

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

La Asunción de la Virgen en el *Códice de Autos Viejos*

Luis QUIRANTE SANTACRUZ
Universitat de València

El drama de la Asunción de María empieza su andadura en Castilla en la segunda mitad del siglo XV. La primera noticia es de 1461 cuando, con motivo de la llegada de Enrique IV a Toledo, se le encargó al Arcipreste de Talavera «fazer la representaçion de Nuestra Señora de la Assumpçion» y pese a no conservar textos hasta bien entrado el siglo XVI, sabemos que en el Corpus toledano de 1493 se representó una Asunción¹. Aquí, aunque se conservan siete textos del siglo XVI, todo un filón dramático con interesantes conexiones con las grandes asunciones medievales, nos ocuparemos únicamente de los contenidos en el *Códice de Autos Viejos*: los autos XXXI, XXXII y LXII, según numeración de Rouanet².

La gran característica, que salta a la vista en cuanto nos aproximamos a estos textos teniendo en la mente los montajes medievales, es el cambio radical de contexto festivo en el que nuestras obras se producen ahora. La fiesta del Corpus Christi, curiosamente no se ha insisitido en ello, es una fiesta ciudadana, no religiosa. Quiero decir que, más allá de un principio dogmático, la Transubstanciación del Cuerpo de Cristo, el Corpus es una ocasión en la que la ciudad se celebra a sí misma. Las competiciones en las que se enzarzan las principales ciudades españolas para ser las primeras en esplendor y fama, las vicisitudes más o menos cómicas en las que pusieron los gremios al Ayuntamiento de Sevilla, el papel de la Iglesia, reducido a asesorar sobre cuestiones muy específicas³, son reflejos externos de una fiesta nacida para conmemorar la ciudad,

¹ Cf. C. Torroja y M. Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo xv*, Anejo 35 del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1977, págs. 28–29 y 45–48.

² Leo Rouanet, *Colección de autos, farsas y coloquios...*, Barcelona–Madrid, 1901, 4 vols. Véanse vol. II, págs. 1–20 y vol. III, págs. 19–33. Para los otros cuatro textos cf. E. Julià Martínez, *La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español*, Anejo 41 del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1961, págs. 260 y sigs.

³ Cf. sobre documentación acerca de la organización interna de las representaciones del Corpus, J. L. Flecniakoska, *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón*, Montpellier, 1961; B. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, 1967; N. D. Shergold, *A history of the Spanish Stage*, Oxford, 1967; la importantísima tesis doctoral de M. de los Reyes, *El Códice de Autos Viejos: un estudio de historia literaria*, y el reciente *Códice de Autos Viejos*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid: Castalia, 1988.

sus habitantes, las calles y plazas que los carros recorren e impregnan de excepcionalidad festiva, el *aire común* que éstos transforman.

Es en este contexto nuevo (las obras no lo son) en el que hay que considerar las asunciones del siglo XVI: la historia de la Madre de Cristo rodeada de entremeses, bailes, banquetes, entradas... materia religiosa pero *tratada* con manos laicas, profesionales ya, para ojos ciudadanos⁴.

Una constante del Corpus durante todo este período era que los responsables de la organización exigían siempre a quien contrataban que representaran dos, tres o cinco autos que fuesen nuevos y, claramente, distintos. Es una condición fija. Pues bien, esta pluralidad lleva consigo, con la misma insistencia, el concepto de *fragmentariedad*. Es decir, aspirar a reproducir tres o cuatro elementos aislados de la Historia Sagrada es considerar ésta como algo fragmentable, divisible en episodios estancos; es reducirla a cronologías y periodizaciones, no como partes de un ciclo mítico, atemporal, sino como historia, tal como la entiende el hombre moderno. Es muy sintomático en este sentido el adverbio *cuando* que acompaña a buena parte de los Autos del C.A.V., que delata ese afán por fijar en el tiempo, por datar e historiar los libros inspirados, por reducirlos en definitiva a una mirada urbana. Ningún otro momento de la larga historia del teatro religioso, ni siquiera las *Consuetas*, los *Mistéré* o las *Sacre rappresentazioni*, contemporáneos suyos, componen sus títulos con modificadores tan determinantes, lo cual es todo un indicio de la exclusividad del contexto festivo, y del tratamiento escénico en consecuencia, que estas obras reciben. M. A. Pérez Priego ha afirmado que estamos ante «un gran drama único que recorre toda la historia de la salvación...»⁵. En efecto, sólo que el espectador lo percibe de una manera fragmentaria... estamos muy lejos de aquella dinámica litúrgico-celebrativa en virtud de la cual cada representación de un episodio cristiano los contenía todos.

