retorna la acción a los yermos de Judea, adonde se ha retirado *Juan*, a la espera del retorno de la Sagrada Familia. El encuentro con el *Peregrino*, que iba a Jerusalén en romería, se salda con el regreso de éste a la tierra donde reside -que es precisamente la egipcia-. Aquí tiene lugar el momento culminante de la obra: la adoración del Niño Jesús por parte de este personaje, que, enviado ahora por la Virgen, parte de vuelta a Judea para informar y consolar a Juan en su espera. La obra se cierra cuando José se dispone a cumplir la orden del Angel, quien ahora lo que ordena es el retorno de la Sagrada Familia a Tierra Santa pues el peligro ya no existe.

Puede apreciarse que el argumento ofrece algunas dificultades. Fijémonos primero en la posible falta de coherencia argumental y temática. Observa atinadamente Surtz que "El *Auto de la huida a Egipto* yuxtapone los temas de la huida de la Sagrada Familia a Egipto (San Mateo, 2, 13-21) y la penitencia de San Juan Bautista en el desierto (San Mateo, 3, 1-4)"²⁸, y más adelante afirma que "en el *Auto...* la Sagrada Familia y San Juan nunca llegan a encontrarse"²⁹.

Si damos por buena (que lo es) la anterior cita, se nos plantean inmediatamente una serie de preguntas: ¿hasta qué punto podemos hablar de una auténtica dualidad temática y no de la existencia de un tema dominante al que se subordina un segundo? ¿Por qué ese final abierto que no incluye -al menos explícitamente- la posibilidad de hacer confluir ambos "temas" en una misma situación dramática? Finalmente, ¿hasta qué punto el Peregrino es el doble dramático del público, como afirma el propio Surtz? En lo que atañe a la primera pregunta, yo me inclino a considerar que la existencia de dos temas, o mejor de dos tipos diversificados de fuentes, no tiene por qué suponer la existencia de dos líneas argumentales. De hecho, el segundo de los temas indicados (la penitencia del Bautista) no muestra ninguna progresión dramática; no hay acción. Por el contrario existe una suspensión de ella y todo se reduce a un estar en el desierto, que sólo se altera con las idas y venidas del Peregrino y que sólo finalizará cuando Jesús regrese a Egipto. No se trata, por lo tanto, de una penitencia *stricto sensu*, sino de una espera, que no tiene razón de ser fuera del contexto ideológico del *vacío de Dios* que padece Judea tras la marcha de Jesús.

Bastante más sencilla de resolver resulta la segunda pregunta. Efectivamente, nos encontramos -a mi entender- ante un *falso final* abierto, propiciado por la ausencia de acotaciones explícitas. Pese a ella, podemos suponer que la acotación que encabeza la última intervención de la obra, un villancico cantado por San José, y que reza: *a la buelta*, indica un desplazamiento real³⁰, y en sentido inverso al del principio, de la Sagrada Familia. Y es lógico suponer, dada la afirmación de Isabel en los vv. 129-130 de que la cueva de Juan se encontraba en el camino de Judea a Egipto (y dado igualmente el firme propósito del Peregrino y de Juan de esperar su vuelta), que la obra se cerraría con el cuadro plástico de la adoración del Niño Jesús por parte de los personajes citados, cuadro que perfectamente podría coincidir con los últimos tres versos de la obra, e involucrar en dicha adoración al conjunto de espectadores, cosa muy factible si se trataba de una representación de tipo privado o semi-privado, como sugiere Surtz³¹. Para que no se piense que pecho de excesivamente especulativo quiero recordar que hacia el principio de la pieza existe otro *cuadro plástico*, y en cambio

las acotaciones nada nos dicen; me refiero al asalto de los ladrones, aunque aquí -y a diferencia del final de la pieza- es San José quien se encarga de relatarnos lo sucedido.

