

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

Escuela de Estudios Medievales
Palacio de la Magdalena
Universidad de Cantabria
41013 Santander, España

Al cuidado de

MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

PARA UN ITINERARIO DEL TEATRO MEDIEVAL: LAS «LAUDAS E ORAÇOENS CONTEMPLATIVAS» DE ANDRÉ DIAS

MANUEL CALDERÓN CALDERÓN

Universidad de Barcelona

EL GÉNERO italiano de la lauda, apenas difundido en el resto de la Romania, evolucionó desde una forma originalmente lírica a otra dramática. La colección de laudas de mestre André Dias de Lisboa (c. 1348-c. 1450) es un raro ejemplo de este género lírico-dramático fuera de Italia. El único manuscrito conocido, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa, reúne más de un centenar de composiciones con distintas denominaciones (laudas, himnos, cantigas, oraciones, prosas, plantos), donde intervienen el canto, la música y la danza. Mi propósito aquí es mostrar, dentro de los límites de una comunicación, la posible conexión de estas composiciones con otras formas dramáticas de los siglos XV y XVI y, concretamente, con un tipo de obras de carácter híbrido llamadas *contemplaciones*.¹

La palabra *laudes*, que empezó designando la parte del oficio canónico de *maitines*, durante la cual se cantaban los salmos 148, 149 y 150, también se aplicó después a las aclamaciones rituales hechas durante las coronaciones del Papa y del Emperador, así como a los cantos jubilosos de la *Schola cantorum* lateranense de Roma.² Desde el punto de vista literario, son canciones monódicas de contenido religioso (alabanza, acción de gracias, contrición y penitencia), compuestas en lengua vulgar a fines del siglo XII, por las cofradías de *laudesi* y disciplinantes del centro de Italia. Su forma estrófica primitiva, monorrima (aaaa), evolucionó en el siglo XIII adoptando la forma de balada, según el esquema zejelesco (aaax), y sustituyó la monodía por la polifonía en el XIV. En las *laude* con forma de balada, la mudanza o estrofa era cantada por el solista o un grupo reducido de recitantes, mientras el responsorio o estribillo era cantado por el coro de los feligreses.³

¹ No he podido consultar el libro de M.M. García-Bermejo sobre el tema, *La contemplación en la poesía castellana del siglo XV*, por estar aún en prensa durante la redacción de estas páginas. Para un tratamiento más amplio de lo que sigue, remito a mi próxima edición del laudario de André Dias, a la cual se refieren también las citas.

² Vincenzo De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e Rappresentazioni sacre*, Florencia, 1943, p. XII.

³ G. Petrocchi, «La lauda», en AA. VV., *Storia della Letteratura Italiana. Le origini e el Duecento*, I, Milán, 1965, p. 657.

Sin embargo, junto a este tipo de lauda lírica, las nuevas órdenes mendicantes (dominicos y franciscanos) desarrollaron, a lo largo del siglo XIII, un tipo de lauda dramática, centrada en distintos episodios de la vida de Cristo y de los santos, en la Pasión y en el dolor de la Virgen al pie de la Cruz. Franco Musarra⁴ ha puesto de relieve los elementos dramáticos presentes en ellas (diálogo, multiplicidad de actantes, apelaciones, expresividad, correspondencias de ritmo y composición, alternancia entre el discurso directo e indirecto, registro coloquial y concreto, uso irreversible del tiempo, así como de elementos auditivos y visuales, tales como la gestualidad y la acción progresiva), cuya estructura alcanza plena madurez en las *laude* de Jacopone de Todi.

En este tipo de composiciones la función conativa fue cobrando paulatinamente mayor importancia, «rivolgendosi ad un largo pubblico per risvegliare in lui quei sentimenti di ardente fede non più misticamente individuali, bensì collettivi; il pubblico diviene allora personaggio, anche se silenzioso e soltanto ricevente, ed il genere stesso si codifica in una forma corrispondente al bisogno intrinseco» (en palabras de Franco Musarra),⁵ que Vincenzo De Bartolomaeis describe como «azione coreografica collettiva».⁶

Según Federico Doglio,⁷ en el ambiente penitencial y de meditación donde se desarrollaron estas *laude*, se recitaban, «en un primer momento, monólogos interpretados por un cofrade que “hacía el papel de la Virgen”» y, más tarde, «diálogos entre la Virgen y los cofrades que interpretaban el papel de los Apóstoles y de las “mujeres piadosas”». Entre las *laude* más interesantes, desde el punto de vista escénico, este mismo autor destaca las de Orvieto, llamadas también «devociones», por «llevar a escena un hecho histórico reciente, *el miracolo di Bolsena*, del que se originó la fiesta del Corpus Domini». De este modo, las *laude* fueron independizándose de su finalidad inicial (servir de acompañamiento en las ceremonias penitenciales de los disciplinantes) hasta convertirse en piezas autónomas,⁸ aunque siguiendo un camino inverso al del drama litúrgico, pues pasaron de ser recitadas en la plaza pública a serlo en el interior de la iglesia.⁹