Por otra parte, un público ciudadano exige una profunda reestructuración de los planteamientos medievales de la producción dramática puesto que necesita un interlocutor a su medida. Alguien que asuma y garantice lo que se cuenta en el escenario. La historia debe dejar de aspirar a ser inspirada (como en la Edad Media) y alguien tiene que erigirse en su intérprete. «De aquella, dice la Loa de LXII, que en si tuvo merecido... / quiero cantar con sonoro canto / en día tan zelebre, grave y santto» (vv. 9. 15–16).

Los efectos de todo esto en el texto son fácilmente deducibles:

1) El espectador, en cuanto ciudadano desprovisto de bagage cristiano adecuado, *no conoce* (o al menos no con la operatividad de quien asistiendo conmemora y oficia) la historia de lo que se va a representar. Precisamente esa pluralidad/fragmentariedad a que se somete la materia narrativa cristiana coloca al

⁴ Dice Martín de Azpilcueta en su *Commento en romance a manera*... «...dellos más devotos están en notar quién cómo salió vestido, y quién cómo danza, baila, burla y dice gracias, que en contemplar en el mismo Santísimo Sacramento que allí se lleva». (Cito por M. Sito Alba, «El teatro en el siglo XVI», en VV.AA, *Historia del Teatro en España*, I, Madrid: Taurus, 1984, pág. 163).

⁵ M. A. Pérez Priego, *op. cit.*, págs. 34–35.

espectador en una posición de pasividad con respecto a la representación misma. He aquí, pues, que nuestras asunciones pierden ese sincretismo que las caracterizaba en la Edad Media y adquieren ahora un fuerte aspecto explicativo. En el XVI los acontecimientos van siempre acompañados de una explicación. En el auto LXII, por ejemplo, S. Pedro explica, para darle la palma a Juan que «A la Virgen se enbio / y virgen la a de llevar» y que «en la postrimera çena / de los pechos del Maestro / sacaste la boca llena»; mientras que en el Misteri d'Elx se resuelve con «preneu vos Joan la palma pretiosa». En la Asunción de Castellón, la Virgen emplea nada menos que 32 versos para expresar lo que en Elche ocupa apenas dos: «gran desig m'es vengut al cor / del meu fill ple de amor». Habla de los 12 años que lleva sin ver a Jesús, de que ya todos los Apóstoles están predicando, de su soledad, de sus anhelos, del pueblo hebreo que la rodea... Son interesantes en ese sentido los versos de San Andrés en los que explica el significado del envío, al incrédulo Tomás, de la cinta de María: «Hermano, toma consuelo, / que pues la Virgen sagrada / desde allá el supremo çielo / te hecho esa joya estimada, / perdonarte a sin rrezelo». Estos versos serían superfluos en una representación medieval.

2) Hay otro elemento compositivo muy sugerente: la presencia en los nuevos textos de versos dedicados no ya a desarrollar la historia, sino a comentarla, a proporcionar al espectador una deducción, manipulando abiertamente el conjunto de sentimientos, enseñanzas y razonamientos que el episodio sagrado debe provocar. Comentarios como : «en pago de las pasiones / que e rreçebido, y dolor, / con tantas tribulaçiones...»; o como «Dichosa me dirán en cualquier dia / del ancho mundo todas las naçiones ... no tanto por la virginidad mia ... sino por la humilldad que en ella halló [Jesús]»; o como «Madre que tal Hijo tiene / no es mucho que en tal se vea», puestos todos en boca de María, son los que más que ninguna otra cosa me hacen pensar en lo alejados que estamos de los planteamientos medievales.

