

MARIA AL PIE DE LA CRUZ

Vedla al pie de la Cruz; es como un lirio
nacido allí para aromar la cumbre.

Pone la sombra un velo a su martirio;
el sol la besa con su muerta lumbre.

Pende el Hijo en la Cruz agonizante
sufriendo silencioso la tortura
por no aumentar con queja lacerante
de su Madre el dolor y la amargura.

Vedla llorar cual desbordada fuente.

Oíd y ved, que al suspirar doliente
le da el dolor su virginal encanto.

La sed al Hijo en su sufrir sofoca...

¡Y no puede llevarle Ella a la boca

ni una líquida perla de su llanto!

MANUEL MONTERREY

La pasión del Señor en la poesía dramática española

LA pasión y muerte de Jesucristo es el drama por antonomasia: muerte sublime de Quien es Todopoderoso y por obediencia al Padre encarna en las entrañas de la Virgen, haciéndose hombre, para conseguir la redención del género humano. La pasión y muerte de Jesucristo es el drama divino del amor eterno. La Iglesia en el culto cristiano conmemora la pasión del Señor como manifestación externa de los textos litúrgicos que evocan el incruento sacrificio amoroso de Dios.

El origen de la poesía dramática tenía terreno abonado en la liturgia católica. Por su naturaleza los textos litúrgicos tienden a manifestar las verdades y los dogmas religiosos por medio de formas expresivas, ricas y espléndidas, de ritos figurados, que son a la vez historia y símbolo; los textos de que se sirve, ya para el canto, ya para la lectura, tienen un carácter eminentemente representativo, revisten una fisonomía altamente dramática.

León Gautier escribió: «En el antifonario de San Gregorio más de un *Introito* está en forma de diálogo». Batiffol ha reproducido un Responsorio del primer domingo de Adviento, del que decía que desempeñaba en las basílicas el mismo oficio que «El diálogo del coro en la tragedia clásica».

Las anotaciones musicales de los textos litúrgicos, sirvieron para poner de relieve los elementos dramáticos que contenían; el canto alternado aplicado de diversas maneras a los salmos y a los himnos, a las antifonas y a los responsorios despierta la imagen anticipada del diálogo dramático.

En la época carolingia, al acentuarse el divorcio entre la lengua latina y la romance, surgió la tendencia de enriquecer la liturgia para conseguir, no sólo una mayor amplitud y esplendor en el culto, sino también una mejor comprensión de los textos, es decir, una comunión más íntima entre la Iglesia y sus fieles. Este movimiento se centraliza en los monasterios de más prestigio de la cristiandad. Y de esta corriente nacieron las *sequencias* y los *tropos*: inversión audaz de paráfrasis cantadas en el texto habitual de la liturgia.

En estas nuevas creaciones encontró el instinto dramático una fuerza impulsiva de gran importancia. Los *tropos* se concibieron en

forma dialogada, adheridos a los textos litúrgicos de la Navidad y La Pasión. Estos diálogos encerraban el germen maduro de un verdadero drama, y sólo les faltaba el movimiento de las figuras y el aparato escénico para que brotase el drama en su integridad. Aparece el escenario del Santo Sepulcro o el cuadro bucólico del portal de Belén y en torno suyo se mueven los discípulos, las tres Marías o los pastores, de innegable fuerza dramática. Así nacieron los dos oficios dramáticos: el del Sepulcro y el de la Navidad, incorporándose a la liturgia ordinaria y consagrada.

El ciclo de Navidad, comprendía el drama de la adoración de los pastores, el de los Santos Inocentes relacionado con la liturgia del 28 de Diciembre y el drama de la adoración de los Reyes Magos, representado el día de la Epifanía y en donde muy pronto se dió un lugar al personaje Herodes, el tirano celoso del Mesías.

El ciclo de Pascuas, comprende el drama de la Pasión y la Resurrección y el de los viajeros, es decir, la representación del encuentro de Cristo resucitado con dos de sus discípulos, en el camino de Emaus: esta representación tenía lugar en las iglesias el lunes o martes de Pascua.

