

# ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 2

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1957

ESTUDIOS  
ESCÉNICOS

ESTUDIOS ESCÉNICOS

2

UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES



# ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

2

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

ESTUDIOS  
ESCÈNICOS

INSTITUTO DEL TEATRO  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

MIEMBRO DE LA  
FÉDÉRATION INTERNATIONALE  
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE

Elisabets, 12. BARCELONA



LOS ESCENARIOS MÚLTIPLES  
EN EL TEATRO ESPAÑOL  
DE LOS SIGLOS XV Y XVI

Por W. T. SHOEMAKER

## ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
Preámbulo, por Guillermo Díaz-Plaja . . . . .	9
Introducción . . . . .	11
Cap. I: <i>Antes del siglo XVI</i> . . . . .	23
Cap. II: <i>La escena múltiple vertical en el siglo XVI</i> . . . . .	56
I. El Cielo y el plano superior . . . . .	56
II. El Infierno y el plano inferior . . . . .	65
Cap. III: <i>La escena múltiple horizontal en siglo XVI</i> . . . . .	78
I. 1. Auto de la Quinta Angustia que Nuestra Señora pasó al pie de la cruz . . . . .	85
2. Aucto del descendimiento de la cruz . . . . .	94
3. Tres Pasos de la Pasión . . . . .	95
4. Esteban Martín (o Martínez): «Auto como San Juan fué concebido» . . . . .	96
5. Pere Pons y Baltasar Sança: «Misteri de la Passió» . . . . .	97
6. Miguel de Carvajal: «Tragedia Josephina» . . . . .	98
7. Antonio Díez: «Auto de Clarindo» . . . . .	99
8. Luis de Miranda: «Comedia Pródiga» . . . . .	100
<i>Tres «autos de la Asunción»</i> . . . . .	103
9. Aucto de la Asunción de Nuestra Señora . . . . .	104
10. Aucto de la Asunción de Nuestra Señora . . . . .	104
11. Aucto de la Assumption de Nuestra Señora . . . . .	104
12. Consueta de St. Jordi . . . . .	105
13. Auto de Sansón . . . . .	105
14. Auto de los desposorios de Joseph . . . . .	106
15. Aucto del Emperador Juveniano . . . . .	107
16. Fernán González de Eslava, «Coloquio quinto de los siete fuertes» . . . . .	108



	Páginas
17. Fernán González de Eslava «Coloquio Diez y Seis, del Bosque Divino» . . . . .	108
II. A) 1. Egloga de la Resurrección . . . . .	108
2. Bartolomé Palau: «Farsa llamada custodia del hombre» . . . . .	113
3. Juan Rodrigo Alonso de Pedraza: «Comedia de Sancta Susaña» . . . . .	115
4. Auto de la Degollación de Sant Juan Baptista . . . . .	116
5. Miguel de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo: «Las Cortes de la Muerte» . . . . .	116
6. Auto de la prisión de Sant Pedro . . . . .	117
7. Auto de un milagro de Sancto Andrés . . . . .	118
8. Auto de Tobías . . . . .	118
9. Auto del despedimiento de Christo de su madre . . . . .	118
10. Auto del robo de Digna . . . . .	119
B) 11-17. Siete obras de Natividad . . . . .	119
C) . . . . .	129
18. Auto de quando Jacob fué huyendo a las tierras de Aran . . . . .	129
19. Auto de quando Sancta Elena halló la cruz de Nuestro Señor . . . . .	130
20. Auto de los desposorios de Ysac . . . . .	130
21. Auto de la Visitación de Sant Antonio a Sant Pablo . . . . .	130
D) . . . . .	131
22. Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido . . . . .	131
23. Juan de Pedraza, «Una obra de Pascua» . . . . .	131
24. Auto del sacrificio de Abraham . . . . .	132
25. Auto de la destrucción de Jerusalén . . . . .	133
26. Auto de la entrada de Xpo en Jerusalén . . . . .	133
E) . . . . .	134
27. Comedia a lo Pastoril para la noche de Navidad . . . . .	135
28. Auto de la Ungion de David . . . . .	136
29. Sebastián de Horozco. Representación de la famosa historia de Ruth . . . . .	136
30. Diego de Ávila. «Egloga interlocutoria» . . . . .	137
31. Juan de París. «Egloga» . . . . .	137
III. . . . .	137
1. Auto de Sant Christobal . . . . .	138
2. Bartolomé Palau: «Victoria Christi» . . . . .	140
3. Auto del hijo pródigo . . . . .	142
4. Juan de Pedraza: «Farsa llamada Danza de la Muerte» . . . . .	142
5. Auto de la Paciencia de Job . . . . .	143
6. Francisco de las Cubas: «Representación de los mártires Justo y Pastor» . . . . .	144
Conclusión . . . . .	151

# PREÁMBULO



Con el presente fascículo, de carácter monográfico, ESTUDIOS ESCÉNICOS incorpora a la bibliografía española un libro fundamental para el estudio de la historia de nuestra técnica escénica.<sup>1</sup> Repetidas veces<sup>2</sup> hemos hecho notar la escasez de estudios en este aspecto de la investigación de nuestro teatro, que no posee — hay que reconocerlo así — la riqueza de documentación gráfica que ofrecen al estudioso los teatros italiano y francés, por ejemplo. Tampoco los textos de carácter históricodescriptivo — empezando por el Viaje entretenido, de Agustín de Rojas Villadranado<sup>3</sup> — han sido objeto de un estudio sistemático.