3) En tercer lugar recordemos que estos montajes están destinados a hombres cuyo mundo, y la forma de situarse en él, es bien distinto del del hombre medieval. El nuevo espectador no se mueve entre el Paraíso y el Infierno, sino entre mercados y calles, donde no cabe ya lo sobrenatural y donde las apariciones forman parte de una «historia» que no es la suya. Dios ya no está en todas partes, se ha quedado en la iglesia. Fuera imperan la razón y lo tangible. Se opera, por tanto, en numerosas asunciones, una racionalización y un distanciamiento del «prodigio», a través del único mecanismo deisponible: trasladarlo al texto, llevar la maravilla a la palabra para que de aquélla llegue lo que es accesible al nuevo público: el efecto, la consecuencia del prodigio entre sus semejantes. De la misma forma que la riqueza de las telas que visten a los actores⁶, por ejemplo, se convierte

⁶ Véase en Fleckniakosca, *La formation...*, págs. 98–99n., la insistencia y precisión con que en algunos contratos se enumeraban y valoraban los tejidos que debían ser usados por las compañías que los concejos ciudadanos contrataban.

en la alternativa material al brillo de los oropeles en el aire, la dinámica cielo-tierra sufre en el XVI una fuerte reorganización. Los personajes celestes se quedan en el cielo, donde el hombre los mira, sin bajar nunca a tierra. En los rarísimos casos en los que lo haga (sólo conozco uno) no será por esa necesidad medieval de sentir la presencia divina entre los mortales, sino porque éstos se lo piden explícitamente para ser auxiliados⁷.

Junto a estos tres factores derivados del nuevo contexto de producción, hay otros dos factores fundamentales en la gestación de las obras que estudiamos: la profesionalización del fenómeno teatral y la difusión del espíritu del Concilio de Trento.

El segundo, con la debilitación de lo episódico y la exaltación de los personajes principales de la Iglesia Católica obliga a la historia a avanzar en una única dirección: el engrandecimiento de la figura de María, su liberación de la relación de dependencia filial predominante en la Edad Media. Además, provoca una pérdida importante del valor informativo del verso, diluido ahora en un farragoso tejido de requiebros, parangones peregrinos, saludos hiperbólicos... La consecuencia será una limitación sensible de las posibilidades expresivas del lenguaje y, sobre todo, la imposibilidad de distinguir la naturaleza del personaje por la lengua que usa. Dice San Gabriel en Castellón:

¡O Virgen de gracia llena
a quien cielo y tierra adora,
templo bivo en quien Dios mora,
estéis reyna, enorabuena! (vv. 33–36)

Los arcángeles hablan ya como cualquier mortal⁸.

⁷ Entiéndase bien que no niego la aparición de movimiento aéreo en este tipo de obras. Ni mucho menos. Me refiero simplemente al tratamiento dramático que se le da al personaje sobrenatural. Este ya no organiza el mundo de los mortales con sus apariciones, como en la Edad Media, puesto que ahora se trata de mundos *percibidos* de forma independiente. Un ejemplo claro de lo que sucede en el siglo XVI nos lo ofrece el auto XXXI. La historia apócrifa medieval indica que Jesús bajaba a tierra para confortar a María en el momento de su muerte y para llevarse su alma al cielo. No era a petición de María sino por gracia que le concedía Jesús. Pues bien, en el auto XXXI, Jesús baja a destiempo, cuando su Madre ya ha muerto y el alma ya se ha visto aparecer en el cielo. Baja *por expreso deseo de María* que altera las peticiones tradicionales que debe hacerle al ángel: «Y lo terçero, que sella / todo lo que yo pedía / que en partiendo el alma mía / el mismo baje por ella» (vv. 37–40). He aquí un ejemplo claro de intervención de un personaje celeste *a petición de uno mortal*.

⁸ Compárense éstos versos del Ms. 14628 de la Biblioteca Nacional de Madrid y del drama asuncionista de Castellón, respectivamente:

En esta mesma acera	En esta misma ladera
en dos casas destechadas	en dos casa desechadas

El primero, por su parte, nos indica que aquí, tal vez más que en ningún otro momento de la historia del teatro *público*, es necesario estudiar el verso «recitado», «puesto en escena», en relación con alguien que lo dice y con un espacio en el que se concretiza. La necesidad de producir una gran cantidad de autos *nuevos* haría de los que los compusieran verdaderos maestros en el arte de montar, pegar, disimular fragmentos ya conocidos, etc. Baste este pequeño ejemplo para ilustrar lo que decimos: en las tres obras de C.A.V. Juan sale a recibir a sus hermanos que han llegado por sorpresa. En las tres obras hace referencia a la necesidad de que no hagan ruido, de que no sean notados por los habitantes de Jerusalén. Veamos a qué realizaciones se llega en cada una de nuestras obras a partir de ese dato común:

XXXII

y pues que resurrección
 todos juntos predicáis,
 no parezca que mostráis
 por su muerte alteración. (vv. 117–120)

XXXI

No hagáis rrumor, oyos,
 estemos todos callados,
 No seamos barruntados
 del pueblo de los judfos. (vv. 101–104)

LXII

Pasito no hagáis rumor
 que Dios sabe la alegría
 que de ver vuestro valor
 junto siente el alma mía. (vv. 272–275)

Por otra parte, adquiere una gran importancia la memoria limitada, con sus técnicas específicas, de un actor que, sobre todo, recita versos de ocho sílabas que riman de una determinada manera y que no duda en alternarles el orden o sustituir palabras por otras con las mismas sílabas, aunque el significado cambie sensiblemente.

Pues bien, volviendo a ese subgénero dramático asuncionista en el siglo XVI, teniendo en cuenta todos estos factores, y su incidencia en nuestras piezas, desde

Da lo mismo que las «Marías» que acompañan a la Virgen vivan en la misma *acera* que ella o en la misma *ladera* (piénsese que este simple detalle nos llevaría a pensar, en un contexto medieval, que la casa de María se halla aislada (ladera: Monteolivete) o en el casco de Jerusalén: *acera*), lo que importa es que el verso tenga ocho sílabas (de ahí que el copista castellanense sustituyera *acera* por *ladera*, para dar al verso una sílaba más) y que la rima sea consonante.

su concepción hasta su realización textual, no será difícil entender la enorme dificultad que entraña cualquier intento de estudiar el conjunto de relaciones que se establecen entre ellas. Todas tienen rasgos comunes exclusivos del siglo XVI, a veces llegan incluso a presentar largas tiradas de versos iguales, dan un tratamiento similar a los principales personajes y, sin embargo, cada una de ellas parece perseguir objetivos diferentes. En un tema como el de la Asunta, que los nuevos tiempos reducirán a poco más que un desangelado esqueleto, *cada una de estas obras consigue presentar una versión propia del tema*: el auto XXXII reproduce la historia tal como la narra Jacomo da Varazze en la *Leyenda Dorada*, con una fidelidad a la fuente que se echa de menos incluso en los más férreos montajes medievales, pero cierra la obra con una moderna coronación trinitaria; el XXXI se para en el entierro del cuerpo y el LXII, aun siendo prácticamente idéntico desde el punto de vista textual, se alarga lo suficiente como para presentar una ascensión del cuerpo en toda regla (aunque sin coronación consiguiente).

Los acercamientos son tan fugaces como intensos. La oscilación, la coincidencia parcial es la norma. Hay en las obras versos tan iguales que es difícil pensar que no fueron escritos por la misma mano, pero la quintilla que sigue ya no se parece en nada. Puede decirse que existe un armazón compuesto por:

1. Llega el ángel anunciador que da la palma a María.
2. La Virgen hace una o dos peticiones.
3. Llega Juan al que la Virgen informa de la reciente visita.
4. Llegan los Apóstoles haciendo mucho énfasis en el milagro de su viaje y en el desconcierto que les produce verse reunidos frente a la casa de la Virgen.
5. Sale Juan a recibirlos y les explica la inminente muerte de María.
6. María muere y pronuncia unos versos, que parecen la piedra angular de la ascensión en el XVI:

O mi Dios y Redentor,
mi esperanza y mi alegría,
resçibe el anima mia
en las tus manos, Señor! (XXXI vv. 121–124).

7. El alma de María sube al cielo.
8. Juan y Pedro mantienen una larga discusión sobre quién ha de llevar la palma. Su extensión es desproporcionada.
9. Llevan el cuerpo a enterrar.
10. María asciende.
11. En dos casos (XXXII y Castellón) la Virgen es coronada. Siempre por la Trinidad.

A partir de aquí, los autores rellenan con mayor o menor extensión y enriquecimiento. O al contrario, que es lo mismo: existe un *macrotexto* asuncionista del que los autores se sirven sin el mínimo escrúpulo, un «banco de datos asuncionistas» que los autores manipulan a su antojo para crear nuevos textos que, en realidad, son el mismo texto.

Sería demasiado complejo lanzarse aquí a desvelar los criterios, que se presumen variados y coyunturales, que mueven a dichos autores en sus composiciones. Nos limitaremos simplemente a anotar lo que en este sentido puede aportar una comparación directa de los tres autos que nos ocupan.