Respecto a la tercera de las preguntas antes formuladas, estoy substancialmente de acuerdo con la apreciación de Surtz, si bien me gustaría hacer una pequeña matización: el Peregrino es el complemento ideológico de Juan: ambos funcionan, de hecho, como personificaciones de las dos vías posibles de lograr la salvación; la ascética/contemplativa y la activa. Quiero remarcar esto porque no pienso, contrariamente a lo que sugiere Surtz, que lo que plantea la obra sea exactamente una *conversión*³² -la del Peregrino- sino la existencia de dos alternativas en la búsqueda de Dios: la espera ascética y la movilidad -el ir de un sitio a otro buscando a Dios-. No existe realmente conversión, digo, porque de entrada el Peregrino acepta como hecho incontrovertible la existencia del Mesías y vuelve sobre sus pasos por adorarle. Es cierto, sin embargo, que puede entenderse como conversión la referencia a *uestro Mesías* que hace en el v. 165, lo que supone que no es el suyo, pero, inmediatamente, el Peregrino se incluye en el mismo grupo de creyentes que Juan, por lo que -en este caso- me inclino a pensar que este "vuestro" tiene como finalidad reforzar el carácter completivo de la pareja Juan-Peregrino, tomada ahora como equivalente de la pareja *judíos/gentiles*, es decir, de todo el mundo. No deja, con todo, de ser contradictorio que un gentil vaya en romería a Jerusalén. Sea así, o se tome la pareja en el sentido cristiano/no cristiano (incluyendo aquí a los judíos) el carácter completivo antes apuntado se mantiene.

Como es natural, la obra se decanta por la primera de las opciones, y de aquí que el Peregrino acabe compartiendo la vida penitencial del Precursor, a pesar de su inicial desconfianza; aquí, por cierto, sí que podría hablarse de "conversión" en el sentido de aceptación de la superioridad de la vida contemplativa sobre la activa, pero sin olvidar en ningún momento que la que ha llevado hasta aquel momento el Peregrino está lejos de ser condenable: con sus idas y venidas juega un importante papel de mensajero de la Virgen y de Juan. Concluamos indicando que si el público de esta obra fue, como supone Surtz, el integrado por las monjas clarisas del convento de Santa María de Bretonera, más que aspirar a *convertirlas*, lo que se pretendería sería reforzarlas en su convicción de la vía por ellas escogidas para esperar el regreso de Jesús a la tierra³³.

A tenor de la propuesta teórica de segmentación precisada anteriormente, y teniendo en cuenta las matizaciones que se acaban de hacer, el *Auto de la huida a Egipto* se encontraría formado por los siguientes cuadros:

1. *La huida de la Sagrada Familia a tierras de Egipto*. Se extiende entre los versos 1 y 70 y comprende tres situaciones básicas: [a] la súbita aparición del Ángel a José (vv. 1-16) para ordenarle que huyan de su tierra. Aparición que tiene lugar durante el sueño de José (v. 1: "si estás durmiendo/desperta") que marca perfectamente una de las características fundamentales de este teatro: el carácter fuertemente sintético del texto, despojado de todo aquello que no se corresponde estrictamente con el tema principal tratado. [b] De una forma igualmente rápida se desarrollan los preparativos para la marcha, desarrollados con ayuda de un breve diálogo (vv. 17-32) entre José y María. [c] El cuadro se cierra con una situación musical: José, mediante un villancico se dirige al ángel rogándole que les sirva de guía. Un nuevo villancico, cantado también por el mismo José, sirve para marcar el cambio de espacio (se "va cantando" dice la correspondiente acotación). El cuadro ofrece, así, una estructura *binaria*, con una primera parte (vv. 1-32) subdividida a su vez en otras dos de idéntica extensión, y una segunda de mayor extensión (vv. 33-70) y reforzada por la intervención de la música y el desplazamiento de los personajes, lo que la convierte en el núcleo significativo de todo el cuadro.