El profesor W. T. Shoemaker, ilustre hispanista al que debemos páginas admirables — y que recientemente nos ha regalado la incorporación de importantes páginas desconocidas de Pérez Galdós — acomete en este trabajo la asombrosa tarea de reconstituir, con los datos que ofrecen los textos históricoliterarios de los siglos XV y XVI, lo que fué la dramática peninsular desde el punto de vista de su realización escénica. El estudio pacientísimo y sagaz de las acotaciones permite, de modo especial, al profesor Shoema-

1. *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1935.

2. Una aportación al estudio de la técnica escénica tradicional, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. VI, págs. 327-338. Rep. en *ESTUDIOS ESCÉNICOS*, n.º 1. Véase también nuestra nota *Datos sobre la escenografía medieval*, en *El estilo de San Ignacio y otras páginas*. Barcelona, ed. Noguer, 1956, págs. 87-95.

3. Una simple ordenación de los datos contenidos en el *Viaje* nos sirve para confeccionar un esquema muy útil acerca de las condiciones materiales del teatro del siglo XVI en *El Teatro*, Enciclopedia del Arte Escénico, Barcelona, ed. Noguer, 1957.

ker acopiar tal cantidad de datos, que la dinámica de nuestro teatro clásico queda prodigiosamente aclarada.

No son estas acotaciones ni numerosas ni demasiado explícitas, por lo que el trabajo del investigador ha sido doblemente meritorio. Gracias a esta tarea comprendemos mejor, no sólo la complejidad de la estática escénica de los siglos XV y XVI, sino la importancia que en ella adquiere el movimiento de los personajes, como hemos demostrado en el primero de nuestros artículos citados.

Creemos, pues, que la aparición en lengua castellana de este trabajo (apenas citado por los especialistas) servirá de gran socorro a los estudiosos de nuestro teatro, incitando la investigación de este aspecto, tan curioso, de nuestra dramática nacional.

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Barcelona, noviembre de 1957.



## INTRODUCCIÓN

Todavía no se ha emprendido un estudio sistemático de los métodos de escenificar las obras de teatro en la Península Ibérica antes de Lope de Vega. El artículo del Profesor Buchanan sobre los *corrales*<sup>1</sup> de Madrid no intenta sugerir lo que pudo haber sido el primitivo teatro. *The Spanish Stage*,<sup>2</sup> de Rennert, es el único tratado extenso sobre el lado externo y material del drama. Sin embargo, en este libro el teatro anterior a Lope de Vega está resuelto con algunos párrafos interesantes, pero desconexos, en unas pocas páginas de los dos primeros capítulos. En las historias corrientes sobre el drama español es accidental la mención de los métodos de escenificación, aunque algunas veces aparecen extensas referencias a las primitivas prácticas, como en las obras de Schak, Milá y Fontanals, Mérimée, Bonilla y Crawford. Algunas importantes recopilaciones de material sobre el drama, como los varios *Anales* de Sánchez-Arjona, Alonso Cortés y Díaz de Escovar, los *Apuntes* de Fernández Duro y los *Nuevos datos* de Pérez Pastor<sup>2</sup> contienen referencias extremadamente valiosas, colocadas por orden cronológico. Pero en ninguno de estos trabajos se han analizado adecuadamente los diversos y parcos datos misceláneos, ni tampoco se han relacionado ni interpretado propiamente. En efecto, nin-

1. *At a Spanish Theater in the Seventeenth Century*. Véase Bibliografía.

2. Para títulos completos, véase la Bibliografía de todas las obras mencionadas en este estudio.



gún estudio ha revelado los planes y métodos por los que se representaron las obras de los siglos xv y xvi.

Cualquier investigación de los primeros métodos de escenificación en España está lleno de serias dificultades, algunas de las cuales pueden atribuirse, como observó Manuel Cañete,<sup>3</sup> a generalizaciones no garantizadas basadas en los relatos de escritores contemporáneos. Cervantes,<sup>4</sup> Agustín de Rojas<sup>5</sup> y Juan Rufo<sup>6</sup> están de acuerdo. Los tres hablan de la pobreza de trajes y mobiliario y de la pobreza del escenario en la escena del siglo xvi. Sin embargo, sus observaciones se refieren especialmente al teatro de compañías de actores ambulantes o «barnstorming», como las de Lope de Rueda y sus sucesores. La compañía de Angulo el Malo debía de ser una tal sociedad, pues cuando Don Quijote les encuentra se dirigían de una aldea a otra para dar aquel día una segunda representación del «auto de las Cortes de la Muerte».<sup>7</sup> Cervantes, Rojas y Rufo no se refieren a las iglesias, a las grandes salas de palacios particulares, ni siquiera a los escenarios al aire libre más cuidados que aquellos usados por las compañías ambulantes. Cualquier extensión de sus observaciones a estas otras escenas no tiene por consiguiente fundamento y está decididamente fuera de lugar. Sus observaciones constituyen, en el mejor caso, un cuadro desigual y parcial de la escena española en la segunda mitad del siglo xvi.<sup>8</sup> Ni siquiera para el teatro de Rueda deberían tomarse demasiado literalmente, porque los tres hombres estaban recordando memorias personales de treinta a cincuenta años, después de la época del celebrado Platero de Sevilla.

