

TEXTO DRAMATICO Y ESPECTADOR EN EL TEATRO CASTELLANO PRIMITIVO

Lilia E. Ferrario de Orduna
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Creemos oportuno plantear aquí algunas consideraciones acerca de las demarcaciones textuales, explícitas e implícitas, que manifiestan la referencia a un público espectador de las primitivas piezas dramáticas conocidas del teatro castellano; es decir, nos interesan en esta ocasión las relaciones entre el texto dramático de esas primeras obras y el público ante el cual consta que se representaron o el presunto espectador para el cual estas obras estuvieron evidentemente destinadas, aunque en algunos casos ese espectador quizá nunca llegó a constituirse en tal.

Desde tiempo atrás interesa a los estudiosos este problema de la vinculación que surge desde y hacia la obra de arte, la obra *literaria* en particular, de cualquier género: así, por ejemplo, a partir de la conocida frase quevediana en el prólogo del *Buscón* ("qué deseoso te considero lector o oydor"), Margit Frenk Alatorre, en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, discutió sobre los lectores y oidores en el siglo de oro; es clásico ya el libro de Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* que atiende sobre todo al público de los libros de caballerías, de la épica culta, de la *Celestina* y del *Lazarillo de Tormes*; Sebastián Neumeister trató "Las clases de público en el teatro del siglo de Oro y la interpretación de la comedia"; Sito Alba y Díez Borque también se han preocupado por estos aspectos, por mencionar sólo algunos nombres. Sin embargo, y acotando ámbitos, esta preocupación que ha sido grande y suscitó numerosas investigaciones concretamente en torno al teatro en la España de fines del siglo XVI y XVII, en menor número de intentos se encauzó hacia las primeras piezas dramá-

ticas castellanas de las que ahora hablaremos. Alfredo Hermenegildo, que se ha ocupado de este teatro prelopesco, hablaba de la necesidad de "recrear esos puentes de comunicación entre el escritor y el público, puentes sin los que es impensable la creación dramática" (en sus líneas introductorias a *Renacimiento, Teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*).

En primer lugar y con respecto a nuestro título, como bien se sabe, no es fácil hoy definir "texto dramático" a esta altura de tantas complejidades interpretativas, ni es nuestro tema: sólo deseamos aclarar que al hablar de "texto dramático" pensamos en el "texto principal" y también en el "texto secundario", por cierto muy estrechamente vinculados, y especialmente importantes ambos en lo que se refiere a estas relaciones sobre las que queremos reflexionar.

Recordemos que el primer ejemplo conocido con algún atisbo de teatralidad es el mentado *Auto de los Reyes Magos*, cuya fecha fijó Menéndez Pidal hacia mediados del siglo XII. En 1863, su primer editor -Amador de los Ríos- lo había llamado *poema*; el mismo Menéndez Pidal que se había referido al auto primero, más tarde lo consideró *misterio*; después, Lázaro Carreter en su edición de *Teatro Medieval* lo llamó *representación*..., pero ninguno de estos conceptos satisface por completo a la crítica. Sea como fuere, la obra se nos ofrece como un conjunto de cinco escenas que constituirían el todo (tesis sostenida por Hook y Deyermond) con la disputa final entre los rabinos de la corte de Herodes, "de acusada originalidad", o de otro modo, ese conjunto es un fragmento al que seguiría la visita al Pesebre y la Adoración de los Reyes (tesis de Regueiro, entre otros), tal vez con el agregado de un villancico de cierre (Valbuena Prat, Díaz Plaja) y en el cual fragmento podría señalarse un mayor número de escenas (según Senabre) si atendemos a los resultados de un minucioso examen del manuscrito procedente de la Catedral de Toledo y ahora al cuidado de la Biblioteca Nacional de Madrid, en cuanto al valor de ciertos signos, la cruz con cuatro o cinco puntos alrededor -posible separación de escenas-, los seis puntos -posible separación de parlamentos-, etc. Cualquiera sea la interpretación que prefiramos, lo cierto es que la obra no tiene detalles escenográficos expresos ni tampoco verdadera creación de ambientes. No obstante, la lengua dramática es portadora de una apelación a la imaginación del espectador que le permite reconstruir cada situación y esto se da ya desde el comienzo, cuando cada uno de los tres reyes se refiere a algo que está viendo o, en el caso del último, que acaba tal vez de ver, y manifiesta su asombro. El primero dice: "Dios criador, qual marauila/ no se qual es *achesta* strela./ Agora primas la e veida,/ poco tiempo a que es nacida". El segundo personaje comenta: "*Esta* strela non se dond vinet,/ quin la trae o quin la tine". Reflexiones similares surgen de Melchior: "*Tal* estrela non es in celo,/ desto so io bono strelero". La demarcación se ha logrado gracias a la adjetivación, claro elemento deíctico, y la serie culmina con la intervención del tercer rey, experto estrellero, que sabe perfectamente que