2. Bastante más problemático se presenta el segundo cuadro, que se extendería entre los vv. 71 y 110. De hecho, podría pensarse que este fragmento forma parte del cuadro anterior, en cuanto que la acción continúa moviéndose en la esfera de la Sagrada Familia. Sin embargo me inclino a considerar que forma un cuadro autónomo por el carácter fuertemente individualizado que presenta, entre una anterior situación musical de cierre y otra, posterior, en que el cambio se produce a todos los niveles (tiempo, espacio, personajes y tema). Aceptado, pues, este carácter de cuadro autónomo, se puede subdividir a su vez en dos situaciones, repitiendo el esquema bimembre apuntado anteriormente (y que vendrá a convertirse en una de las características estructurales básicas de esta pieza); en primer lugar, un monólogo introductorio de José, en que nos narra -y recalco el término "narrar"- dos de los episodios más conocidos de los relatos apócrifos: el sometimiento de los animales salvajes a una orden del Niño Jesús y el asalto de que son objeto por parte de unos ladrones; este monólogo, relativamente breve (vv. 71-86) deja paso a una escena dialogada a dos voces (ladrones -primero el *moço*, después al unísono- y Virgen), que se extiende entre los vv. 87-110.

Observemos aquí algunos elementos dignos de ser tenidos en cuenta, y que ponen de manifiesto la existencia de una construcción simétrica entre estos dos primeros cuadros: ambos se inician con un monólogo de dieciséis versos, en el que se introduce abruptamente la situación; deja éste paso a otra con dos interlocutores,

uno de los cuales es siempre la Virgen³⁴. Este juego simétrico se rompe porque el segundo cuadro no se cierra con una situación musical, aunque no podemos olvidar que el desenlace final del segundo consiste en una *adoración*: la de los ladrones (antitéticos y complementarios frente a los Reyes Magos, por supuesto), que *pónense de rodillas* ante la Virgen con el niño.

3. Tajante es la frontera existente entre el segundo y el tercer cuadro. Gira ésta en torno a la figura de Juan. Existe un claro cambio en la forma de construir la obra: se inicia este cuadro con la escena de la despedida de San Juan. Nos encontramos aquí, por cierto, con una aparente incongruencia tempo-espacial, sólo explicable si aceptamos que (a pesar de que las acotaciones no nos dicen nada) esta escena se representa en movimiento, trasladándose los tres protagonistas (por lo menos, Juan e Isabel, su madre) desde el hogar familiar hasta la montaña en el camino de Egipto a Judea (tal y como se indica en los vv. 129-130). Esta escena da paso a la segunda, y una de las más largas en lo que a versos se refiere (80 en total), aunque no en duración, al tratarse de un intercambio dialógico muy rápido (cada uno de los interlocutores pronuncia dos versos en cada réplica) entre Juan y el Peregrino que viene de Egipto. Se cierra el cuadro con una escena que sirve de transición marcada: el canto del Peregrino que vuelve a su tierra, paralelo al villancico que cierra el primer cuadro.

4. El cuarto cuadro, frente a la extensión del anterior, es uno de los más breves y consiste en otra *adoración*, de extensión semejante a la de los ladrones y con una estructura análoga: narración inicial del adorante y palabras de la Virgen con que se culmina la situación. Faltaría aquí el relato inicial de San José, que en parte ha sido asumido por el del Peregrino³⁵. El carácter anómalo de este cuadro viene dado por su estructura unitaria, frente al binarismo, o trinarismo, de los anteriores.

5. El quinto cuadro ofrece, igualmente, algunas peculiaridades, que conviene reseñar. En primer lugar, su *estructura binaria invertida*: el cuadro se inicia con una situación musical bastante larga (30 vv) y acaba con otra de tipo dialógico. La razón de esta inversión hay que ir a buscarla, sin embargo, en la puesta en escena; en efecto, el Peregrino, que se ha marchado cantando a Egipto al final del cuadro tercero regresa ahora al punto de partida. Lógicamente, y dado que los personajes se desplazan de unos espacios a otros sin desaparecer de la vista del público, el Peregrino tendría que regresar, bien silencioso, bien cantando; más espectacular y estrictamente simétrica es la segunda solución (como cuando, al final de la obra, regresa a Judea la Sagrada Familia), lo que pasa es que dos situaciones casi idénticas, prácticamente idénticas, una a continuación de la otra,