Ahora bien; una de las cuestiones sin resolver de la larga polémica sobre el origen y desarrollo del teatro medieval es la de decidir cuándo y por qué consideramos teatral una determinada manifestación literaria. Al margen de la discusión sobre la mayor o menor conveniencia de darle un sentido sincrónico o diacrónico a la palabra *teatro*, hemos de tener

⁴ «Strutture drammatiche della lauda», en *The theater in the Middle Ages*, Leuven University Press, Lovaina, 1985, pp. 260-268.

⁵ «Strutture drammatiche della lauda», p. 252.

⁶ *Laude drammatiche*, p. XIV.

⁷ «Evolución del teatro religioso en Italia de la Edad Media al Renacimiento», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas del Festival d'Elx*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert-Diputación de Alicante-Ajuntament d'Elx, Elche, 1992, pp. 145-148, aquí p. 147.

⁸ G. Petrocchi, «La lauda».

⁹ G. Grano, «*Planctus Mariae*. Analisi e sviluppo di una forma prototeatrale», *Rivista Italiana di Drammaturgia*, V:18 (1980), pp. 7-63, aquí p. 26.

en cuenta, como apuntó Alessandro D'Ancona¹⁰ y ha recordado recientemente Víctor García de la Concha,¹¹ que la propia liturgia tiene una fuerte gravitación teatral, en la que el oficiante y los fieles actúan siempre con una escenografía y un *atrezzo* marcadamente alegóricos, donde intervienen también la palabra, los tonos, la mutación de lugares, la posición del cuerpo, de los brazos y de las manos, el movimiento de los ojos, la música, la luz y hasta los olores.

Parte de las laudas de André Dias son de carácter penitencial. Desde el punto de vista sacramental, la penitencia es una celebración litúrgica hecha mediante la oración, la palabra, la música y el canto, cuya función es resaltar el carácter festivo, gozoso, dinámico y comprometido de la celebración. Para ello, durante el rito se promueve la participación del penitente y de la comunidad en un lugar adecuado y se cuida la ambientación y la puesta en escena. En dicho contexto, la función del sacerdote no es sustituir, sino re-presentar, es decir, hacer visible el perdón manifestándolo; para lo cual incluye la presencia de la comunidad, animando su participación. Si, por un lado, el ministro o sacerdote no «hace» el sacramento, sino que posibilita que el sacramento «ocurra», haciendo visible el perdón de Dios y personalizando la reconciliación de la Iglesia, el celebrante, por otro, tiene tres papeles o funciones distintas en esta actuación: la de *pastor* que guía, la de *juez* que discierne y sanciona y la de *médico* que cura; mientras el penitente, mediante los actos de contrición, confesión (para referirse a la cual Juan XX, 23; Mateo XVI, 19; 18, 18 y la tradición utilizan una terminología judicial y medicinal, como en las laudas números 18, 67, 81, 96 y 97 de André Dias) y satisfacción (por la que el penitente se asemeja a Cristo en la Cruz), se concentra en la conversión (de ahí su carácter *contemplativo*), expresada por el dolor de *corazón* y la renovación de la esperanza. En suma, vista como representación cultural, la liturgia cristiana rememora y actualiza un hecho histórico irrepetible (Hechos de los Apóstoles, X-XVIII), no sólo como recuerdo ni mera promesa, sino como actuación o, en términos lingüísticos, como acto ilocutivo que, además, apela a las emociones, a las sensaciones y a la imaginación.¹²

Por otro lado, Paul Zumthor¹³ ha subrayado la polivalencia de la transmisión oral, que contrasta con la autonomía y la fijación a la que se somete en cuanto es transmitido por escrito; pues, en la Edad Media, «toda la poesía participa, en mayor o menor grado, de eso que nosotros llamamos teatro»; situación que no surge de golpe, sino que evoluciona lentamente, a partir del siglo XIV. Sin contar —añade— con la ambigüedad e insuficiencia de las relaciones entre acción y palabra.¹⁴

Aunque la poesía medieval era leída en grupo, en unos casos, y memorizada y declamada de forma más o menos mimética, en otros, no por eso podemos asimilar tales

¹⁰ *Origini del teatro italiano*, Ermanno Loescher, Turín, 1891, p. 185.

¹¹ «Teatro litúrgico medieval en Castilla: *quaestio* metodológica», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, ob. cit., pp. 127-143, esp. pp. 130-131.