El paso del drama religioso medieval, escrito en latín, a la forma romanceada, siguió un proceso lógico. Al principio, los actores y espectadores constituían una minoría selecta — clérigos en el sentido más lato de la palabra — que entendían y hablaban perfectamente y sin esfuerzo alguno estas representaciones escritas en el lenguaje de la iglesia. El público aumentó y se hizo más heterogéneo; las poblaciones en masa acudían a presenciar aquellas representaciones celebradas en los claustros y pórticos de las iglesias, y poco a poco se sintió la necesidad de variar la forma expresiva que se hacía inteligible para la inmensa mayoría de los espectadores, y así el idioma vulgar se fué incrustando en aquella prosa y poesía latina, suavemente y sin estridencias, primero en forma de frases sueltas y después intercalando estrofas completas, hasta hacerse exclusiva la forma romanceada, y al mismo tiempo el drama se fué regularizando y de la iglesia salió a la plaza.

Este teatro religioso en lengua vulgar se cultivó en toda Europa; en Inglaterra se llaman *Miracleplays*, en Alemania *Geistliche Schaupiele*, en Italia *Sacre Reppresentazione* y en España *Autos Religiosos*.

Este teatro religioso en lengua vulgar, adquirió un gran desarrollo: los dos ciclos primitivos de *Navidad* y *Pascua* fueron dilatándose, cada vez más, hasta abarcar la vida entera de Jesucristo en los grandes «misterios» cíclicos dramáticos del siglo XV.

Es innegable que en España tuvo que ser abundantísima esta literatura. Nos faltan los textos que o se perdieron o están todavía sin exhumar en los archivos; pero nos queda el testimonio constante de los documentos legislativos, los cánones de nuestros Concilios y las *Consuetas* de nuestras abadías y catedrales, en donde se consignan normas para celebrar estas representaciones sagradas.

Una muestra tenemos de este género, y para mayor satisfacción

con vivencia actual, que nos hace ver plásticamente, aunque con grandes modificaciones, lo que fueron esos primitivos ensayos dramáticos. Me refiero al *Misterio de Elche*.

Al ciclo de Navidad corresponde la más antigua creación literaria del teatro religioso español: el *Auto de los Reyes Magos*. Procede el texto del «misterio» de los Oficios latinos de Limoges, Rouen, Nevers, etc., y se caracteriza por un gran progreso en el movimiento dramático. La parte conservada tiene sólo 147 versos y la integran los monólogos de los tres Reyes, la decisión de ir a visitar al Mesías guiados por la estrella de Oriente, el encuentro con Herodes, reunión de los sabios y discusión del tema por los rabinos.

No tenemos tampoco textos de los grandes ciclos dramáticos de la Pasión, pero en el poco conocido *Códice de Autos Viejos* de la Biblioteca Nacional de Madrid, conservamos varios «autos», que tienen una cierta continuidad de materia, al tratar de la Pasión del Señor. Este *Códice*, editado por Rounet, contiene la colección más abundante del teatro religioso español del siglo XVI. Son 96 obras y uno de los grupos de ellas está integrado por los siguientes «autos» referentes a la Pasión y Resurrección del Señor. Auto de la *Entrada de Xto. en Jerusalén*, de versificación endeble y escaso valor literario; Auto del *Despedimiento de Cristo de su madre*, que contiene muestras de la religiosidad española, realista e insistente en detalles dolorosos:

«¡Oh, cara de resplandor,
claridad del cielo empíreo!
¿Quién turbó vuestra color?,
¿quién os dió tanto dolor?,
¿quién os dió tanto martirio?
Vuestros ojos refulgentes
que eran lumbre de los míos,
quién los volvió diferentes,
y os ensangrentó los dientes,
los labios cárdenos fríos?
Vuestras manos horadadas,
descoyuntados los brazos
y las entrañas rasgadas,
las espaldas justiciadas,
las carnes hechas pedazos».

En el Auto del *Despedimiento de Cristo de su madre* aparecen también estos mismos rasgos realistas, expresivos del sufrimiento de la Pasión, con colores acentuados:

«Verasme tan afligido,
madre, con la cruz a cuestras,
todo mi rostro escupido,
desnudo y escarnecido
y tras mí lanzas enhiestas.