en lugar de reforzarse se anularían a causa de la sensación de repetición que se produce. La solución, entonces, y aquí encuentro yo uno de los mayores logros escénicos de la obra, consistiría en romper la rígida separación espacial hasta ese momento existente y que se traducía en que los personajes móviles penetrarían en los diferentes espacios sin que desde dentro de ellos se iniciase un proceso de aproximación. Ahora, en cambio, el cuadro se inicia con una acotación bien explícita: *Estando San Juan en su cueva vio venir el peregrino y sale a recibir diciendo*. San Juan, pues, *sale* de su espacio/mansión e inicia con su canto de aproximación al Peregrino, que le responde *mientras* se traslada de un espacio a otro. Se trata de un procedimiento ya insinuado en el primer cuadro, cuando José se dirige cantando al ángel para que les guíe hasta Egipto, aunque aquí no existe estrictamente proyección más allá de los límites de la mansión, en tanto en cuanto el ángel se ha hecho presente en el interior de la casa que ocupa la Sagrada Familia, ya que le dice a José que despierte.

La segunda situación diferenciada de este cuadro consiste en el diálogo entre Juan y el Peregrino. Tiene lugar entonces la *conversión* de que nos habla Surtz y que será fruto³⁶ de la contemplación del Niño con su Madre. A lo largo de la conversión entre ambos existe, además, algún indicio del posible final que ya he apuntado antes, y que consistiría en el reencuentro de las dos esferas de la adoración final del Niño Jesús por parte de Juan y del Peregrino (por ejemplo, los vv. 342-3: "y después contemplaremos/el nuestro Santo Mexía").

6. La estructura inversa del cuadro anterior hace que no exista una marca escenográfica clara que lo separe del último, que está construido de forma paralela y simétrica al cuadro inicial, con lo que el carácter conclusivo aparece bien visible. En efecto, y pese a ser bastante más breve (sólo 28 vv.) contiene situaciones dignas de tenerse en cuenta y que ponen de manifiesto la existencia de una construcción simétrica entre estos dos cuadros. Ambos se inician con un monólogo a cargo del Ángel, que introduce abruptamente la situación; José, a continuación, se dirige a la Virgen (con Jesús, suponemos, como testigo mudo); ambos cuadros se cierran entonces con una canción de camino, que canta en ambos casos el mismo José.

4. *La estructura del Auto... y su posible relación con el teatro religioso medieval castellano.*

Conviene ir concluyendo ya este análisis. Y para ello, nada más conveniente que insistir en las características estructurales más llamativas del *Auto de la huida a Egipto*. Quiero, en primer lugar, remarcar el cuidado con que ha sido

construida la pieza, recurriendo para ello a evidentes juegos de paralelismos y simetrías (entre el primer y último cuadro; en la disposición interna de los dos primeros, los desplazamientos acompañados de música) y de contrastes que los complementan (ruptura de la forma acostumbrada de iniciarse un cuadro...). Estos elementos se sobreponen, mejor dicho, se imponen, a las motivaciones de tipo argumental y a la lógica misma de la acción. Es esto lógico, desde luego: sabido es cómo la narrativa medieval está con harta frecuencia construida a base de análogos procedimientos. Nada tiene de extraño, pues, que en el teatro suceda algo parecido. De acuerdo con esto, la segmentación de la pieza se realiza a partir de criterios básica y fundamentalmente escénicos: en la pieza aquí analizada creo haber demostrado cómo dichos criterios son plenamente operativos, lo que permite precisar con sumo cuidado los aspectos escenográficos, en detrimento -si así se quiere- de los puramente argumentales.

Un segundo aspecto a tener muy en cuenta es el carácter extremadamente sintético de la obra: el inicio directo y abrupto; la reducción a la mínima expresión de los diálogos poco operativos, aún a riesgo de perder esa teatralidad nacida de intercambios dialógicos argumentalmente superfluos pero básicos para la caracterización de los personajes o la ambientación de la escena; la sensación dominante de encontrarnos -como consecuencia en buena medida de lo anterior- ante una sucesión de monólogos... Unamos a todo lo antedicho la pobreza de las acotaciones explícitas, que muy bien se correspondería con la sencillez de los medios materiales empleados así como con una concepción del *texto* dramático diferente de la de las "*consuetas*" catalanas, y que tiene como consecuencia más evidente la impresión de que lo más puramente espectacular no es escamoteado y sólo podemos acceder a ello a través de la narración (o, como en nuestro caso, de la interpretación escénica del texto).