¹² J.R. Searle, *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Cátedra, Madrid, 1986.

¹³ *Éssai de poétique médiévale*, Editions du Seuil, París, 1972, pp. 65-75.

¹⁴ P. Zumthor, *Éssai*, pp. 431 y 433.

formas de transmisión con el teatro.¹⁵ Sin embargo, una y otra vez se han puesto de relieve la configuración dramática y los posibles desarrollos teatrales de algunos textos híbridos que reúnen materiales de diversa procedencia, ya sea teatral (comedia humanística y elegíaca) o extrateatral (poesía moral, debates, diálogos cortesanos). Andréé Crabbé Rocha¹⁶ destacó hace tiempo los elementos dramáticos de la lírica cancioneril; Francisco Rico¹⁷ ve posibilidades de representación teatral en ciertos pasajes del *Libro de buen amor*; Julian Weiss¹⁸ admite la posibilidad de que secuencias líricas podrían llevar aparejadas una suerte de representación semidramática con mímica y acción; Josep Lluís Sirera¹⁹ ha reconstruido las circunstancias de la composición y de la recepción de varios poemas dialogados del siglo XV que, sin llegar a considerarlos textos teatrales, sí habrían podido adaptarse al teatro y, de hecho, sirvieron de prólogo a espectáculos cívicos y cortesanos; y Fernando Lázaro Carreter incluye como piezas representables, en su edición de *Teatro medieval*,²⁰ varios poemas de cancionero, además de la *Dança general de la Muerte*; criterio que sigue Ana María Álvarez Pellitero,²¹ convencida de que aquélla pudo haberse representado en el contexto de una predicación escenificada, aunque a Alan D. Deyermond le cueste imaginarlo.²²

En este mismo sentido, Pedro M. Cátedra²³ ha expuesto las relaciones entre sermón, teatro y poesía narrativa, señalando que los predicadores necesitaban «fortalecer las posibilidades contemplativas de sus oyentes o lectores», mediante los recursos que tuvieran a su alcance; cosa que ha tenido en cuenta Miguel M. García-Bermejo al hablar del teatro de Juan del Encina.²⁴ Lázaro Carreter, por su parte,²⁵ ha llamado la atención sobre

¹⁵ J. Battesti-Peigrin, «La dramatisation de la lyrique cancioneril dans le théâtre profane de Juan del Encina», en *Juan del Encina et le théâtre au XV siècle. Actes de la Table Ronde*, Universidad de Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, 1987, pp. 57-78; E. Castro y P. Lorenzo, «De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 361-373; A. Gómez Moreno, «Los límites de la teatralidad en el medievo», en *Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música medieval d'Elx*, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Institut de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1994, pp. 57-74, esp. p. 66.

¹⁶ «Ebauches dramatiques dans le *Cancionero* Gerab», en *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, II (1951), pp. 113-150.

¹⁷ «Prólogos al *Libro de buen amor*», en *Boletín informativo. Fundación Juan March*, CLXXIX (1988), pp. 31-37.

¹⁸ «Lyric sequencies in the *Cantigas d'amigo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1988), pp. 21-37.

¹⁹ «Diálogos de cancionero y teatralidad», en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Universidad de Valencia, Valencia, 1992, pp. 351-363.

²⁰ *Teatro medieval*, Castalia, Madrid, 1988.

²¹ *Teatro medieval*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, pp. 279-319.

²² «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles», en *Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música medieval d'Elx*, pp. 39-56, aquí, p. 44.

²³ «De sermón a teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Universidad de Liverpool, Liverpool, 1989, pp. 7-18, esp. p. 10.

²⁴ «La Pasión según Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, pp. 345-355, esp. pp. 349-350.

²⁵ L. Carreter, *Teatro medieval*, pp. 68-69 y 78-79.

la posibilidad de que existieran, incluso, formas teatrales anteriores que luego se transformarían en otros géneros; lo cual ha demostrado Alberto Blecuá²⁶ a la inversa: la metamorfosis de una obra que, partiendo de una antigua tradición textual, deviene primero poema narrativo (*la Pasión trovada*, de Diego de San Pedro) y después teatro (el *Auto de la Pasión*, de Alonso del Campo).