No puede evitarse que el mismo tiempo, así como la

3. *Teatro español del siglo XVI*, 323.

4. «Prólogo al lector» (que puso un prólogo a la publicación de sus *Comedias y entremeses*, en 1615), 6-7.

5. *El viaje entretenido* (1603) (en *NBAE*, XXI, 488-490; 493-497. (Loa de la comedia.)

6. *Alabanzas de la comedia* (1596) 605, n.º 1.

7. *Don Quijote*, II, 11.

8. Cf., también, para este aspecto, COTARELO y MORI, *Obras de Lope de Rueda*, I, XXXV ff.; E. WALBERG, *Juan de la Cueva et son «Exemplar Poetic»*, 110.



comparación inconsciente con los teatros populares (corrales) afectara a la exactitud de sus recuerdos.<sup>9</sup>

Una segunda dificultad que afronta el investigador es la inhabilidad para enlazar un texto dramático particular con una determinada clase de representación. Las *Églogas* de Encina fueron representadas en una sala del palacio del Duque de Alba.<sup>10</sup> La *Farsa del Juego de Cañas*,<sup>11</sup> de Diego Sánchez de Badajoz, y la *Danza del Santísimo Nacimiento*,<sup>12</sup> de Pedro Suárez de Robles, se representaron dentro de una iglesia. Las obras de Rueda y muchos *autos* de Corpus Christi, como la *Farsa sacramental llamada Desafío del Hombre*,<sup>13</sup> se montaron sobre *tableros* o *carros*<sup>14</sup> en las calles y en la plaza pública. Pero las representaciones de las obras más sobresalientes no pueden determinarse de esta manera. Por ejemplo, uno de los temas tratados con más frecuencia por los *autos* era el del Hijo Pródigo, pero el texto existente del *Aucto del Hijo Pródigo* no puede asociarse definitivamente con ninguna de las representaciones conocidas.<sup>15</sup> Las notas documentales acerca de las representaciones son al mismo tiempo raras y breves. Además, la mayoría de los textos carecen de un prefacio interpretativo o de acotaciones de escena detalladas que manifiesten cuándo, dónde y en qué clase de escena se representaban las obras. Es evidente, pues, que una investigación sobre los primeros métodos de representación en España no puede depender fundamentalmente de conocimientos exactos de esta clase. Además, es dudoso que tal conocimiento sea realmente tan significativo como se supone. ¿Las obras que se representaban

9. Cf. MENÉNDEZ Y PELAYO, «Prólogo» a su edición de *Tres comedias de Alonso de la Vega*, XIII.

10. *Teatro completo de Juan del Encina*, ed. Cañete y Barbieri, págs. 3, 75, 89, etc.

11. Véase *Recopilación en metro*, II (*Libros de antaño*, XI), Madrid, 1882, págs. 273, 274, 280, 281.

12. Ed. Gillet, en *PMLA*, XLIII (1928), 614 ss. Véase 624 y el estudio de Gillet, pág. 617.

13. Representada en Sevilla en 1570 (Rouanet, *Colección*, LV, 344).

14. Cf. SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, *passim*.

15. ROUANET, *Colección*, IV, 261 ss.



en la iglesia se escenificaban necesariamente de una manera diferente de la aplicada a las representaciones en la plaza del mercado o en un palacio particular? La *Representación de los mártires Justo y Pastor*<sup>16</sup> sería una refutación directa a una tal teoría. Esta obra se representó primero en un *carro* al aire libre y de nuevo, una semana más tarde, en la iglesia de San Justo, en Alcalá de Henares. Si se cambiaron algunos detalles, no sabemos cuáles fueron. La semejanza entre las dos representaciones debía haber sido verdaderamente muy grande, pues un *túmulo* utilizado al aire libre se duplicó por otro dentro de la iglesia, y el tablado mismo (*carro*) fué llevado al interior. Es evidente que un método de representación ideado originariamente para una clase de escena pudo ser transferido muy pronto a otra.

Otros obstáculos para el estudio de las primeras prácticas escénicas en España se encuentran en la escasez de información documental sobre las representaciones y en la carencia de ilustraciones iconográficas de los tablados y de las escenas dramáticas. La escasez de información documental es un serio inconveniente, pero, sin embargo, pueden utilizarse algunos párrafos significativos. Son pocos en número, breves, y están esparcidos ampliamente. No solamente necesitan ser recogidos, sino también interpretados con relación a las obras particulares y a los métodos particulares de representación.