Serán todas estas también las características más evidentes del teatro castellano medieval, de cuyo conjunto es el *Auto*... una pieza bien representativa. Quisiera, sin embargo, y para concluir definitivamente, apuntar que la valoración de todas ellas en conjunto me ratifican en la impresión de encontrarnos ante una dramaturgia, si no plenamente al menos bien desarrollada: la extremada elaboración estructural del *Auto*... no puede ser casual; y los más recientes estudios sobre el teatro -por ejemplo- de Gómez Manrique o sobre el mismo *Auto de los Reyes Magos* apuntan en esa misma dirección. Igual de interesante resulta el carácter fuertemente resumido de los textos, que podría responder a dos causas: bien al resumen de un texto anterior, adaptado de acuerdo con unos criterios más teatrales que puramente literarios, lo que obligaría a sacrificar el texto en aras de

una mayor teatralidad (por ejemplo para cambiar el marco escénico de un espacio fijo a otro móvil, o para introducir -o desarrollar- la parte musical); bien a la construcción de un texto, pero en función de unos criterios escenográficos muy claros: los del teatro procesional, con su exigencia de brevedad, sencillez y facilidad de movimientos, características estas propias del teatro procesional en general, con independencia de su adscripción a una u otra cultura³⁷. Naturalmente, ambas posibilidades podrían darse en una misma obra, reescrita para representarla en el transcurso de una procesión; de momento, y a falta de estudios textuales más detallados, reste lo anterior como mera hipótesis. Aquí solamente me interesaba apuntar que, con independencia de la mayor o menor tradición teatral autóctona, una obra como el *Auto de la huida...* ha sido construida de acuerdo a unos criterios plenamente teatrales, y con la suficiente habilidad y conocimiento de las técnicas escénicas como para poder considerar esta pieza teatralmente madura.

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

NOTAS

1. En VVAA, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 180.
2. Este término fue introducido por S. Jansen en un ya muy clásico artículo: "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Langages*, XII (1968), pp. 71-93. El mismo autor ha desarrollado y precisado posteriormente el término en trabajos como "Qu'est-ce qu'une situation dramatique", *Orbis litterarum*, XXVIII, 4 (1973), pp. 235-292, o "Problemi dell'analisi di testi drammatici", *Biblioteca teatrale*, XX (1978), pp. 14-43.
3. P. Zumthor, *La lettre et la voix*, París, Seuil, 1987, p. 268.
4. Una primera aproximación a este tema la hice en la comunicación "La *Queja ante el Dios de Amor* del Comendador Escrivá, posible auto de amores", en *Literatura Hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 259-269.
5. Estos aspectos los he desarrollado para algunas obras del *Cancionero General* en una conferencia ("La dama en la ventana y el caballero en la cama, aproximación a la teatralidad de los diálogos de cancionero") dictada en el Westfield College de Londres (mayo de 1987).
6. E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, París, Seuil, 1977 y H. Kindermann, *Das Theater-publikum des Mittelalters*, Salzburg, 1980.
7. G. Gironés, *Los orígenes del Misterio de Elche*, Valencia, Marí Montaña, 1983, pp. 27-29.
8. Pero no sólo de la suya, F. Lázaro Carreter estudia de forma muy semejante el *Misteri d'Elx*, en "Sobre el Misteri d'Elx", *Miscel.lània Aramon i Serra*, Barcelona, 1979, pp. 373-387.
9. Estas nueve escenas son: los judíos advierten de la intención de los Apóstoles de sepultar el cuerpo de la Virgen; la lucha de unos y otros; los judíos son castigados; sus manos quedan pegadas al féretro; arrepentimiento; súplica de intercesión a San Pedro; confiesan los judíos que creen en la virginidad de María; Pedro los bautiza con la Palma; se suman entonces a la comitiva; incensación por parte de San Pedro.
10. Resumidos en los dos volúmenes *Teatros y prácticas escénicas*, I, València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, II, Londres, Tàmesis, 1986.
11. Solomon Marcus, "Estrategia de los personajes dramáticos", en A. Helbo et alteri, *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 87-88.
12. Pero Juan Orts Román en su *Guión de la Festa o Misterio de Elche* (Elx, 1943) recomienda el auxilio, en caso de necesidad, de sacristanes, cuya presencia constituía un motivo suplementario de extrañamiento