Verás el barreno echar
a la cruz sin mi medida,
y como no pueda alcanzar,
con sogas h'an d'estirar
esta carne dolorida.

Largaran mis coyunturas
hasta llegar aquel peso,
y estas cuerdas son tan duras
que entraran las hendiduras
en la carne hasta el hueso».

Hay en este códice Auto del *Descendimiento de la Cruz*, y por último el de la *Resurrección*, tema de gozo y alegría al resucitar el Divino Redentor, que el poeta trata con singular acierto; es este Auto uno de los mejores del Códice.

Se inicia con un breve, pero poético villancico:

«Trébol, florido trébol,
trébol florido».

En un ambiente rústico, entre pastores, se festeja la alegría que produce la Resurrección, satisfacción y gozo que se refleja en toda la Naturaleza:

«No se ha visto día
de tanto consuelo,
pues la tierra y cielo
muestran alegría.

.....
No se ha visto en la tierra
tan alegre día,
pues tierra y cielo
muestran alegría».

Figuras simbólicas cantan este villancico en forma sensible y versos fáciles.

«Pues resucitó este día
Nuestro Dios Crucificado,
esparcido es el nublado
ya no hay noche, todo es día».

De este «auto» ninguno de los eruditos investigadores de nuestro teatro primitivo se ha ocupado, y ofrece, además de esta versificación sencilla y musical en coplas y villancicos, ejemplos logrados de alardes y complicaciones en la versificación. Veamos cómo el poeta en unos ágiles versos, juega con las palabras Eva y Ave, que tienen las mismas letras, pero escritas al revés:



ALBUM EXTREMEÑO.—Monasterio de Guadalupe: Arqueta de madera cubierta de planchas de plata y esmaltes. Foto Más

«Ave, dice, pues volaste
con tan soberano vuelo
que, volando al alto cielo,
en la Trinidad picaste,
abatiendo al Hijo al suelo.

Ave, y ved que tal ave es
que, mudando al revés
las letras d'entre *Ave* y *Eva*,
veréis la ventaja y prueba
del daño y el interés.

Eva, de muerte inventora
Eva, del pecado aurora;
Ave, quien la vida halló;
Ave, quien la gracia dió,
siendo nuestra intercesora,
Ave que tal mereció
que su Dios y Criador
en su nido se encerró».

Otras veces el poeta compone oraciones sagradas en versos acrósticos:

«*Ave*, la más excelente,
María, flor de las flores.
Gracia de los pecadores,
Plena, recibí el presente
de aquestos vuestros pastores».

Y termina el «auto» con esta sencilla *cancción*:

«Todos nos regocijemos
en este santo día,
pues visto avemos,
pues avemos visto
que ha resurgido el Mesías».

Desde el *Auto de los Reyes Magos* hasta los ensayos escénicos de Gómez Manrique, a mediados del siglo XV, no conservamos ninguna pieza dramática. Por los estudios realizados por Sept, Cirot, D'Ancona y tantos otros ilustres investigadores del teatro europeo nos sería fácil llenar con noticias curiosas este lapso de tiempo de la historia dramática española. Pero estos datos sólo tendrían valor erudito. Es preferible destacar, también por su novedad, el valor dramático de una obra, poco citada, del primer poeta castellano de nombre conocido: Gonzalo de Berceo. Esta poesía lleva por título *El Duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su Fijo Jesu Christo*. Señala Valbuena como fuente de este poema dramático el sermón de San Bernardo, el Doctor melifluo, *De lamentatione Virginis Mariae*, que podría explicar en parte el aliento viva-

mente patético del poema de Berceo. «Todo el diálogo del comienzo entre San Bernardo y María, original manera de interpretar la vulgarización del modelo y la relación en boca de la Virgen de la Pasión, nos revelan un poderoso poeta trágico. Con un primitivismo encantador, en donde falta la perspectiva y la agilidad de los personajes, recordando los frisos escultóricos del románico, con sencilla naturalidad, con expresiones coloristas de gran fuerza descriptiva y hondo sentido patético, enumera las lamentaciones de las tres Marías, y por último la Virgen nos hace sentir los episodios de la Pasión:

«Dábanli azotadas con ásperos dogales,

Calcáronli espinas redor de la mollera,

Echáronli a cuestras un madero pesado,
Ende fué la cruz fecha en que él fué aspado

Coriéronli con clavos los pies e las manos

Disso que avie sede, los labios desecados,

Diéronli mal bebraio amargo sin mesura,
Fiel vuelta con vinagre, una crúa mixtura».