Digamos, de inmediato, que se distinguen dos estadios en cuanto al grado de evolución de la leyenda mariana: uno, más antiguo, el auto XXXII, enraizado todavía en la tradición medieval, con sus judíos, la llegada tardía de Santo Tomás y el envío de la cinta, un cierto miramiento litúrgico en la puesta en escena de la muerte de la Virgen... que nos hacen sospechar una gestación (de él o de cualquier modelo que tuviera) anterior a Trento y su espíritu, y otro, los autos XXXI–LXII, plenamente post-tridentino, con la historia limpiada de medievalismos y entregada a una ininterrumpida exaltación de una María triunfante.

El auto XXXII es, sencillamente, uno de esos textos que por sí solos ayudan a entender todo un período de la historia del teatro: por un lado combina ese gusto por el episodio y esa resistencia al achatamiento de la historia, propios de la Edad Media, con los nuevos puntos de referencia de la Asunción en el XVI (protagonismo creciente de los Apóstoles, extensión desmesurada del episodio de la palma, María que encomienda su alma «en los brazos» de Jesús, sin que éste aparezca, etc); por otro lado, y siempre dentro de esa tendencia a la coincidencia puntual, sin vinculaciones, sugiere importantes conexiones con el *Misteri d'Elx*:

– En primer lugar, aunque no coincida el tratamiento de los episodios, Elche y XXXII son de las pocas obras de la Península que contienen la intervención de los Judíos y el episodio de Santo Tomás (con su referencia en ambas a la *Yndias*, así, en plural), y las únicas que presentan los episodios combinados.

– En segundo lugar, el tratamiento de la dinámica cielo–tierra es muy similar. De todas las asunciones castellanas sólo aquí aparecen coronando las tres personas en un plano superior. Además, cuando María va a subir «se abre el cielo y baja el alma con un coro de ángeles...», que es sorprendentemente similar a lo que pasa en Elche, donde tampoco interviene Jesús como Persona diferenciada. Piénsese, además, que la *Festa d'Elx*, como hoy la conocemos, debió gestarse a caballo entre los siglos XV y XVI, con lo que la diferencia temporal no sería tan amplia como lo presumible entre un montaje medieval y otro moderno⁹.

Puede que estas influencias le llegaran a XXXII no directamente, sino a través de posibles intermediarios. Uno de ellos pudo ser el Auto de la Asunción que se representó en las fiestas del Corpus de Toledo de 1493. Sabemos poquísimos de él, pero el Libro de Cuentas del Cabildo nos dice que se alquilaron «quatro mantos e capirotos de los judíos» y, sobre todo, que intervinieron cuatro ángeles (distintos de los que «Yvan tañendo delante la custodia») y «un que llevaba

⁹ Véase mi libro *Teatro Asuncionista Valenciano de los siglos XV y XVI*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1987.

cargo de tomar ell anima». Piénsese en el Araceli ilicitano («obri's lo cel y devalla lo araçeli ab sinch angels, dos a cada part, el d'en mig porta l'anima de nostra señora ...») o en la acotación del auto XXXII citada arriba¹⁰.

– En tercer lugar, nuestro auto contiene tiradas de versos que se encuentran también en el *Auto del día de la Sepultura* conservado en un manuscrito del siglo XVII, procedente del Monasterio de la Cruz (término municipal de Cubas, Toledo). Esta obrita, de 130 versos, es la primera parte de una representación asuncionista al modo medieval es decir, dividida en dos días, cuya continuación *El auto del día de la Asunción* ha sido puesta en relación por R. Surtz con un escenario que Sor Juana de la Cruz, superiora del Monasterio, describió en un voluminoso y rico libro de visiones, el *Libro de Conhorte*, de 1510¹¹.

Aquí interesa ahora el primero ya que la coincidencia es total (con las imprecisiones y alteraciones de quien reelabora, más que de quien copia) con XXXII, por lo que respecta al encuentro de Juan con sus hermanos y a la discusión entre Juan y Pedro a propósito de la palma (el resto ya es notablemente disitinto). Son unos 45 versos (un tercio del total de la obra), más que suficiente para pensar que probablemente la obrita de Cubas se inspiró en la Asunción del Códice. Lo cual pone toda la colección en relación con el área toledana, en la que el Monasterio se inscribe, y, a su vez, permite considerar con los mejores ojos las relaciones entre nuestro auto viejo y el Corpus toledano de finales del XVI.