13. Definición de escenario múltiple estricto en W. Shoemaker: *El escenario múltiple en el teatro español de los siglos XV y XVI*, Barcelona, 1957, p. 21. En sentido laxo me refiero a aquel escenario que en algún momento aparece segmentado en dos o más secciones perfectamente definidas y diferenciadas, de forma tal que sea posible entrar y salir sin traspasar nunca los límites del escenario.
14. En efecto, dadas las obvias similitudes temáticas existentes entre la gran mayoría de obras medievales, la diferenciación tiene que establecerse a partir de alteraciones (a veces sutiles) en la forma de construir teatralmente la obra.
15. En esta confusión caen incluso estudios tan valiosos como el de J. F. Massip, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984. Véase, por ejemplo, sus hipótesis de segmentación de los Misterios asuncionistas de València y Elx, especialmente del primero: la visita a los Santos Lugares aparece considerada como una escena, suponemos que a causa de que el número de personajes que intervienen se mantiene estable, mientras que las escenas [sic] 20 a 24 se dividen por razones temáticas y de movilidad espacial, ya que no cambia la configuración de los personajes.
16. No vale la pena desarrollar aquí las razones por las que la división en actos no es útil en el estudio de la obra dramática medieval, en tanto en cuanto la macroestructura de estas piezas está en función de condicionamientos temáticos (los días / episodios de la Pasión determinan los actos de un Misterio de Pasión; entre la muerte y el sepelio de la Virgen transcurre como mínimo una noche en vela, etc.), litúrgicos (distinción entre la víspera y la festividad propiamente dicha) o incluso socio-culturales (inclusión de la representación en un marco festivo mayor).
17. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 108.
18. Indica Diderot en *Sobre la poesía dramática* (1758) que el cuadro "es una disposición de personajes en escena, tan natural y verdadera como reproducida fielmente por un pintor [...]. El espectador está en el teatro como ante un lienzo donde diversos cuadros se sucederán como por encanto". Citado en P. Pavis, *ob. cit.*, p. 108.
19. P. Pavis, *ob. cit.*, p. 109.
20. Para el estudio de estos aspectos es fundamental la obra de Elisa Aragone Terni, *Studio sulle Comedias de Santos di Lope de Vega*, Messina-Firenze, D'anna, 1971. Un estudio particularizado y referido a las primeras comedias de santos valencianas en J. Ll. Sirera, "Las 'comedias de santos' en los autores valencianos. Notas para su estudio", en VVAA, *Teatros y prácticas escénicas*, II, Londres, Tamesis, 1986, pp. 187-228.
21. Esto es visible, por ejemplo, todavía en la tragedia de Andrés Rey de Artieda *Los Amantes* (1581), cuyos cuatro actos aparecen subdivididos en [macro]escenas dentro de las cuales se producen fracturas de tipo espacial (*vid.* la escena 2 del primer acto, por ejemplo).

22. Pudiera hablarse, más bien y en lugar de cambio de espacio de focalización en un espacio teatralmente continuo, aunque discreto desde el punto de vista simbólico, ya que no existe continuidad física entre, por ejemplo, la Gloria y el Infierno, a lo sumo gradualismo (pero esta escenografía de espacios físicos escalonados no se puede representar teatralmente si no es mediante el procedimiento de focalización ya comentado, que convierte en irrelevantes en determinados momentos determinados espacios, o segmentos escénicos).

23. Frente a la concepción extremadamente *objetivista* del tiempo, operante en la actualidad, existe en todo este teatro una concepción bastante más subjetiva (de focalización temporal podríamos hablar, por analogía con lo expresado en la nota anterior) que se traduce en aceleraciones del paso del tiempo, o, contrariamente, en ralentizaciones no menos importantes.