La ausencia de iconografía es igualmente un serio obstáculo. Las artes plásticas, según mis conocimientos, no representan ninguna clase de escena española antes del siglo xvii.<sup>17</sup> Los manuscritos de las obras castellanas y catalanas no contienen ninguna miniatura del tipo que fué materialmente tan útil en la reconstrucción de los decorados escénicos medievales franceses. Y los grabados

16. Véase más adelante, págs. 116-118.

17. El cuadro del Corral de la Pacheca, publicado por Muñoz MORILLEJO (*Escenografía española*, frontispicio), es apócrifo como lo muestra la firma de un artista del siglo xix, Amalio Fernández [y García].



en madera de los frontispicios de las ediciones antiguas no son generalmente dignos de confianza como reproducciones de lo que realmente aparecía en la escena.<sup>18</sup> Las esculturas y pinturas pueden, sin embargo, ser útiles en un sentido. En arte, algunos objetos se representaban frecuente o regularmente de la misma manera. Si se descubre que uno de estos objetos llegó a formar parte de la decoración de una obra, los decorados escénicos pudieron muy bien tener semejanza con la forma convencional del objeto que los espectadores estaban acostumbrados a ver en las artes y probablemente en la vida real.<sup>19</sup> No obstante, no tiene que exagerarse el valor de la evidencia iconográfica.<sup>20</sup> Aun las autorizadas miniaturas francesas sólo son estimables en cuanto corroboran las acotaciones escénicas y los versos de un texto dramático.<sup>21</sup> Complementan el texto mostrando detalles de los trajes y del decorado que de otra manera deberían permanecer vagos, pero no establecen el método de la escenificación. La técnica para los

18. Grabados en madera serían reproducciones de la idea o el tema de una obra, y no necesariamente de una producción escénica, muy parecido a aquellos que ilustran a menudo obras no dramáticas (cf., por ejemplo, el frontispicio de LÓPEZ DE YAGUAS, *Triumphos de Locura*, en SALVÁ, *Catálogo*, n.º 743). Los figurines en la *Turiana* de Timoneda prueban que los grabados en madera no representaban trajes llevados en escena. Por ejemplo, el mismo trozo de madera ilustraba con grabados el rey en la *Filomena*, un caballero llamado «Facio Andrea, padre de Licea», en la *Trapaçera*, y a un mercader en la *Rosalina* (*Obras completas de Juan de Timoneda*, editadas por M. MENÉNDEZ Y PELAYO para la Sociedad de bibliófilos valencianos, I, Valencia, 1911, págs. 209, 397, 433). Para la larga existencia y cambio de identidad de los grabados en madera de esta clase, cf. CAROLINA MICHÉLIS DE VASCONCELLOS, *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, 60-75; también J. E. GILLET y E. B. WILLIAMS, introducción a su edición de la *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido*, en *PMLA*, XLVI, 355-356.

19. El sepulcro, por ejemplo (cf. más adelante, págs. 71-72).

20. Para errores en el concepto de métodos de escenificación inglesa debidos a alucinación iconográfica, cf. LAWRENCE, «Windows in the Pre-Restoration Stage», en *Anglia*, XXXVI (1912), 450 ss.; cf. también SPENCER, «How Shakespeare Staged his plays; some notes on the Dubiety of non-textual evidence», en *The Johns Hopkins Alumni Magazine*, XX (1932), 205, 221.

21. STUART, «The Stage Setting of Hell and the Iconography of the Middle Ages», en *RR*, IV, 330 ss.



*Miracles de Notre Dame* franceses pudo ser, y fué, probada sin el auxilio de miniaturas y con la sola ayuda de unas pocas acotaciones escénicas.<sup>22</sup> Las primeras obras castellanas y catalanas presentan un problema análogo.

En vista de la escasa información sobre las primeras prácticas de escenificación en España, las fuentes disponibles que existen deberían ser utilizadas completamente. La fuente principal que hasta ahora ha sido descuidada en gran manera son los mismos textos dramáticos, más de 400 de los cuales son utilizados ahora. El uso de un texto como fuente fundamental depende necesariamente de la suposición de que la obra fuera representada. Esta suposición se ha recusado algunas veces<sup>23</sup> debido a la ausencia de evidencia documental de una representación. Pero una tal recusación no es necesariamente decisiva y puede ser rebatida por cierto número de circunstancias que apoyan sólidamente la suposición de que se representó.

¿Cómo se explica la existencia de unos cientos de obras dramáticas, si no han sido presentadas en público? Novelas dialogadas, como la *Celestina* y sus imitaciones, traducciones o adaptaciones como aquellas de Pérez de Oliva y obras que contienen imposibilidades escénicas como las de Garnier en Francia,<sup>24</sup> fueron dirigidas sin duda a lectores. Por otra parte, un autor como Torres Naharro, cuya *Propaladia* registró por lo menos nueve ediciones en medio siglo, debía tener un público lector considerable.<sup>25</sup> Pero muchas obras se han recuperado en manuscritos que no podían llegar a un número considerable de lectores. Otras se han reimprimido en ediciones raras y únicas que difícilmente pueden demostrar su popularidad literaria o su amplia circulación.