Si desde el punto de vista argumental los autos XXXI y LXII del C.A.V., tienen la misma capacidad para relacionarse con elementos externos al Códice, ofrecen en cambio sugerentes consideraciones acerca de la naturaleza de aquél y su organización interna.

Indudablemente son el mismo texto, la misma historia con una solución final distinta: la asunción del alma y el cuerpo de María, en el LXII; la asunción *únicamente del alma*, en el XXXI. Si nos fijamos bien, aparte de la loa, el Magnificat y la autopresentación que hace la Virgen antes de que llegue el ángel (partes todas ellas destinadas, precisamente a la exaltación del cuerpo), las únicas diferencias entre las dos obras parecen seguir claramente ese objetivo: diferenciar claramente qué es lo que sube: véanse los siguientes ejemplos:

XXXI

LXII

Cuando entra el ángel dice:

Y tu anima sagrada,
pura, linpia y sin escoria,

Tu hijo te está esperando...
... pues as de salir triunfando

¹⁰ Cf. Torroja y Rivas, *op. cit.*, pág. 191.

¹¹ Cf. R. Surtz, «El teatro en la Edad Media», en VV.AA., *Historia del Teatro Español*, I, Madrid: Taurus, 1984, págs. 61–154.

de tu Hijo, rey de gloria,
sera muy reverenciada.
(vv. 13–16)

por el camino derecho
do estaras siempre gozando
del que tuviste en tu pecho
(vv. 126–131)

La Virgen Responde:

quanto tiempo a que bivia
mi anima en agonía
(vv. 17–18)

quanto tienpo e deseado
esto que tan breve espero
(vv. 139–140)

Cuando la Virgen recibe a Juan le dice:

Hijo Juan, ya es venida
la hora por Dios nonbrada
que mi anima sagrada
salga y parta desta vida
(vv. 69–72)

Entiende que ya es llegada
la ora y punto asignado
que parta rreguçijada
a verme con mi hijo amado
(vv. 222–225)

Y, por último, cuando Jesús (en XXXI) o el ángel que éste envía (LXII), dan instrucciones a los Apóstoles se lee:

Y es la voluntad mia
que de donde la pondreis
no's aparteis ni quiteis
dentro de terçero dia
(vv. 151–154)

...despues que la enterreis,
manda su sabiduria
que de alli no's aparteis,
porque alla al terçero dia
otros misterios vereis.
(vv. 342–347)

Podría poner muchos más ejemplos, pero creo que es suficiente: o al auto XXXI se le añadió la ascensión corporal, o el LXII se sometió a una reelaboración para suprimir las referencias a la subida del cuerpo. Esto último parece, a nuestro juicio, lo más probable. Si XXXI fuese anterior, no estaría acabada así la obra. Ésta culminaría con la ascensión del alma y no con un anónimo entierro sin ningún lustre. Además, lo normal en la época era una ascensión corporal tal y como la presenta LXII. Parece como si el autor *se hubiese visto obligado* a contener esta pieza dentro de una ascensión del alma y el resultado hubiese sido el auto XXXI.

En cualquier caso, no hay duda de que se trata de dos soluciones *dogmáticas*, no episódicas, de un mismo texto. No es que se trate de dos ascensiones independientes contenidas en una colección con un marcado carácter acumulativo: *son el mismo texto*, la presencia de los dos autos en el mismo Códice implica la intención de cubrir un abanico dogmático (abanico que se amplía si pensamos que el tercer auto, el XXXII también ofrece una variante, la ascensión coronada).

Todo esto nos lleva a pensar que el destinatario del Códice debía ser alguien capaz de distinguir en pleno siglo XVI la asunción del alma de la del cuerpo. Alguien en grado de imponer modificaciones dogmáticas a un auto viejo no podía ser más que el clero. Vienen a la mente las noticias publicadas por Flekniackoska, Shergold, Pérez Priego y otros a propósito de la comisión eclesiástica, especialmente el cabildo catedralicio toledano, ante la cual se representaban «cantidad de autos diferentes» entre los que elegir¹².

¹² Cf. las consideraciones de Shergold, *op. cit.*, págs. 107–108 sobre el contrato firmado por la Catedral de Toledo en 1593.