Hay, efectivamente, una serie de textos de la Edad Media y de comienzos del Renacimiento,²⁷ cuyo carácter mixto o híbrido no permite clasificarlos en un género determinado y que, por lo que respecta a aquéllos, conforman el «teatro cortesano» del que, afirma Lázaro Carreter,²⁸ partieron Encina y Gil Vicente. Se trata de poemas con estructura radial (fados, suertes) o exclusivamente dialogados (como las *Coplas* de Cota o de Puertocarrero) y coloquios, a la manera de la comedia horaciana (como las *Quejas* de Escrivá) que, aunque no podamos considerarlos teatrales, comparten con el teatro ciertos elementos como el diálogo, la personificación de los personajes, un mínimo de escenificación y hasta una suerte de acotaciones. Víctor García de la Concha va incluso más allá, al afirmar que el teatro medieval no es un sistema cerrado que haya que reconstruir partiendo de unas reliquias, según el método de Ramón Menéndez Pidal: «vestigios de dramaticidad, esquemas rituales con connotación dramática ... todo puede resultar pertinente» dentro de un sistema dialéctico «que cambia y se ramifica al contacto con circunstancias muy variadas».²⁹

Pensemos, por otro lado, en la ambigüedad de algunos géneros como la *égloga*. Rafael Lapesa³⁰ afirma, refiriéndose a la segunda de Garcilaso, que «está concebida como obra dramática», cita el testimonio de Herrera, así como otros estudios modernos, y recuerda las reminiscencias de Terencio y *La Celestina*; Michèle Débax³¹ hace lo propio con la *égloga* primera de Juan del Encina y el mismo Deyermond³² tampoco ve clara su adscripción a uno u otro género. Charlotte Stern³³ ya había señalado la continuidad entre los rituales dramáticos de la Edad Media, sean folclóricos o religiosos, y el incipiente teatro del Renacimiento; una herencia que recuperaría el *auto sacramental* del Barroco.³⁴ En la

²⁶ «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, pp. 79-112.

²⁷ M.M. García-Bermejo, *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, aquí pp. 28-32.

²⁸ L. Carreter, *Teatro medieval*, pp. 66-68.

²⁹ V. García de la Concha, «Teatro litúrgico medieval en Castilla», p. 130.

³⁰ *La trayectoria poética de Garcilaso*, Istmo, Madrid, 1985, pp. 104-105.

³¹ «Sommes-nous au théâtre? (Remarques sur la théâtralité de l'*Eglogue I* de Juan del Encina)», en *Juan del Encina et le théâtre au XV^e siècle*, pp. 127-141.

³² A.D. Deyermond, «Teatro, dramatismo, literatura», pp. 48-49.

³³ «The Early Spanish Drama: From Medieval Ritual to Renaissance Art», en *Renaissance Drama*, VI (1973), pp. 177-201.

³⁴ J.E. Gillet, *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1943-1961; aquí IV, p. 567; Charlotte Stern «The Early Spanish Drama», pp. 199-200.

literatura portuguesa, Eugenio Asensio³⁵ observó, hace medio siglo, que el *Auto dos Quatro Tempos*, de Gil Vicente, es la única dramatización peninsular de las laudas canónicas; «lejano pariente, por tanto —añade Stephen Reckert—,³⁶ quizás a través de las *Laudes espirituais* de Mestre André Dias, del *Cantico del Solé* de San Francisco de Asís y las *laude* de Iacoponne da Todí». Una obra dramática que, por cierto, el editor de la *Copilaçam* de 1562 clasifica entre la *obras de devoção*,³⁷ siguiendo la práctica de Fray Ambrosio Montesino al titular *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra santa fe católica* las que compuso hacia 1482-1485.

Este carácter devocional incide de manera directa en la forma de tales composiciones. Las laudas de André Dias nacen en el contexto de la espiritualidad afectiva franciscana, cuyo efecto más sobresaliente fue intensificar el cristocentrismo característico tanto de la tradición religiosa medieval como de la piedad popular.³⁸ Concretamente, uno de los episodios de la Pasión más explotado en la lírica,³⁹ en el teatro⁴⁰ y en el arte de la Baja Edad Media⁴¹ es el *Planctus Mariae* al pie de la Cruz que, como sabemos, apenas es mencionado en los Evangelios canónicos (Juan XIX, 25). El diálogo de la Virgen con San Juan y el planto de aquélla son desarrollos apócrifos que, junto al *Tractatus de planctu Beatae Mariae* y el *Stabat Mater*, himno franciscano atribuido a San Buenaventura, constituyen las principales fuentes del mismo.

Según Luciana Stegagno Picchio,⁴² también los Plantos de la Virgen constituyen en Portugal el tema central de los laudarios dramáticos; y, refiriéndose al de André Dias, dice que es «rico di spunti drammatici e di testi suscettibili di rappresentazione». Lo cual podemos relacionar con su carácter contemplativo, dadas las implicaciones dramáticas de la liturgia cristiana.