no se trata de estrella conocida. Melchior es, al decir de Senabre, "el personaje más intelectual y razonador de los tres (por eso su papel dramático deberá consistir en disipar dudas y proponer soluciones)". No es el único momento en que se prueba la habilidad del autor del *Auto de los Reyes Magos*: los mismos personajes van dando al público datos para lograr cierta ubicación temporal y urdir la trama que, aunque no suscitadora de expectativas, posee cierta matización. Ej. vv.15-16 "nacido es Dios, por uer, de fembra/in *achest mes de december*"; 27-28 "Por tres noches me lo ueré/i mas de uero lo sabre"; vv.31-32 "ire, lo aorare,/i pregare i rogare". Nótese que el v. 31 está construido con elementos constitutivos del v. 17 "Ala ire [...] aoralo e" y en el v. 32, el posible adverbio de lugar conduce al espectador a esa lejanía que se pretende evocar: 'ahí o allíregaré, ahí o allírogaré'. También Melchior concluirá su parlamento con la misma decisión: v. 51 "ire ala, par caridad". Por otra parte, antes de adoptarla, mostrará sus dudas, quizá podamos imaginar que al público, o al menos a sí mismo, vv.44-47: "Es? non es?/cudo que uerdad es./Ueer lo e otra vegada,/si es uerdad o si es nada". Dijimos que se van mostrando los hilos de la trama y que el espectador recibe los datos que el autor -sobre una historia conocida- ha seleccionado, así en el v.61 uno de los reyes pregunta a los otros dos: "queredes ir conmigo al Criador rogar?", a lo que tal vez sea Gaspar quien conteste, v.64 "*andemos tras el strela, ueremos el logar*". Indagará Herodes, v. 81 "Decid me uostros nombres, no m'los querades celar" y será respondido, vv.82-83 "*A mi dizen Caspar,/est otro Melchior, ad *achest* Baltasar*". Nos aproximamos a la última intervención de los Reyes: ante sus explicaciones acerca de la estrella, Herodes les ha preguntado, vv.96-97 "Quanto i a que la uistes/i que la percibistis?" a lo que se le contesta, 98 "*Tredze dias a*", así queda medida ante el espectador la distancia cronológica, que será el último dato que obtenga en torno a los Reyes Magos, a menos que interprete la orden o autorización que da Herodes inmediatamente, como el anticipo de una verdadera adoración de Melchor, Gaspar y Baltasar, sea que apareciera o no escenificada, vv.102-104 "Pus andad i buscad/i a el adorad/i por aqui tornad". Los Reyes, pues, no aparecerán más en el texto conservado y las casi catorce líneas restantes del manuscrito comprenden los modos en que Herodes trata de saber la verdad llamando a su mayordomo y pidiendo por sus 'abades, scriuanos, gramatgos, streleros, retóricos', lo que podría involucrar todo un movimiento escénico y hasta de cierta comicidad y ridículo, como cuando Herodes demanda, v.128 "I traedes uostros scriptos?" y le responden, vv.129-130 "Rei, si traemos,/los meiores que nos auemos", lo que podría llevar aparejado todo un despliegue de material de utilería. A ello sigue la disputa de los rabinos, verdadero e inteligente cierre según algunos críticos ingleses, como se dijo antes.

En cuanto a la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, a instancia de doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos, hermana suya de Gómez Manrique*, que es la siguiente muestra conservada de importan-

cia, escrita y representada entre 1458 y 1468, lleva, en cambio, alguna indicación escénica destacable. Después de enunciar los parlamentos de varios personajes, que declaran "lo que dize Josepe, sospechando de Nuestra Señora", "la oración que faze la Gloriosa", "el Angel a Josepe", se lee a la izquierda del v.25 ("Adórote, rey del cielo"), "La que representa la Gloriosa, quando le dieren el Niño", por lo que puede suponerse que en ese momento de la *Representación*, quien desempeña el papel de la Virgen tomaría al Niño en sus brazos, o sea que hay un juego escénico declarado. El profesor López Estrada ha estudiado en varias oportunidades esta obra y desde distintas perspectivas (incluida su versión crítica) por lo que no repetiremos ni glosaremos sus conclusiones que lo llevan a considerar la obra como "una pieza de condición sustancialmente teatral", salvo recordaremos que a continuación de la Adoración tripartita, pastoril y arcangélica, los martirios que se presentan al Niño (cáliz, astelo, sogá, azotes, corona, cruz, clavos y lanza) premonizan la Pasión y serían tal vez a modo de momos. Basa esta suposición López Estrada en los versos incluidos en el *Cancionero* de Gómez Manrique "en nombre de las virtudes que yvan momos al nascimiento de un sobrino suyo" y allí cada virtud ofrecía al niño sus dones recitando una estrofa. En este caso, al premonizar la Pasión con la distribución de los martirios, estos presuntos momos estarían coadyuvando a la "nova devotio" impartida por el Concilio de Colonia de 1423: la participación activa de los fieles en el dolor de Jesucristo.

Desde luego, hay que dejar un amplio margen dubitativo acerca de la autoría de las observaciones, acotaciones, nombre de personajes y de argumentos que aparecen en los manuscritos y primeras ediciones del teatro castellano pues en la mayor parte de los casos son fruto de los editores (recordemos las palabras de Fernando de Rojas en el Prólogo agregado a la edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, sobre los argumentos de cada auto, "que aun los impressores han dado sus punturas..."), pero de todas maneras indican la consideración expresa de un público lector o espectador mediante estas rúbricas y acotaciones explícitas. Lógicamente, las implícitas tendrán mayor autoridad al ser, con más seguridad, obra del mismo creador, aunque también en cuanto a esto podríamos tener ciertos reparos.