22. STUART, *Stage Decoration in France in the Middle Ages*, 54-84. Las miniaturas del manuscrito de los *Miracles* francés han sido publicadas ya por Dorothy Penn (véase Bibliografía).

23. MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 58.

24. RIGAL, *Le théâtre français avant la période classique*, 127.

25. J. E. GILLET, «Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century», en *Estudios eruditos in Memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, II, 440.



Además, la mayor parte de estos textos son de escaso mérito literario, y es difícil imaginar a los admiradores de Garcilaso o aun a los lectores de los romances caballescicos tomando tan gran placer en ellos como su número insinuaría.

Los textos son más comprensibles considerándolos como un registro permanente de representaciones de éxito. Las breves composiciones de Encina, antes de que fueran incluidas en el Cancionero de 1496, habían sido representadas en un período de unos cuatro años. El *argumento* de la *Farsa de Lucrecia*, de Juan Pastor, está precedido por la explicación: «Síguese el argumento, en el cual se declara la historia y pónese aquí para los lectores».<sup>26</sup> Si Juan Pastor hubiese dirigido su obra únicamente a un público lector, no hubiera sido necesaria una parte escrita solamente para ellos. La deducción es clara, de que el *argumento* no era necesario a los espectadores de una representación, pero el lector, que no tenía la ayuda de la acción, trajes, mobiliario y decorados de la producción, requería tal complemento. Esto puede ser posiblemente una explicación para los muchos *argumentos* en prosa que introducen obras en verso.

A menos que la obra fuera para ser representada, ¿cómo se explica la preocupación del autor dramático, por los trabajos de escenificación y los decorados, expresada en diálogo y en acotaciones escénicas y por sus abiertas apelaciones a los espectadores, dirigiéndose a ellos en *loas*, *introitos* y *argumentos*?<sup>27</sup> El autor dramático no sólo vigila la escenificación misma, sino que demuestra un conocimiento práctico de su arte nacido de la asociación con las condiciones teatrales. En verdad, exceptuando unas pocas obras, puede demostrarse fácilmente el interés del dramaturgo en evitar imposibilidades escénicas.

En resumen, no es en absoluto convincente la explicación de la existencia y conservación de muchas obras

26. Véase la reimpresión de BONILLA, en *RHi*, XXVII (1912), 437.

27. ROUANET (*Colección*, I, XI) y CAÑETE, *Teatro español*, 242) aceptan tales introducciones como prueba de representación.



primitivas como composiciones literarias. Además, usualmente las mismas obras contienen en ellas mismas alguna indicación respecto a que se tuvo la intención de que fueran representadas o a que eran capaces de ser escenificadas. De esta capacidad la única prueba válida en cualquier caso dado es si la obra pudo ser representada fácilmente de acuerdo con la técnica y exigencias que ella misma se impone. A falta de pruebas contrarias, la representación debería ser admitida en el caso de toda obra que está exenta de las imposibilidades y contradicciones en la forma que requiere la escenificación.<sup>28</sup>

Una determinación de la técnica de escenificación, incluyendo las exigencias de decorado y mobiliario, por medio del texto dramático, envuelve un principio fundamental, cuidadosa y constante visualidad de la obra desde el principio hasta el final, como si tuviera que ser representada. Este procedimiento es necesario para una obra contemporánea de Shaw o de los Quintero, con sus amplias acotaciones y con el conocimiento específico de la clase de escenario para el que se destinó. Esto es lo más necesario para nuestras primeras obras cuya escenificación es desconocida para nosotros aún en sus líneas generales. Deben tenerse en cuenta todos los sistemas posibles desde una escena desnuda a otra completamente equipada. Son de singular valor las acotaciones escénicas que indican decorados, sea específicamente o por deducción considerando la acción de los actores. Los versos dichos por los actores que indican los movimientos del cuerpo o el uso del mobiliario y decoración son igualmente importantes, pero corrientemente menos exactos. El procedimiento de visualización exige la mayor precaución en determinar el método preciso de entre los varios posibles de representación. Se debe tener cuidado en distinguir una decoración real de una imaginaria; unos marcos estructurales u objetos materia-

28. Moratín, en su examen de *Comedia Pródiga*, de MIRANDA, supone la discusión enteramente cuando dice que la imaginación de los espectadores compensaba las aparentes violencias y dificultades de escenificación (*Orígenes*, en *Obras*, I, 191).



les, de la decoración «spoken».<sup>29</sup> Solamente debería persistir la mínima indispensable para la representación de cada obra. Rechazar los elementos decorativos indicados, pero no exigidos por el tema, puede a veces envolver una gran injusticia para los compositores de obras y los artífices de escenificación. Es realmente posible que se usaran artificios decorativos que ni siquiera se han sospechado en el texto. Pero no puede establecerse el método básico de la representación si la reconstrucción depende de unos caracteres que pueden haber sido posibles, pero no fueron absolutamente esenciales.