Berceo, según acostumbra en sus poemas, nos dice indirectamente cuáles son las fuentes en donde se inspiró: los Santos Evangelios, en el de San Mateo y en el de San Juan. Y el poeta continúa patéticamente desgranando las lamentaciones de la Virgen, iniciando las descripciones realistas y sangrientas, que ya no abandonarán nuestros dramáticos primitivos:

«Vedía correr sangre de las sus sanctas manos,
Otro sí de los pies, ca non eran bien sanos.

Sangrentaba la cruz de palma e de oliva,
Echábanli en rostro los malos su saliva,
Estaba muy rabiosa la Madre captiva».

Esta obra de Berceo es un verdadero auto de la Pasión, que encubre la forma dialogada, primero San Bernardo y María, después un diálogo muy humano de la Virgen Madre con su Hijo, a continuación la dramática descripción del Descendimiento: la Dolorosa caída por tierra o besando ansiosamente la mano horadada de Jesús muerto, acompañada de Marta y María, como en el cuadro flamenco de Vander Weyden, que contemplamos en el Museo del Prado. Termina este poema con la descripción de los signos con que la Naturaleza exterioriza la muerte del Mesías y su resurrección:

«En los signos del cielo otro tal contesció,
Todos ficieron duelo quando allí morió.

El sol perdió la lumne, oscureció el día,

Las piedras porque duras quebraban de pesar,

De los sepulcros viejos

Abriéronse por sí sin otros azadones.
Revisclaron de omnes grandes generaciones.

Resucitó don Xpo e la Virgen María,
Toda la amargura tornó en alegría».

Gómez Manrique, a mediados del siglo XV, compuso un *Auto del Nacimiento*, versificado a ruego de su hermana María, abadesa del Convento de Clarisas de Calabazanos. También versificó unas *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*. Gómez Manrique era sobre todo un delicado poeta y su obra rebosa fino y sentido lirismo, de tal forma que sin perder su contenido dramático, no parece una representación teatral. Las *Lamentaciones* están puestas en boca de la Virgen, interviene también San Juan y María Magdalena, pero esta última—rasgo inefablemente sugeridor—no habla.

Mayor valor encierra su *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, sucesión de estampas dramáticas—celos de José, anuncio del misterio de la Encarnación por el Angel, oración de María ante el niño ya nacido, episodio de los pastores y adoración—que terminan con la gran escena, en que cada uno de los ángeles ofrece a Jesús las insignias de la Pasión: la columna, los azotes, la corona, los clavos, la cruz y la lanza. En toda la obra se diluye una poesía finamente estilizada, que termina con un villancico que las monjas cantan desde el coro para acallar el llanto del recién nacido:

«Callad, Vos, Señor,
Nuestro Redentor,
que vuestro dolor
durará poquito».

A Valbuena esta obra, por su exquisita melancolía, colorido suave, delicado sentido, le recuerda el arte detallista y fiero de un cuadro de Filippo Lippio de Botticelli.

Con estas obras dramáticas de Gómez Manrique estamos situados en el gótico; pronto aparecerán las primeras innovaciones renacentistas; pero aún esta poesía es medieval y ofrece delicados rasgos de primitivismo, aunque sus figuras tengan ya la gracia ágil de las Virgenes góticas.

En Juan del Encina confluye esta última corriente medieval, que integra el goticismo de su obra, y los adornos renacentistas se incrustan en ese fuerte andamiaje gótico, prestándole a sus obras una fisonomía plateresca. La obra poética de Encina, escrita parte en Salamanca y parte en Italia, nos hace pensar en la Casa de las Conchas o en la fachada de la Universidad salmantina. En estas obras, como en la Celestina, en las églogas, farsas y autos vicentinos se conjugó lo medieval español con lo renacentista europeo.