Con respecto a Juan del Encina, sólo saber que las *Representaciones* "fueron hechas por él a los ilustres y muy maníficos señores don Fadrique de Toledo y doña Ysabel Pimentel, duques de Alva, marqueses de Coria, etc.", según encabezamiento de las ocho piezas en el *Cancionero* de 1496, hace imaginar que esa circunstancia pudo haber condicionado el texto principal y el texto secundario. Observemos, al pasar, que la edición de 1496 se refiere en casi todos los casos (seis piezas) a la *Egloga representada en la noche de la Natividad [...]*, o la *Egloga representada en la mesma noche de Navidad [...]*, o la *Egloga representada en requesta de vnos amores*, etc. pero hay dos excepciones: son las *Representaciones*, ya no 'églogas', que se dedican respectivamente a la

"muy bendita Pasión y Muerte de nuestro precioso Redentor" y a la "santísima resurrección de Cristo", en las que como se sabe no intervienen pastores, de modo que la ausencia de personajes rústicos obligaba a nombrar la composición de otro modo. Pero, retomando nuestra idea de un posible condicionamiento, en efecto, cuando el autor -antes de iniciar cada obra- brinda una suerte de argumento en ese 'prólogo en prosa', según lo llamó Hermenegildo aplicado a Lucas Fernández (en *Renacimiento, teatro y sociedad*, 41), explicación que seguramente iba dirigida al lector, ya aparecen los vínculos entre el autor y el público destinatario. Desde la primera, nos enteramos que el pastor Juan, el mismo autor, actor y personaje, entrará a la sala donde los duques oyen maitines, para presentar a la duquesa cien coplas y prometer que "venido el mayo" "sacaría la copilación de todas sus obras porque se las usurpaban y corrompían". Más de siglo y medio antes de las quejas calderonianas en el famoso prólogo a la *Quarta Parte de sus comedias*, ya el salmantino quería ejercer sus derechos de autor por los que tantas veces lucharon los escritores de todos los tiempos, conocidos o no los desvelos de Calderón de la Barca: "que ya no eran mías [las comedias] las que lo fueron, pero muchas que no lo fueron [hallé] impressas como mías, no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los ajenos". Podría afirmarse que esta primera égloga es una recopilación de alabanzas: autoelogio de Juan del Encina y de su producción, a través del pastor Juan (vv.77-78) "no has tú visto las alhajas/que tengo so mi pellón"; v.122 "tenme por de los mejores", etc. y, fundamentalmente, elogios de sus señores que abren y cierran la pieza, vv.2-4 y vv.7-9 "[...] Acá estoy,/que a ver a nuestrama voy./¡Hela, está muy reluziente!". "¡Mia fe! Trá-yole un presente,/poquillo y de buena miente:/tome vuestra señoraça", versos que implicarían un juego escénico especial con este ofrecimiento a su auténtica destinataria. La segunda estrofa también es laudatoria hacia ella, mientras que las tres siguientes conllevan la alabanza obligada al duque, "nuestro César", cual "gran hijo de Príamo", de gran fama y poder, temido en Francia y Portugal, etc. El diálogo pastoril posterior incluye la bien conocida declaración enciniana, vv. 86-90, 124-126, 131-134: "Aunque agora yo no trayo/sino hato de pastores,/dexa tú venir el mayo,/y verás si saco un sayo/que relumbren sus colores"; "que si quieres de pastores/o si de trobas mayores,/de todo sé, Dios loado"; "mas agora va labrada/tan por arte mi lavor,/que aunque sea remirada,/no avra cosa mal trobada". Finalmente, y como cierre, otra vez surge la alabanza de los duques que lo han recibido, previo algún elemento deféctico que contribuye a dinamizar la acción: vv.140-142 "y despues que moro acá/eme parado mas luzio./MATEO. ¿Acá moras? JUAN. ¡Miafe ha!"; v.147 "Pues estos dos son mis amos"; vv.172-180 "A Dios gracias que me dio/tal gracia que suyo fuesse./MATEO. Si tales amos tuviesse/saldría de cuyta yo./JUAN. Nunca tal amo se vio/ni tal ama tan querida,/nunca tal ni tal nacio./¡Dios que tales los crio,/les dé mil años de vi-