El presente estudio está ampliamente basado en la técnica de visualidad acabada de describir. El procedimiento de obtener pruebas de prácticas escénicas a partir de los textos dramáticos se ha sugerido o recomendado frecuentemente, ora explícitamente ora implícita, en varios estudios del drama primitivo.<sup>30</sup> Rouanet aplica repetidas veces el procedimiento en materia de trajes,<sup>31</sup> Gillet se sirvió de él en sus estudios de tres diferentes obras,<sup>32</sup> y el reciente estudio de Williams se basa casi exclusivamente en la «internal evidence».<sup>33</sup> Mi propia obra representa un ensayo para extender sistemáticamente un procedimiento ya probado y aceptado.

Durante la Edad Media se desarrolló en Europa una técnica para escribir y representar obras que requería una escena múltiple provista de decorados simultáneos. Cuan-

29. Véase más adelante.

30. Además de las citas por todo este estudio, cf., e. g., SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 14; COTARELO y MORI, *Juan de la Encina y los orígenes del teatro español*, 49; ÁLVAREZ DE LA VILLA, *Juan del Encina El Aucto del Repelón*, 315; HOUSE, «A Study of Encina and the Egloga Interlocutoria», en *RR*, VII (1916), 459; MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 263-264; CRAWFORD, *Spanish Drama*, 71; SCHACK, II, 259, n.º 1 (para el siglo XVII).

31. *Colección*, IV, 172, 283, 295, 335, 336, 340.

32. Véase las obras de NAVIDAD DE PEROLÓPEZ RANJEL (*PMLA*, XLI, 1926, 820 ss.) y PEDRO SUÁREZ DE ROBLES (*PMLA*, XLIII, 1928, 614 ss.) y la *Tragedia Josephina*, de MIGUEL DE CARVAJAL, LI-LIII.

33. *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, 7. Este libro llegó a mis manos justamente cuando mi monografía iba a la imprenta. En él pueden encontrarse cuidadosos análisis de textos dramáticos castellanos impresos antes de 1555.



do se extendió el drama litúrgico, las obras y las decoraciones llegaron a ser más complicadas, hasta que la acción ocurrió en dos o más lugares, y la decoración escénica representándolos se colocó enteramente antes de empezar la acción. Esta técnica incluía un gran escorzo imaginativo de espacio, cuando Jerusalén y Nazareth, el Paraíso y el Infierno, u otros lugares, estaban separados solamente por pocos pies. Por otra parte la escena presentaba gran extensión panorámica y mostraba una pronunciada tendencia hacia el espectáculo realista. La escena múltiple se desarrolló con más detalles en los *mystères* franceses de los siglos xv y xvi, cuando aparecían con frecuencia de cinco a doce lugares a un mismo tiempo.<sup>34</sup> El sistema se siguió en una forma más sencilla en las *sacre rappresentazioni*<sup>35</sup> italianas, y puede verse también en Inglaterra en los antiguos «rounds»<sup>36</sup> de Cornualles y en cualquier otra parte.<sup>37</sup> Con respecto a España, apenas se ha creído que existiera, si juzgamos por el permanente silencio de los críticos.<sup>38</sup>

El presente estudio es un examen de las manifestaciones de la técnica de la escena múltiple en España desde los primeros testimonios de las representaciones dramáti-

34. PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire du théâtre en France: les mystères*; COHEN, *Histoire de la mise en scène*; STUART, op. cit.

35. D'ANCONA, *Origini*, esp. Libro II.

36. CHAMBERS, *The Medieval Stage*, esp. II, 85, 123, 135; cf. también la obra del mismo autor, *The Elizabethan Stage*, esp. III. Esbozos de proyectos de escena aparecen en NORRIS, *The Ancient Cornish Drama*, I, 219, 479; II, 201. Cf. también *ibíd.*, II, 452-457.

37. Cf. THORNDIKE, *Shakespeare's Theater*, 6-14.

38. Mérimée estaba convencido que el sistema de escenificación usado para la obra de la Asunción valenciana del siglo xv era «*celui du décor simultané*» (*L'art dramatique*, 50), y Gillet sugería un tal método como posible para la *Tragedia Josephina* en su edición de la obra de Carvajal (LI-LIII). Williams, 136, sigue a Gillet en su caracterización de la escenificación de esta obra, pero parece considerarla como un ejemplo aislado. En algunos de sus análisis, notablemente en aquellos de la *Comedia de Sancta Susaña*, de PEDRAZA (págs. 89-90) y el anónimo *Auto de la quinta angustia* (págs. 92-93), Williams parece de sentido la existencia de escenificación múltiple. Pero inventa innecesariamente el término «escena sin localizar» y deja de relacionar la escenificación española con las prácticas conocidas de la escena europea medieval.