Encina vive en la tradicional Salamanca, saturada de profundo y valioso medievalismo, allí mueve su teatro rústico de pastores, a los mercaderes del *Auto del Repelón*, allí concibe su teatro religioso de los dos ciclos dramáticos, pero después en Italia escribe sus *Eglogas*, en la Roma renacentista, exuberante y vital de los Médicis y Borgias.

Encina en Salamanca respira el bucolismo sano de las orillas del Tormes y su oído de excelente músico gusta y se aficiona a los sonidos rústicos y sinceros del sayagués, ásperos, aunque refinados en el ambiente cortésano de la mansión de los Duques de Alba. Sus pastores—Bras, Beneito o Mingo—representan unas veces la alegría campesina de los tiempos del antruejo o Carnaval, del que tienen que despedirse con hartazgo de comida, como revancha del tiempo de Cuaresma y abstinencia que se avecina; otras veces estos mismos pastores, en diálogos amorosos, alaban la vida de aldea frente a la vida de Corte y apalean, si es preciso, al escudero cortésano que quiere arrebatarles el amor de Mingo; en determinada época del año estos mismos pastores se mueven en el sencillo ambiente del portal de Belén y obsequian al Niño-Dios con sus rústicos presentes y canciones, en las que Encina hace alardes de su delicadeza poética y de sus no comunes conocimientos musicales.

El tiempo y el decorado cambia y el poeta escribe su *Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor*. Intervienen dos ermitaños, el uno viejo y mozo el otro «que caminan hacia el sepulcro» en donde se les une la Verónica, y allí se les aparece un ángel que los consuela con la noticia de la santa resurrección.

La Verónica es quien en sentidos versos nos mueve a dolor con la descripción rápida, vehemente, de los distintos episodios de la muerte de Jesucristo:

Verónica

«¡Oh mis benditas hermanas,
Que gran lástima de ver
Tan gran Señor padecer
Por dejar sus siervos sanos!

¡Pies y manos
Clavado, sin merecer
Por salud de los humanos!

¡Su cara abofeteada

Y escupido todo al gesto
Y de espinas, por denuesto,
Su cabeza coronada!

¡Qué lanzada
Le dieron, en la cruz puesto,
Que me tiene lastimada!»

La otra representación dramática de Juan del Encina trata de *La Resurrección de Cristo*. Aparecen en escena San José, la Magdalena, María Cleofás y San Lucas, los dos discípulos que iban camino del castillo de Emaus y cuentan de qué manera se les apareció nuestro Redentor. La Magdalena lo vió en traje de huertano, sembrador de virtudes, y a Lucas y a Cleofás se les mostró en veste de peregrino, como símbolo de la senda y el hábito que hemos de usar en el breve tránsito de esta vida.

Discípulo de Juan del Encina fué Lucas Fernández, y como él situado en el ambiente de Salamanca. Es Lucas Fernández más devotamente ferviente que Encina.

La obra maestra de este autor es su *Auto de Pasión*. Don Manuel Cañete, el ilustre investigador de nuestro teatro primitivo, dice: «La imaginación hubiera sido impotente para crear una tragedia tan patética y llena de sublimes enseñanzas como la sagrada pasión y muerte del Redentor de los hombres.» Y Valbuena destaca la «desusada fuerza emotiva de este *auto* que constituye un momento capital en la etapa primitiva del drama español».

El argumento nos lo anuncia el autor en su obra: «Representación de la Pasión de nuestro Redemptor Jesucristo, compuesta por Lucas Fernández, en la cual se introducen las personas siguientes: Sant Pedro a San Dionisio e San Mateo e Jeremías a las tres Marías. Y el primer introductor es San Pedro, el cual se va lamentando a hacer penitencia por la negación de Cristo como en la Pasión se toca: *Exiit foras et flevit amare*. El poeta finge toparse con Sant Dionisio, el cual venía espantado de ver eclipsar el sol, e turbarse los elementos e temblar la tierra e quebrantarse las piedras sin poder alcanzar la causa por sus reglas de astronomía. E después entra San Mateo recontando la Pasión con algunas meditaciones. E después Jeremías. E finalmente las tres Marías».