da!". Mediante este breve diálogo, el autor logra crear una atmósfera de cierta intimidación que sugiere el teatro de cámara en que el público -duques y cortesanos- está muy próximo. Esa relación con los nobles aparece también en el largo epígrafe de la *Egloga representada en la noche postrera de Carnal, que dicen de Antruejo*, se introducirán cuatro pastores y de uno de ellos se dirá: "Beneyto entró en la sala adonde el duque y duquesa estaban y comenzó mucho a dolerse y a cuytarse porque se sonava que el duque, su señor, se avía de partir a la guerra de Francia", relación que surge explícita en el texto principal, de labios de Beneyto, vv.31-36 "Y tal nueva de sentir/es morir./Yo siempre llanteo y cromo,/que se suena que nuestramo,/sin mentir,/se quiere a las Francias yr"; vv.74-75 "En pensar que se nos va/ya no canto". Finalmente, la realidad se enlaza con la ficción, esta vez con las noticias gratas que se fingen provenientes de la más noticiosa fuente de información: el mercado. Así un pastor dirá a otro: vv.194-200 "Pues *que vienes* del mercado;/tú me da/de las nuevas que ay allá./¡Mía fe! -responde Pedruelo- dicen que estará,/si a Dios praz,/ya Castilla y Francia en paz,/que ninguna guerra avrá". En la égloga siguiente "representada la misma noche de Antruejo" como en la égloga "en requesta de unos amores" así como en la última "égloga representada por las mismas personas que en la de arriba van introducidas", este largo epígrafe que estamos considerando y que se nos ofrece como un texto secundario, muestra la misma situación: la de un pastor, al que seguirá otro, irrumpiendo en la sala donde los duques suponemos que, pasivamente, contemplan el espectáculo. La última pieza mencionada es aún más rica en cuanto a esta relación entre autor y destinatario pues, como en el caso de la primera égloga que habíamos comentado, explica previamente que un pastor "en nombre de Juan del Enzina llegó a presentar al duque y duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras" y después, ya en el texto principal, se nos aclara "(*Mingo al duque y a la duquesa*), vv.81-92 ¡Nuestramo, que os salve Dios/por muchos años y buenos!/¡Y a vos, nuestrama, no menos,/y juntos ambos a dos!/¡Mía fe!, vengo, ¡juri a ños!/a traeros de buen grado/el esquilmo del ganado,/no tal qual merecéys vos./Recebid la voluntad,/tan buena y tanta, que sobra./¡Los defetos de mi obra/súplalos vuestra bondad!". Parece oportuno recordar ahora el comentario lúcido de Sito Alba: desde que Juan del Encina -decía- "inicia conexiones alusivas con el auditorio que le escuchaba, el duque de Alba y sus cortesanos y sitúa el espectáculo posiblemente en una sala del palacio de aquél" "se puede decir que lo dramático empieza a tener vida autónoma en nuestra península".

Deseáramos detenernos en un modo de apelación al público que creemos de importancia: el *saludo*. Por cierto, en algunos análisis particulares de este primer teatro castellano así como en estudios sobre el pastor bobo, especialmente el rústico del Introito o Loa, se alude al *saludo*, esta estereotipada comunicación inicial con los espectadores, de lejano antecedente plautino. (Con respecto a estos introitos, señala Ana María Rambaldo que, en el co-

mienzo de *Plácida y Vitoriano*, "Gil Cestero es el primer prologuista declarado del teatro peninsular"). Pero, en cuanto al *saludo* en sí, entendemos que en los ejemplos que enumeraremos, tiene una variada y especial significación. Sin dejar aún a Encina, advertimos que en la *Egloga representada en la misma noche de Navidad*, segunda de la colección, las palabras iniciales son, justamente, v.1 "¡Dios mantenga! ¡Dios mantenga!", atribuidas a Lucas y Marco, que aparentemente serían respondidas por "¡O, norabuena vengáys!" de Juan y Mateo. Todo es muy claro, según el impreso de 1496, pero podemos preguntarnos qué alcance realmente tenía esta presentación, cuál sería el movimiento escénico pensado por el creador, ¿dirían juntos, Lucas y Marco, el saludo?, ¿cómo les responderían Juan y Mateo? ¿al unísono? Aparentemente, podemos responder en forma afirmativa, justificados por los 'estáys, vengáys, vosotros', etc., sin embargo, el ámbito gestual ¿cómo sería, según el deseo-repetimos-de Encina creador? ¿Habría sendos y recíprocos ademanes? ¿La concurrencia estaría involucrada en el *Dios mantenga*?, etc. Puede objetársenos que los reparos son mínimos y que, esclarecidas o no estas minucias, el texto principal no se tergiversaría, pero, sí, es evidente que la teatralidad podría llegar a ser muy distinta y lo sería justamente en función de la carencia de texto secundario. El mismo comienzo tiene la *Egloga en requesta de unos amores*: "Pascuala, Dios te mantenga". Más adelante, cuando llegue el escudero, caracterizará la clase social más elevada a la que pertenece, con su saludo distinto: v.49 "Pastora, sálvete Dios!". Conocemos la decadencia del saludo "Dios mantenga" prestigioso otrora y aunque el ejemplo más difundido de tal descenso seguramente está en el Tratado Tercero del *Lazarillo*, inmediatamente veremos que, por el mismo tiempo, el Bachiller Diego Sánchez también lo incorporaba a sus *Farsas* con variadas connotaciones satíricas. Un ejemplo más encierra la *Egloga en requesta de unos amores*: v.177 "Assí te mantenga Dios" [Pascuala] y en la pieza siguiente, cuando las dos pastoras dudosas, vacilen antes de entrar a la sala donde se supone que están los duques, exclamará Pascuala: v.173 "¡A la mía fe! ¡Dios mantenga!", recurso seguramente cómico porque ya desde el saludo inicial, el personaje denota la humildad de su origen, contrapuesta, sin duda, a la distinción del ambiente en que irrumpe y a los cortesanos que en él se desplazan. Otra vez debiéramos plantearnos, como un instante atrás, las mismas y aun otras conjeturas acerca del valor de lo gestual en este teatro primitivo del cual tantísimo desconocemos, en todos los órdenes, en torno a vestuario, decorados, etc., etc., salvo algunos pocos datos, entre los que se destacan los aportados, casi 65 años atrás por Espinosa Maeso y más recientemente por Lihani, en torno a Lucas Fernández.