cas hasta la época de Lope de Vega. La técnica de la escena múltiple no cesó cuando Lope empezó a escribir obras. Su persistencia en los *corrales*, así como en las agrupaciones de *carros* para los *autos sacramentales*, ha sido notada.<sup>39</sup> Se establecieron teatros permanentes. Bajo la dirección de Lope se desarrolló en la *comedia* un drama nacional y se presentó en estos nuevos teatros. Al mismo tiempo la calle y plaza pública vió el florecimiento del extraordinario arte del *auto sacramental*. Se han conservado de este período cientos de textos dramáticos para formar quizás el más voluminoso testimonio del mundo de la actividad teatral. La prueba documental también es más abundante que en los años anteriores. Todas estas circunstancias hacen de la escena múltiple en este período más avanzado el sujeto propio para un estudio aparte y posterior.

El espacio total de la escena múltiple se dividía en secciones que se parecían más a un grupo de escenas individuales que a las partes de una escena única. Las secciones eran independientes mutuamente, aunque estaban enlazadas por una fácil intercomunicación. La escena nunca era una unidad sólida. En el teatro moderno una sucesión de escenas que envuelven cambios de lugar de acción no implica ningún cambio de posición sobre la escena, porque el espacio total de la escena está tratado con unidad. La escena se usa como un todo, y por esto representa un lugar cada vez. Tanto la concesión como los cambios de decorado cambian la identidad de la escena. Sin embargo, en la escena múltiple, son los actores los que cambian. Se mueven de un lado a otro del escenario — de un lugar de acción a otro —, salvando millas o distancias infinitas con un paso.

Debido a este tratamiento del espacio total de la escena tan característica del sistema múltiple, para mayor claridad es necesario emplear algunos términos en un sentido especial. En este estudio, «escena» significará todo el es-

39. RENNERT, *Spanish Stage*, 89 ss.; GONZÁLEZ, PEDROSO, *Autos sacramentales* XLI ss.



pacio usado por los actores en la representación de una obra, y no será necesario hacer referencia a lo que sea un tablado construido o un espacio definitivamente delimitado. «Mansión» se aplica a cualquier sección de la escena que se usa para representar un solo lugar de acción y contiene decoraciones para identificarlo con seguridad como tal. «Lugar» se refiere a una parte semejante de la escena que depende de una aceptación imaginativa de esta identidad, así determinada por la distribución y acción de los actores. En este trabajo muchos «lugares» pueden en realidad haber sido «mansiones», pero sin la prueba de que hubiera decorado, deberán quedar como «lugares».

La principal aspiración de este estudio es demostrar la existencia y extensión de la técnica de la escena múltiple en España desde las primeras manifestaciones a la última parte del siglo xvi. En vista de este primer propósito, se tratarán los problemas de escenificación que eran fundamentales para el sistema múltiple, como el uso de diferentes planos de escena y el número y clases de decorados empleados. La falta de pruebas impide el trato general de algunos aspectos de escenificación pertenecientes a la técnica múltiple. Estos, sin embargo, siempre que sea posible se considerarán en relación con obras particulares. Entre ellos se incluirán asuntos como el lugar en que se localiza la escena (iglesia, casa particular, calle, etc.), la distribución de decorados y lugares, y la combinación de la técnica de la escena múltiple con la técnica de decoración moderna consecutiva.



pacio usado por los actores en la representación de una obra, y no será necesario hacer referencia a lo que sea un tablado construido o un espacio definitivamente delimitado. «Mansión» se aplica a cualquier sección de la escena que se usa para representar un solo lugar de acción y contiene decoraciones para identificarlo con seguridad como tal. «Lugar» se refiere a una parte semejante de la escena que depende de una aceptación imaginativa de esta identidad, así determinada por la distribución y acción de los actores. En este trabajo muchos «lugares» pueden en realidad haber sido «mansiones», pero sin la prueba de que hubiera decorado, deberán quedar como «lugares».

La principal aspiración de este estudio es demostrar la existencia y extensión de la técnica de la escena múltiple en España desde las primeras manifestaciones a la última parte del siglo xvi. En vista de este primer propósito, se tratarán los problemas de escenificación que eran fundamentales para el sistema múltiple, como el uso de diferentes planos de escena y el número y clases de decorados empleados. La falta de pruebas impide el trato general de algunos aspectos de escenificación pertenecientes a la técnica múltiple. Estos, sin embargo, siempre que sea posible se considerarán en relación con obras particulares. Entre ellos se incluirán asuntos como el lugar en que se localiza la escena (iglesia, casa particular, calle, etc.), la distribución de decorados y lugares, y la combinación de la técnica de la escena múltiple con la técnica de decoración moderna consecutiva.



sería arriesgado intentar unos datos referentes a los decorados, a la escena y a la técnica de la representación.