Pero el Planto o Duelo de la Virgen, como decía, es parte de una meditación más amplia en torno a la Pasión, basada en la contemplación sensible de la humanidad de Cristo. El autor de las *Meditationes Vitae Christi* parte de ciertos fragmentos de los Evangelios canónicos, cuyos diálogos amplifica, y añade otras circunstancias e incidentes, a fin de fomentar la meditación y la contemplación de la vida de Cristo; que es un tipo de con-

³⁵ «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente», en *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), pp. 350-375; reimpr. en *Estudos portugueses*, Fundação Caluste Gulbenkian, Lisboa, 1974, pp. 79-101.

³⁶ *Gil Vicente: espíritu y letra*, Gredos, Madrid, 1977; reimpr. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983, p. 35.

³⁷ M. Calderón, ed., *Gil Vicente, Teatro castellano*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 5.

³⁸ F. Vernet, *La Spiritualité Médiévale*, Bloud et Gay, París, 1929.

³⁹ E. Ernini, *Lo Stabat Mater ed i pianti della Vergine nella lirica del medio evo*, Roma, 1900; P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Slatkine Reprint, Ginebra, 1981 (1ª ed. 1949-1953), 2 vols; I, pp. 300-304.

⁴⁰ K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford University Press, Oxford, 1951 (1ª ed. 1933), pp. 492 y ss.

⁴¹ E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Armand Colin, París, 1969, pp. 35-148.

⁴² *Storia del teatro portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1964, p. 11.

templación destinada *pro incipientibus*, frente a la contemplación de la majestad de Dios y de la Corte celestial, reservada *pro perfectis*:

Tu autem si ex his fructum sumere cupis, ita te praesentem exhibeas, his quae per Dominum Jesum dicta et facta narrantur, ac si tuis auribus audires et oculis ea videres, toto mentis affectu diligenter, delectabiliter et morose

Ésta es también la tesis de Francesc Eiximenis (c. 1327-1409), en su *Tractat de contemplació*. La forma de inflamar el corazón devotamente —dice el minorita gerundense— es «pensant en la vida de Crist, majorment en la sua preçiosa mort» y «en les penes de la Verge», entre otras cosas; tal como lo haría un juglar, añade: combinando las alabanzas con las súplicas y las acciones de gracias.⁴³ El dominico, jurista y cardenal Juan de Torquemada (1388-1468), que intervino en los concilios de Constanza y Florencia, donde logró la unión de la Iglesia cismática y católica, es también autor de unas *Meditationes* o *contemplationes* (Roma, 1467), de unas *Contemplationes deuotissime* (1472) y de unas *Contemplationes seu meditationes* (1474) sobre la vida de Cristo.⁴⁴ En el siglo XVI, los franciscanos de Valladolid publicaron un *Tratado de devotissimas y muy lastimosas contemplaciones de la Pasión del Hijo de Dios y compasión de la Virgen Santa María, por esta razón llamado «Passio duorum»* (1526), donde se exhorta así al alma:

Contempla, ánima mía, compasiva, con gran compasión y atención las palabras que dirían, y parécate que las oyas, y suenen en tus oídos, y que siendo tú presente los estás mirando cómo entran el a Él ... y cómo ponen las manos ... y cómo tiran dél (capítulo 42).

Éntrate en espíritu, síguete y no apartes dél los ojos de la contemplación, mas síguete y nótalos todo muy bien, como si fueras a dar testimonio dello a su madre (capítulo 44).

Siguiendo el mismo procedimiento, Ambrosio Montesino explota la dimensión afectiva de las personas y hechos evangélicos para inducir al lector «a asociarse a la escena mediante la contemplación»,⁴⁵ con un método muy semejante al conocido por la antigua retórica como *écfrasis* (la descripción con palabras una obra de arte visual), que Miguel M. García-Bermejo trae a colación a propósito de la poesía contemplativa del siglo XV,⁴⁶ y que dos poetas tan representativos de esa época, como Juan de Mena y el Marqués de Santillana, emplean en el retrato dramático de los personajes, así

⁴³ A.G. Hauf, *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena*, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1990, pp. 40-41.

⁴⁴ A. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, Librería Palau, Barcelona, 1948-1977, 28 vols., n.º 334-935-334-940.

⁴⁵ A.M. Álvarez Pellitero, *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1976, p. 114.

⁴⁶ M.M. García Bermejo, «La Pasión según Juan del Encina», pp. 349-351.

como en las enumeraciones, alegorías e iconografías religiosas, proféticas y morales de sus poemas.⁴⁷ Una de las funciones de este recurso –añade Barry Taylor– «es la *enargeia* (en latín, *evidentia* o *demonstratio*), definida como la presentación de un acto delante de los ojos del oyente-lector»;⁴⁸ medio que ya el aquinate juzgaba, implícitamente, como el más eficaz para mover a devoción; pues

de la debilidad de nuestro espíritu proviene el que, así como necesitamos que las cosas sensibles nos lleven como de la mano al conocimiento de lo divino, otro tanto nos acontezca en lo referente al amor. Entre tales realidades, la humanidad de Cristo es la principal, según se lee en el prefacio de Navidad: «para que, conociendo a Dios visiblemente, seamos por Él arrebatados al amor de lo invisible» (Suma de Teología 2.2, c. 82a.3).