Y ya que mencionamos al rival de Encina, digamos que su vida y su obra, desde hace tiempo están siendo detenidamente estudiadas por Alfredo Hermenegildo, de modo que prescindiremos de referirnos específicamente al teatro de Fernández ya que precisamente Hermenegildo analiza distintos in-

dicadores textuales, didascalias interpretadas sobre todo, en el *Auto de la Pasión* de cuyo análisis extrae conclusiones sólidamente fundamentadas con respecto al público hacia quien, en principio, se dirigió Lucas Fernández: "para ponerse en escena ante espectadores aristocráticos ligados a la corte portuguesa", "es una pieza más del teatro de minorías", "de ambiente palaciego". Sin embargo, destaquemos por una parte el uso mínimo del saludo mencionado: "¡Dios mantenga la zagala!", en la primera obra según la *princeps* de 1514, la "Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril" y por otra, una falta de verdadera relación entre la obra y los espectadores; casi diríamos que no se los tiene en cuenta. En cambio, es interesante, en la *Farsa o Quasi Comedia del Soldado* a propósito de trabajos y muertes de amor, el recuerdo -en primer lugar- de la *Egloga de tres pastores* de Juan del Encina: dice Fernández, vv.165-167 "Phileno él se mató /y murió/ por amores de Zafira" y la evocación no es casual porque en el momento en que Fernández selecciona ejemplos de maltratados por el Amor, elige como primer ejemplo personajes de esta égloga enciniana en la que Cardonio, el pastor, procura llevar a Fileno a la reflexión mediante la enumeración de mujeres virtuosas, por lo que con esos ecos, la selección de Fernández adquiere otras connotaciones. El autor prosigue ese agrupamiento de 'casos' con personajes de su propia creación, "Bras Gil" y "Beringuella" y con otros personajes encinianos, "Mingo", "Pascuala" (las desdichas a que se alude las padecieron en la *Egloga en recuesta de unos amores*), "Christino", "Febea", a la que se llama "Febera".

Por fechas muy próximas, como es bien sabido, surge la obra de Gil Vicente que ofrece también estos mismos rasgos que hemos ido comentando: como en el caso de Encina, la circunstancia de estar destinada, muchas veces, al festejo de un acontecimiento de palacio o de representarse en esos ámbitos, gravitó en el texto dramático.

Durante tres décadas estuvo al servicio de dos reyes: don Manuel y su hijo Juan III; recordemos que justamente el nacimiento de éste es el tema del "Monólogo del vaquero" en el *Auto de la Visitación*, "a primeyra cousa que o autor fez", según declara la *Copilaçam* de 1562. Y se nos dice allí también, que se representó en Portugal ante personajes reales, en la segunda noche del nacimiento del príncipe Juan: se ubica pues en 1502. La primera indicación escénica "fala a raynha" hace suponer a los integrantes de la familia real viendo el espectáculo y hasta convirtiéndose en 'casi' personajes de la pieza: el vaquero saluda a la reina con "¡Dios mantenga!" -que a Gil Vicente le ha parecido adecuado como tratamiento a la clase social máxima- y es evidente que se dirige concretamente a ella cuando alude a "vuestra ñobleza", "vuestra alteza", "vuestra madre", pero también tiene en cuenta a los espectadores al exclamar, vv.48-50: "Mia fe, saltar quiero yo;/ ¡He, zagal! /Digo, di-zi, ¿salté mal?", que pediría la aprobación o el desacuerdo de la concurrencia. Poco más adelante, al hacer el elogio de los antepasados del príncipe don