24. Stanislav Zimic, "El teatro religioso de Gómez Manrique", *Boletín de la Real Academia Española*, (1977), pp. 353-400.

25. Charlotte Stern, "Fray Iñigo de Mendoza and medieval dramatic Ritual", *Hispanic Review*, XXXIII (1965), pp. 197-245.

26. J. M. Díez Borque, "Lucas Fernández, una retórica afectiva per a la Passió", *Estudis Escènics*, XXVIII (1986), pp. 109-132.

27. Como es práctica habitual en el teatro de la Edad Media, la obra combina diferentes fuentes apócrifas, aunque aquí los vv. 71-2 nos remiten directamente al *Evangelio del Pseudo-Mateo*, XII, 1: "Asímismo los leones y leopardos le adoraban e iban haciéndole compañía en el desierto". Análogo es el relato contenido en el *Evangelio Arabe de la Infancia*, XIII, 1-2; *vid.* A. de Santos, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Ed. Católica, 1985.

28. Aunque sea una libre interpretación en este segundo caso; en la obra, Juan se refiere a la espera hasta que Jesús vuelva. Dado que Juan no era ni un año mayor que Cristo, tendremos que aceptar que el Precursor estaba dotado de las mismas facultades milagrosas que los Apócrifos atribuyen a Jesús: en el *Pseudo-Mateo* citado antes Jesús habla a unos dragones que pretendían atacarlos. Sin embargo, en esta obra Jesús no se exhibe y su primo sí.

29. R.E. Surtz, edición de *Teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus, 1983, p. 33. Estas afirmaciones se mantienen casi al pie de la letra en el apartado dedicado a esta obra, y redactado por el propio Surtz en *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, I, pp. 101-3.

30. Es decir, que existe un cambio efectivo de lugar escénico. No es casual, como luego comentaré, que el *villancico* acompañe estos desplazamientos de los personajes por el espacio escénico.

31. R.E. Surtz, ed. cit., pp. 31-32.

32. *Ib.*, p. 33: "Las monjas que miran el espectáculo participan en la representación al identificarse con el Peregrino, especie de 'Everyman' cuya conversión debe inspirar la de las espectadoras". De ser cierta mi hipótesis, sin embargo, el momento de máxima participación del público se daría en la adoración final de la Sagrada Familia.

33. Si aceptamos la lectura simbólica de ambos personajes antes propuesta, podremos suponer igualmente que la huida a Egipto tiene también análogo sentido: hemos de esperar que Cristo venga hasta nosotros, pero no lo hará hasta que desaparezca el Herodes que todos formamos en nuestro interior con nuestros pecados; mientras, la oración y la penitencia contribuirán a acelerar la venida y nos preparará para recibirlo dignamente.

34. El Niño Jesús no interviene en toda la obra, contrariamente a la tradición de los Apócrifos, que le atribuyen capacidad para hablar siendo todavía niño de pañales; cabe suponer, sin embargo, que está presente en todo momento en brazos de su madre. Ya he señalado que existe aquí una incongruencia: Juan, apenas unos meses mayor que Jesús, se comporta como un adulto.

35. Con una varación curiosa: aparentemente San José narra al público algo que no se especifica si ha sido representado, mientras que el Peregrino resume -con alguna modificación significativa (como indicar que San Juan es *mançevo* y gran predicador)- la escena anterior. ¿Apunta esto a la posibilidad de que en el cuadro segundo, y como prólogo, se hubiese visualizado, en forma quizá de representación entremesística o de tableau vivant, lo que San José narrará después, al igual que el Peregrino hará más adelante? Esa es, al menos, mi impresión.

36. Como en el caso de los bandidos; el paralelismo es bien evidente y conviene tenerlo en cuenta.

37. Sobre el problema de las posibles adaptaciones del teatro catalán al modelo procesional, así como sobre las características de este teatro, véase J.Ll. Sirera, "El teatro medieval valenciano", en *Teatros y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 95-100.