En efecto, *Contemplaciones* como las citadas más adelante y las de sor María de Santo Domingo (1520) –arrebatada un diez de diciembre al oír tañer un manacordio o clavicémbalo–,⁴⁹ Benito Hispano,⁵⁰ Francisco de Osuna, Alfonso de Orozco o Juan de Dueñas, «describen la Pasión con vivos colores, la “contemplan” como asistentes a ella, completando las lagunas de los datos históricos con diversas revelaciones medievales y con la propia imaginación».⁵¹

Este mismo sentido amplio, que excede el estrictamente meditativo, tiene la palabra *contemplación* en el título de varias obras de los siglos XV, XVI y XVII. Francesc Prats es autor de una *Contemplació* representada, como explícitamente se dice en el fol. 2v (*fa representació lo dia de corpore christi*) y en el colofón (*Acabadas son per gracia de nostre senyor Jesu Crist les set astacions e hores representant la passió de Christ*, en *Obres*, Vallde-mosa, Nicolau Calafat, 1487).⁵² A lo largo de esta obra son constantes las apelaciones a la mirada, al movimiento de los personajes y a los cambios de espacio:

mira los sacerdots qui ab deuoció e reuerencia sobra lurs muscles posen la custodia: comensant la processó. *segueix ab fixos hulls* lo senyor e ocupada pensa en tals actes ... *e veuràs* com aporten le senyor los inimichs iuheus acasa de anna: ahon molts scriuants sacerdots e farises *sperant-lo*: se són aiustats qui manen als ministres *vehent lo entrar per la porta* dela gran sala ahon són: *(axí ligat per enuergonyirlo quel facen seure en terra dauant ells. apropinuat aell* ab cristiana deuoció e prostada digues li... (fol. 3v).

⁴⁷ D. Chaffee, «Ekphrasis in Juan de Mena and the Marqués de Santillana», en *Romance Philology*, XXXV:4 (1982), pp. 609-616, esp. p. 616.

⁴⁸ «Juan de Mena, la ékfrasis y las dos fortunas: *Laberinto de la Fortuna*, 143-208», en *Revista de Literatura Medieval*, VI (1994), p. 171.

⁴⁹ F.J. Norton, *A descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge University Press, Londres-Nueva York-Melbourne, 1978, p. 714.

⁵⁰ A. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, n° 114.921.

⁵¹ M.A. Martín, «En torno a la *Theologia crucis* en la espiritualidad española (1450-1559)», en *Diálogo ecuménico*, VI:23-24 (1971), pp. 359-390, esp. p. 369.

⁵² A. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, n° 235.977.

Alcà los hulls après de acò deuota ànima e mira lo gloriós Johant qui es entrat seguint lo seu mestre trist e plorós de luny emperò ab lo temorós e spaordit pere: qui resta defora la casa e com apregàries del conegut Johan: per los seruidors de anna li és permes entrar: stant ala antrada ahon los seruidors acustumen sperar los del consell. E lo senhor Jhesus és dintra interrogat per los maliciosos prínceps del poble (fol. 4r).

La mirada tiene aquí una función tanto meditativa como perceptiva de aquello que se representa ante ella; a lo cual contribuyen también los diálogos en estilo directo:

Veies més auant deuota alma con demana lo simoniach bisbe a xrist ihesus. tos dexebles a hon són ne com los has aiustats. qual és la tua dochtrina e apendràs ab lo so delas paraules e gest que no demana per saber veritat lo maciós ... yo he parlat manifestament al món e ensenyat en lo temple e sinagoga: per quen interrogues: demana a aquels quim an hoyt E per aquesta resposta tant ordenada contempla [amb] xpistiana deuoció com hu dels ministres de la cort li dóna vna gran bufetada (fol. 4v).