Juan, dirá que si el tiempo permitiera, vv.91-92 "jure a ños que yo os diera/cuenta de su generacio". Pero, con respecto al *saludo*, fijémonos que "Dios mantenga" dice el rústico a la reina y también lo emplea otro pastor, Gil, en el *Auto Pastoril Castellano*, "chegando ao presepio": v.294 "Dios mantenga a vuestra gloria", y cuando canten y bailen, al ofrecer los regalos, lo usarán como estribillo, vv.330 y 336 "¡A la fe, que Dios mantenga!". Por otra parte, en el *Auto de los Reyes Magos*, entrará un caballero que venía en su compañía, exclamando: v.245 "¡Mantenga Dios los señores!", del que se dice después que proviene de Arabia. Salomon, en el *Auto de la Sibila Casandra*, saludará del mismo modo: v.23 "¡Casandra, Dios te mantenga!". En el *Auto de las gitanas*, en el momento en que entran Martina, Casandra, Lucrecia y Giralda (principio de la pieza), saludará Martina con un saludo fragmentario que indudablemente evoca el conocido: v.1 "Mantenga, fidalguz, ceñurez hermu-suz!", que reiterará poco después, v.227 "Mantenga, ciñuraz y rozas y ricaz". Estos ejemplos bastan para comprobar que Gil Vicente adjudica al saludo, todavía en su tiempo, no sólo a pastores, gitanas, y entre rústicos, sino también para dirigirse a otras jerarquías, la Virgen María, la reina presente y también lo pone en boca del caballero oriental y de Salomon. Deteniéndonos aún en la obra de Gil Vicente, hay que decir que el texto dramático secundario es más rico, quizá, en las acotaciones explícitas que el de los salmantinos: a veces son cortas, concretas, "sale", "viene", etc; otras, en cambio, suplen la acción o dan noticia del pensamiento de los personajes o suministran otros detalles. Véase la acotación con que termina el *Auto de los Reyes Magos*: "Y cantando así todos juntamente ofrecen los reyes sus regalos. Y así muy alegremente cantando se van. Y acaba en breve, porque no había tiempo para más". También la indicación escénica final del *Auto de San Martín* suple la acción y se dice que mientras San Martín parte la capa con su espada cantan muy devotamente una prosa y se agrega "nam foy mais porque foy pedida muyto tarde". En el *Auto de la sibila Casandra*, las acotaciones son claramente visualizables: "Se abren las cortinas donde está todo el aparato del nacimiento y cantan cuatro ángeles"; se alude al canto y baile que han de seguir, etc. En el *Auto de los cuatro tiempos*, sabemos que hay una Adoración, después del monólogo inicial del Serafín (por cierto, con algunos de los mejores versos vicentinos, ej. vv.31-48 "La clara obra infinita,/infinitamente obrada/y obradora,/quiso su bondad bendita/que fuesse manifestada/'n esta hora./El infinito amador,/infinitamente amando/cosa amada/de infinito valor,/supo dónde, quiso cuándo/ser mostrada;/y el amor mediante,/por do el amador y amado/són liados,/es plantado en un infante/con el padre en un estado/concordados.>"). Luego, entrarán las estaciones, especificadas en algún caso: "primero viene un pastor que *representa* el Invierno. Viene cantando", también cantará el Verano y habrá más detalles con respecto al Estío "figura muy larga, muy enferma, y muy magra. Lleva una capa de paja". "Y todos así juntamente con *Te Deum laudamus* se despedirán y darán fin a esta re-

presentación", será la acotación de cierre de este *Auto de los cuatro tiempos*. Decíamos que, en ocasiones, suplían la acción y daban la posibilidad al espectador (también al lector, desde luego) de visualizar mediante el texto secundario todo lo que, terminado el texto principal (o interrumpido), quedaría sin explicación o ininteligible. Tal ocurre con la indicación escénica última del *Auto de la Barca de la Gloria* pues termina el texto principal con las preces de las almas que están a punto de condenarse definitivamente, después de la reconvención del Ángel (vv.811-813 "Vosotros no podéis ir,/ que en los yerros del bivar/no os acordastes de él [de Jesús]"). Papa, Emperador, Rey, Cardenal, Duque, Arzobispo, Conde, Obispo, como decimos, suplican ante un crucifijo pintado en la vela de la barca que está por partir. El texto principal concluye con los últimos versos del Obispo, vv.855-857 "Tu clemencia a nos inclina,/ sácanos de foz malina,/ benigno hijo de Dios", sin que sepamos por ellos qué pasará finalmente y es toda la indicación escénica -el texto secundario- la encargada de aclarárnoslo. "No les hacen caso los ángeles, y comienzan a botar el batel. Las almas cantan una música a modo de llanto con grandes exclamaciones de dolor", etc. Pero, finalmente, Cristo resucitado ha de llevarse consigo todas las almas.

Otras acotaciones están destinadas al lector del impreso pero no sabemos con exactitud cuál sería el conocimiento previo del espectador. Por ejemplo, en la *Tragicomedia de don Duardos*, después del parlamento de Flérída, fin del v.1827, así declara el texto secundario: "En cuanto pasaban todas estas cosas, mató Camilote a Don Robusto y a otros caballeros por el reto de Maimonda contra Flérída. Y al saber esto don Duardos, se armó, se fue al campo y mató a Camilote". Se entera el lector de la edición, repetimos, pero ¿lo hubiera sabido el espectador, si lo hubiera habido, de no mediar la suspensión de las representaciones teatrales por el duelo debido a la muerte del rey don Manuel? ¿Qué sentido tenía o tiene esa acotación para Gil Vicente o para quien la haya agregado? ¿Qué necesidad de claridad implicaba el texto principal donde se dirá lo mismo, pero con sugerencias, sutilezas y evasivas? Un ejemplo de texto secundario notable en este aspecto que estamos destacando, en cuanto a los distintos modos de apelación al público, se da en la *Comedia del Viudo* cuando los personajes, según expresa la acotación "acuden al rey don Juan III, que entonces era príncipe y presenciaba la representación y le piden que escoja cuál ha de casarse con Don Rosvel" y sigue el texto principal, vv.908-910 "Príncipe, que Dios prospere/en grandeza principal,/ juzgad vos./ La una Dios casar quiere/dezidnos, señor real". Subrayemos, "el rey, que entonces era príncipe", o sea que 'el aquí y el ahora' de la acotación es distinto del de la representación. Pero, lo cierto es que el personaje histórico, *real* aunque principesco, es introducido en la pieza dramática ("juzgad vos/dezidnos") y ha tenido que desplegar él mismo un juego escénico determinado, por levisímo que fuere, pues la indicación escénica explícita siguiente es ésta: "Juzga el príncipe que la mayor se case primero".