Valbuena ha destacado con acierto en la descripción de la muerte del Señor la intensa religiosidad de Lucas Fernández. El Cristo de la Pasión que modeló el poeta coincide en vigor con las imágenes talladas por Gregorio Hernández y Pedro de Mena, es el mismo Cristo que inspira a Unamuno, es el Cristo con acentos de saeta «de ojos de vidrio, de pelo natural siempre con sangre en las manos — siempre por desenclavar, recordado por Cassou.

«¡Con la cara ensangrentada,
con la voz enronquecida,
rompidas todas las venas,
y la lengua enmudecida,

con la calor denegrada,
cargado todo de penas;
y los miembros destorpidos,
los ojos todos sangrientos,
los dientes atenzados,
lastimados
los labios con los tormentos!»

Hay en estos versos acentos de «saeta» que mueven a pasión. Tienen un fuerte poder de evocación que nos hace recordar los «pasos» de la Semana Santa. Aparece el Cristo amarrado a la columna seguido de «judíos en cuadrilla», «linternas», «armas, lanzas, verdugos y sayones» que lo acosan «con tumulto» y «vocería», «gritos» y alboroto, y allí, sufriendo empujones atroces, entre tañidos de trompetas que anuncian el camino por la calle de la Amargura, aparece el semblante de Cristo:

«Lágrimas, sangre y sudor
Era el matiz de su gesto
Derretido con amor
Para curar el langor
En qu'el mundo estaba puesto.»

Al describir la crucifixión con los rasgos poéticos se mezcla el tierno sentimiento femenino de las tres Marias, apartadas a un lado «con la Madre medio muerta» pintada con el patetismo de una *Piedad* de Bermejo. María al tener en su regazo al hijo muerto:

«Con sus lágrimas lavaba
las llagas y las heridas;
con su velo las limpiaba
y enjugaba,
con angustias doloridas».

Habla ante su Hijo muerto, en terrible soliloquio con acentos dolorosamente humanos y verdaderos, llorando «los dulces amores míos», sobre el cuerpo lleno de llagas, herido y desgarrado, besando su boca fría y acariciando sus pies y manos. Las Marias aromatizaban con su llanto las carnes desvenadas de Jesús, uniendo su llanto al de la Virgen.

«¡Cuán desconsoladas fuimos,
mezquinas entre las mezquinas,
cuando quitar le quisimos
la corona, y no pudimos
arrancarle las espinas!»

Y termina este *Auto de la Pasión*, el más patético y de mayor fuerza descriptiva de nuestra literatura medieval, ya situada en el Renacimiento, con un villancico en canto de órgano, cuyo estribillo dice:

«Di, ¿por qué mueres en cruz
Universal Redemptor?—
Ay, que por ti, pecador».

Este *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, apenas introduce innovaciones ni en el texto, ni en los personajes. Encina presentaba en escena personajes que no aparecen consignados en el Nuevo Testamento, como la Verónica y los dos ermitaños. Lucas Fernández se ajusta al Teatro bíblico hasta arrancarle los más trágicos matices. En el *Auto de la Pasión* ha reunido alegóricamente personajes del Antiguo Testamento—Jeremías—con los del Nuevo adelantándose al procedimiento de los autos sacramentales.

* * *

En el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández encontramos la génesis de los «pasos» procesionales. Sus descripciones de las figuras de la Pasión son «pasos» representativos de los Cristos sangrantes y lacerados y de las Virgenes dolorosas que talladas por nuestros mejores imagineros pasean su dolor eterno por las calles de las ciudades españolas.

La iglesia quiso hacer llegar al pueblo de una manera directa y sensible el inmenso sacrificio amoroso de Dios hecho hombre, y por eso, primero en el templo, como ampliación de la liturgia y después en la escena, para una mayor difusión y, por último, en la calle, para una compenetración más popular y más íntima, evoca constantemente la pasión del Señor, ejemplo divino de amor.

No olvidemos de representar dignamente nuestro papel en este drama del amor eterno.

«¡Ay, el Amor de los amores,
Que difunde su fragancia
como en el campo las flores!»

E. SEGURA COVARSI