De la misma época son un *Tratado breue y muy bueno de las ceremonias de la missa con sus contemplaciones compuesto por fray Yñigo de Mendoça* (1494) y unas anónimas *Contemplaciones sobre el Rosario de Nuestra Señora historiadas* (Sevilla, 1495).⁵³ Relacionado con el *Planctus Mariae*, en cambio, hay un *Tractado en que se contiene una contemplación y habla que Cristo hizo a su madre*.⁵⁴ Y, ya en el siglo XVI, una *Contemplació sobre la passió de Jesuchrist, intitulada Soliloqui* (1511).⁵⁵ También en esta época hallamos otros testimonios de *contemplaciones* representadas, como la *Contemplació qui comprèn tota la vida de Jesucrist la qual és representada en lo sacrifici de la missa* (Valencia, 1518)⁵⁶ y la *Devota contemplació a Jesús crucificat*, de Joan Scrivà y Bernat Fenollar, que está precedida por «algunas deuotes contemplacions seguint lo sagrat euangelista Sanct Iohan. Parlant per aquell Pere Martineç; e per tots los altres mossèn Bernat Fenollar» (1518).⁵⁷ Otras contemplaciones más tardías son un *Contemplativo passo hecho de la Santíssima Passión de Nuestro Señor Iesu Christo* (Valencia, 1646)⁵⁸ y una *Contemplación de la estación de la Via Sacra para contemplar los passos de la Passión de N. Señor Jesu Christo* (Sevilla, 1682).⁵⁹

Siguiendo a Marcel Bataillon,⁶⁰ quien había relacionado las canciones de Ambrosio Montesino con los pasos de Semana Santa y había señalado como un antecedente del

⁵³ B.J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, III, Gredos, Madrid, 1968 (1ª ed. 1888), n.º 3.046, cols. 759-760; y A. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, n.º 60.540.

⁵⁴ B.J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española*, II, n.º 1.870, A los Colosenses, 514.

⁵⁵ A. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, n.º 60.536; F.J. Norton, *A descriptive Catalogue*, 221 y 118.

⁵⁶ F.J. Norton, *A descriptive Catalogue*, 1.203.

⁵⁷ F.J. Norton, *A descriptive Catalogue*, 210.

⁵⁸ A. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, n.º 60.541.

⁵⁹ A. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, n.º 60.539.

⁶⁰ «Chanson pieuse et poésie de dévotion. Fr. Ambrosio Montesino», *Bulletin Hispanique*, XXVII (1925), pp. 228-238, esp. pp. 234-235.

auto sacramental su *Tratado del Santísimo Sacramento*, Jean-Louis Flecniakoska⁶¹ insiste en la continuidad entre la poesía de devoción de finales de la Edad Media y el auto religioso. Asimismo, las conclusiones de Alberto Blecua sobre el origen del *Auto de la Pasión*, de Alonso del Campo refuerzan la intuición de Joseph E. Gillet,⁶² según la cual la palabra *contemplación* que figura en el argumento de un paso editado en 1520, parece proceder de la cristalización de una forma lírica anterior, así como del tempo emocional y de los estados de ánimo ya convencionales en un contexto no teatral. Podríamos añadir aquí otras dos representaciones litúrgicas portuguesas, citadas por Luciana Stegagno Picchio:⁶³ las *Trovas para uns passos da Paixão* (1547), del franciscano António de Portalegre, y un *Auto da Paixão de N. Senhor Jesus Cristo* (1559), del Padre Francisco Vaz de Guimarães. En otra *Contemplació* copiada en la Biblioteca de El Escorial, también avanzado el siglo XVI, «la descripción plástica de los personajes, de los lugares y de las situaciones recuerda la relación episódica que aún podemos apreciar en los retablos y murales de muchas iglesias, cuya función era, precisamente, enseñar y servir de soporte a la imaginación»⁶⁴ y así es como titula Juan de Padilla su poema en octavas de arte mayor: *Retablo del cartuxo* (1516). Este mismo propósito era compartido por los dibujos que ilustran algunos manuscritos latinos y traducciones de las *Metitationes Vitae Christi*, como en las *Contemplaciones historiadadas* citadas más arriba. «El resultado –añade Albert Hauf– es una especie de representación teatral o película mental donde cada cual es, a la vez, espectador y actor imaginario, según las fuerzas de su devoción y su propia capacidad intelectual».⁶⁵

Veamos, finalmente, cómo emplea André Dias estos mismos recursos notando, en primer lugar, un rasgo común en todas sus laudas: el tono cordial y hasta eufórico (cf. los n.ºs 1, 37, 80, 82; basta repasar, por ejemplo, la voz *amor* y sus derivados, una de las más frecuentes en su vocabulario, así como los atributos de *Jhesu*); pues, según el testimonio de la Sagrada Escritura (1 Tesalonicenses V, 16-17; A Filemón IV, 4-7; 1 A los Colosenses III, 16-17 y A los Éfesos V, 18-20, donde se comparan el canto y la alabanza con la ebriedad), la atmósfera de la asamblea en este trance debe ser alegre. Tono y actitud que, insisto, debemos relacionar con el carácter devocional de estas composiciones; pues «la alegría –dice Tomás de Aquino– es efecto de la devoción» (*Suma de Teología*, 2-2 c. 82 a. 4) y ésta «es principalmente obra de la caridad», cuyo símbolo, «en la Sagrada Escritura, es el fuego (Cantar de los Cantares, VIII, 6)» (*idem*, a. 2).