En este momento de nuestra disertación advertimos la dificultad de determinar claramente la relación de estas acotaciones con el texto dramático y entendemos que aquí subyace una extensión del concepto de "texto" que excede lo *literario* para incluir ese elemento básico señalado por Paul Zumthor como integrante indispensable de la "teatralidad" en la Edad Media ("Poésie et théâtralité: l'exemple du Moyen Age", *Annali*, XXVIII,2,1986,509-539 y antes en *Essai de poétique médiévale*). Nos referimos al gesto en su capacidad de simbolizar o diseñar una situación o circunstancia dramática. Esto se ha enunciado de muchísimos modos, bien lo sabemos. A propósito del mismo Gil Vicente, iniciaba el profesor Eugenio Asencio su valorado estudio "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", diciendo: "Poesía y mímica, palabra y gesto van asociados en esa representación de la vida humana que llamamos teatro" y agregaba "pero la jerarquía de los dos elementos varía constantemente". Y en su análisis de Don Duardos, considerado como resultado de "transmutar y metamorfosear en puro o casi puro drama los temas, personajes y espíritu del momo", llegaba a concluir que en esta obra vicentina "el tema caballeresco y el espíritu del momo salta airoso de la simple escenografía con aditamentos musicales y literarios, al plano dramático". Y eso ocurre precisamente porque -son sus palabras- "poesía y mímica se compenetrán para encarnar los ideales del rey de la corte portuguesa".

Permítasenos ahora insistir, muy brevemente y por último, en el reiterado uso del saludo "Dios Mantenga" por parte del bachiller Diego Sánchez que, si bien por fechas es algo posterior, nos importa aún. Ofrece en su casi treintena de farsas, innumerables posibilidades de asedio en cuanto a su temática, persistencia de elementos medievales, juego escénico, rasgos satíricos, un vocabulario todavía colmado de dificultades no resueltas, transmisión textual muy oscura pues la *Recopilación en metro* que apareció en Sevilla en 1554, es póstuma y sobre originales preparados por Juan de Figueroa, sobrino del autor, del que no sabemos cuánto agregó o modificó, de tal manera tiene altibajos el texto... Pues, en buena parte de esas piezas, contemporáneas evidentemente de la redacción del *Lazarillo*, encontramos ecos exactos de la crítica famosa que encierra, según dijimos, y recordamos aquel pasaje en que su desconocido autor satiriza al escudero. Habría que hacer la lectura para no dejar pasar ciertos matices, pero todos seguramente tienen presente que era un oficial quien ofendía al escudero con "mantenga Dios a vuestra merced" y que éste se siente "como si fuese quienquiera" y que reflexionará con Lazarillo que "a los hombres de poca arte dicen eso" y que se menciona el nuevo saludo, el que habría adquirido prestigio "beso las manos de vuestra merced" o por lo menos "bésoos, señor, las manos". En el caso de Diego Sánchez de Badajoz, los modos en que se amplifica el saludo, o se lo aclara, son significativos. Tomaremos unos pocos ejemplos, para no ser excesivos, pero entendemos que interesan pues el saludo es comentado sa-

tíricamente y mediante él se hace el ataque a determinada costumbre o clase social, en sus malos exponentes. Dejamos de lado, desde luego, los casos en que simplemente se dice el solo saludo "Dios mantenga". En la *Farsa Theologal*, vv.1-2 "Gente honrrada, Dios mantenga/que también mantien rruy-nes"; en la *Farsa de Salomón*, ya avanzado el Introito como siempre a cargo del pastor, después de enterado el público de la situación vivida ("este año hubo falta de pan"), reflexiona, vv.57-80 "Que en fin, así como así,/ todos emos de yr allá,/ que a rricos también verná/ su San Martín como a mí;/ yo, que bellotas comí,/ y pan y gallinas, vos,/ gusanos ambos a dos/ mos an de comer aquí". Imaginemos el despliegue de ademanes e invocación a los espectadores que supondría este parlamento. Y continúa: "¡O!, rreñiego la bovura/ de mi ñorança tan luenga,/ que no dixe "Dios mantenga" / ni an vos hize la medida. / Quiero tornar de acá hura/ que, por comer, me olvidado;/ entraré mejor habrado/ que no alguno, por ventura. / Dios mantenga que gozáis/ en paz mil fiestas como esta. / ¿No queréys dar la respuesta? / Ni an creo que lo agradecéis. / Dios, que lo que merecéis/ os venga, pues no habráis;/ y a mí, lo que deseáis/ y quantos bienes tenéis". En la *Farsa del Colmenero*, comienza el pastor: vv.1-4 "Dios mantenga con prazer/ a quantos son sus amigos/ mas esos con pocos trigos/ llos podía mantener". En la *Farsa del Molinero*, las implicaciones críticas y el acercamiento y reproches al público son muy claros: vv.17-32 "¡Oluidéme el "Dios mantenga"! / Si os nojáys estáos ansí,/ que tampoco vos a mí/ dexistes: "En buena benga"; / vuestro bien no está en mi lengua/ ni mi mal en boca agena;/ tenga yo la vida buena,/ que al bueno nunca el bien mengua. / Husen llos hombres hermanos/ y las buenas obras luengas,/ y esténse llos "Dios mantengas" / en ynuernos y en veranos;/ mas ora los palancianos,/ ¿sabéys qué tienen por mañas?: / remorderos las entrañas/ y después, "Beso llas manos". La *Farsa de la hechizera* incluye al pastor del Introito que así comienza: vv.1-4 "Gente honrrada, Dios mantenga,/ y si ansí no queréis vos/ a mí me mantenga/ con vida muy sana y luenga".