Muchas laudas están acompañadas por el canto y la música (*musicas, contrapontos e chaaos, orgaos e tronbas, guytarras, alaudes e arrabiis*), las aclamaciones (*con altas bozes*

⁶¹ *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón*, Imp. Paul Déhan, Montpellier, 1961, esp. pp. 3-4 y 160.

⁶² «Tres pasos de la Pasión y una égloga de la Resurrección (Burgos, 1520)», *Papers of the Modern Language Association*, XLII (1932), pp. 949-980, aquí, pp. 975-976.

⁶³ *Storia del teatro portoghese*, p. 71.

⁶⁴ M.A. Martín, «En torno a la *Theologia crucis*», pp. 371-372.

⁶⁵ *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, Edicions del Mall, Barcelona, 1982, p. 20.

bradar) y, hemos de suponer, las luces, los gestos y el incienso en un espacio (la iglesia) y en un tiempo (el de la fiesta litúrgica, tiempo sagrado que abole el tiempo sucesivo) al que han sido expresamente convocados los fieles con exhortaciones al cántico y la alabanza («Uiinde ora e uiinde todos uos outros... e commygo estes melodiosos câtares hymnos prosas e laudes... cantade baylade dançade orade tangede»). Concretamente, en dos de ellas (números 47 y 49 de mi edición), André Dias recrea el episodio tradicional del *Planctus Mariae*. Se trata de dos monólogos (titulados *oraçom* y *planto*) que la Virgen declama a los pies de la Cruz y durante la Pasión y muerte de Jesucristo, respectivamente. La número 89, en cambio, es un diálogo, al estilo del *Cantar de los Cantares*, entre el alma («Gostar deseio, Senhor, hũu pouco do teu sabor») y Jesucristo («Chamey, chame-y'te a gram pressa/ v̄e esposa mynha, v̄e mynha amyga»). Pero la *lauda* donde André Dias acumula un mayor número de recursos dramáticos es la n^o 44, dicha y cantada (*podes dizer e câtar*) durante el Viernes Santo. Igual que en la *Devota contemplació* de Francisco Prats, citada más arriba, donde se representan las *set estacions o posades lo dia de corpore cristi* (fol. 1r), vemos desfilar aquí a una serie de personajes que dialogan en estilo directo (Judas ofreciéndose a los judíos, la Magdalena comunicando a la Virgen la detención de Jesús y la posterior conversación entre madre e hijo, los judíos escarneciendo a Jesucristo y luego vociferando ante la Cruz, Pilatos dando permiso para el descendimiento), que se mueven, gesticulan, hablan, gritan y se lamentan con distintos tonos; todo ello acompañado con una rica variedad de acotaciones temporales («e logo», «e depoy», «aquella noyte», «de manhaa», «a aquella hora», «da alvorada», «na hora de prima», «aa hora da terça», «aa hora da sexta»,... hasta llegar «aa hora da completa»), espaciales y kinésicas («aly», «vayse», «se feze presto para falar aos judeus, fugirõ/ e a casa de Annas o levarom», «a casa de Cayphas... foy levado», «foy apresentado»), gestuales («cospynhado», «como se fosse hũu falsso enganador», «ante ella os geolhos ã terra ficava/ e com grandes choros e saluços o seu filho abraçava») y paralingüísticas («malçioso/ começou a dizer», «todos os judeus braadarom», «e diça e braadava», «e cõ grandes aruydos e pregões»), incluidas las referencias al utillaje escénico («ho ungio de unguento preçioso», «de coroa de fortes espinhos coroado», «a huma colũpna fortemete foy legado», «huma muyto pesada crux ao collo», «fel e vinagre a ben lhe apresentarom», «em hũu lençol envorilhado/ e na cabeça hũu sudario») y a los efectos sonoros («a terra fez entom muyto grãde tremor»).

En definitiva, podemos afirmar que las laudas contemplativas de André Dias compar- ten con ese otro tipo de obras llamadas *contemplaciones* (como la de Francesc Prats, las de Joan de Escrivà y Bernat de Fenollar o la anónima de El Escorial) una serie de elementos dramáticos que, probablemente, reflejen algún tipo de representación litúrgica o procesional, como apunta Miguel Ángel Pérez Priego en el caso de Encina;⁶⁶ pero que, en cualquier caso, están implicadas en la génesis de futuras formas teatrales como las del mismo Juan del Encina y Gil Vicente.

⁶⁶ Juan del Encina, *Teatro completo*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 47-48.