Y finalizaremos con el ejemplo más significativo -aunque la cita sea algo larga-: en la *Farsa de la Muerte*, la explicación inicial nos informa que "comiença a hablar el Pastor el yntroyto siguiente, que fue hecho para los canónigos de Badajoz porque se quexaron que les dixo en vna farsa "Dios mantenga". Y así lo confirma el principio de la obra, vv.1-32 "¡Dios mantenga! Estoy mirando/ si supe habraros bien,/ ¡Dios mantenga!, si mantien,/ mas, ¡qué monta!, trabajando. / ¡O, cuerpo de San Herrando! / ¿Quisiérades que os dixera,/ para biuir sin cansera,/ que os mantenga Dios holgando? / Esto es llo que yo reniego: / querer llos hijos de Adán/ sin sudor comer el pan,/ y grolla al cabo del juego. / Veamos, ¡cuerpo del ciego!, / dirmeis adónde se halla/ vencimiento sin batalla/ o camino con sosiego. / Sois caballeros nombrados/ desta prouechosa guerra/ que mos dio Dios en la tierra/ para hermos coronados. / ¡Baste caminar calçados/ y vestidos tantos hatos!, / que pobres y sin çapatos/ huieron llos primos pelrrados. / Biuió Christo hecho humano/ has-

ta lla muerte en trabajo, / ¡y quier acá vn espantajo / holgando, ser buen christiano! / Entendé, entendé al villano, / trepetalde bien la lengua, / por qué os dixe "Dios mantenga": / que os tenga Dios en su mano".

Hemos querido esbozar en estas calas espaciadas del texto dramático en algunos autores del teatro antiguo castellano sólo una línea de investigación que completaremos con más tiempo y espacio. Creemos que en el análisis de las primeras obras teatrales conservadas, castellanas según nuestras metas, pero naturalmente también portuguesas, valencianas o las que fueren encontrándose, ese análisis, decimos, ganaría en profundidad si se adentrara en la valoración de las acotaciones explícitas e implícitas, en todo aquello que se refiere a los vínculos entre el texto dramático y el espectador, que permitiría reconstruir, de modo más seguro, la intención y finalidad de aquellos primeros autores teatrales y la repercusión de su mensaje. Dicho de otra manera y glosando al maestro Asensio, debiéramos atender no sólo a la palabra -lo más fundamental, por cierto- sino también al complemento que tan importante función tiene en la constitución de la circunstancia dramática: a la palabra se suma la elocuencia "del gesto, de la actitud y del silencio".

OBRAS CITADAS

- Asensio, Eugenio. "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente". *Estudios Portugueses*. París: C. Gulbenkian, 1974: 25-36.
- Auto de los Reyes Magos*. Lisboa: Revista 'Occidente', 1965/66.
- Chevalier, Maxime. *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976.
- Encina, Juan del. *Obras Completas*. IV. Madrid: Espasa Calpe, 1983.
- Fernández, Lucas. *Farsas y Eglogas*. Madrid: Castalia, 1976.
- Frenk, Margit. "Lectores y oidores". "La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro". *Actas del VII Congreso de AIH*. Roma: Bulzoni, 1982: 101-123.
- Hermenegildo, Alfredo. *Renacimiento. Teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid: Cincel, 1975.
- Hook, David y Deyermund, Alan. "El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*". *Anuario de estudios medievales* 13. Barcelona, 1983: 269-278.

- López Estrada, Francisco. "Nueva lectura de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique". *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*. Viterbo, 1983: 423-446.
- . "La *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique. Estudio textual". *Segismundo*, 39-40, 1984: 9-30.
- Manrique, Gómez. "La representación del nacimiento de Nuestro Señor". *Cancionero Castellano del siglo XV*. II. Madrid: Bailly-Baillière, 1915: 53-56.
- Regueiro, José. "El *Auto de los Reyes Magos* y el teatro litúrgico medieval" *HR*, XLV (1977): 149-164.
- Sánchez de Badajoz, Diego. *Recopilación en metro*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1968.
- Senabre, Ricardo. "Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*". *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. I. Universidad de Oviedo, 1977: 417-432.
- Vicente, Gil. *Obras dramáticas castellanas*. Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.