Quedan, sin embargo, testimonios suficientes del siglo xv para indicar que por este tiempo, si no antes, los aspectos materiales de la escenificación llegan a tener definitivamente una importante consideración. En el Este y Nordeste de la Península los espectáculos y representaciones festivas se habilitaron con lugares y objetos elaborados. En Zaragoza, para la coronación de Don Fernando de Antequera, en 1414, «se construyó un castillo de madera, en cuyo torreón central había un niño... El torreón era el centro de un disco giratorio en el cual iban cuatro doncellas... Además, en los cuatro ángulos del castillo había otras tantas torres...»<sup>6</sup> Considerable decoración escénica debió aparecer en los dos *entramesos* (o *rocas*, o *carros*) valencianos de 1424<sup>7</sup> que representaban «paradís e infern». Y unos treinta años más tarde, en Barcelona, tres carros se habían adaptado con el mayor esmero para la Creación, la Natividad y la Anunciación. La escena para el paisaje de Belén, por ejemplo, contenía varios tablados y columnas, un cielo y nubes, un pesebre con el Niño Jesús, el buey y el asno, y una puerta y un camino con escalones.<sup>8</sup> En Castilla, el Condestable don Miguel Lucas se entre-

6. BONILLA, *Las Bacantes*, 82. Mérimée dice: «ces entramesos de Saragosse avaient été prêtés par la ville de Valencia» (*L'art dramatique*, 12, n.º 3).

7. MILÁ, *Obras*, VI, 246-247.

8. «Item un altre entramés appellat Bellem alias la Nativitat de Jhus. Xpst. sobre lo buch del qual entramés fará de nou dos porxes ab mitga del hu al altre en cascun dels quals porxes haurá quatre pilars qui tindrán cascun son porxo. E sus cascun dels dits porxos ço es en la sumitat de cascun dels dits pilars haurá un ángel dels quals los quatre tindrán un cel rodó ab nuvols stellat en mig del qual cel se mostrará Deu lo Pare *saltim* de mig amunt quitant raigs de foch ó de lums qui passaran per la difarencia ó spay dels dits dos porxos e bastarán fins baix on sera lo Jesus nat. E baix en lo pla del buch del dit entremés ço és la part sinistra haurá un pesebra en que serán lo bou e l'asa, qui en aquella part stará Josep agenollat. E en laltre porxo de part dreta stará la Maria ajonollada, e en lo mig de la difarencia dels dits dos porxos stará lo infant Jesus tot nuu lensant raigs de si mateix vers lo qual infant los dits Maria e Josep segons dit es stants agenollats contemplarán. E de contienent vinguen los III Reys qui munten per la porta del dit entramés, muntant per la scala que aqui



un decorado con elaboración parecida para el Cielo. Para la recepción de Isabel la Católica en Barcelona, en 1481, se puso en escena una «representación alegórica de *Santa Eulalia*, en la cual había tres cielos girando el uno contra el otro».<sup>13</sup> Y en Sevilla, en 1497, para la festividad del Corpus Christi, «para figurar el cielo... gastáronse “dos libras de engrudo para pegar el cielo, 8 libras de algodón para la nube del cielo, cuatro blancas y cuatro azules”, “once papeles de plata dorados para las estrellas e fuegos del cielo”, y “dos cueros [?] para pintar un solio”»; y dentro había un número de gente, incluyendo «ocho can-“torcillos del coro con su maestro”».<sup>14</sup> Otra indicación de la extensión y uso popular del mecanismo etéreo se encuentra en las referencias de un ángel volando en la escena interpolada del pastor en la *Vita Christi*, de Frey Iñigo de Mendoza.<sup>15</sup>

El extenso uso de esta clase de escena a dos planos en la España Oriental se explica por la usual representación de la venida del Espíritu Santo, «quod vulgo dicitur la Colometa». En Cataluña, durante todo el siglo xv y en los primeros años de xvi, esta popular representación incluye la bajada mecánica de una paloma del cielo sobre las cabezas de los apóstoles.<sup>16</sup> En la Catedral de Valencia esta

(SCHACK, I, 266, n.º 1.) Aunque las nubes podían no haber existido, los cielos eran ciertamente transitables, pues desde los primeros párrafos de la descripción es cierto que los ángeles eran personas vivientes.

13. Véase la observación de don José Sol y Padrís a los *Orígenes*, de MORATÍN, en BAE, II, 153.

14. SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 5.

15. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, VI, CCX; J. W. CRAWFORD, *Pastor and Bobo*, en RR, II [1911], 380; BONILLA, *Las bacantes*, 89-90; MEREDITH, *Introito and Loa*, 7). Los pastores ven «en el ayre forma humana»; más tarde «llega el angel relumbrando»; y después de su partida un pastor advierte a otro, «el hombre que bolaua, oyste como cantaua» (*Cancionero castellano del siglo XV*, publicado por R. FOULCHÉ-DELBOSC, I [INBAE, XIX], Madrid, 1912, pág. 18, col. 2, línea 5; 19-3-3; 20-1-8 y 9).

16. VILLANUEVA, *Viaje literario*, XVI, 90-92: «Úsose esto en todo el siglo xv, en que solían pagarse ochenta sueldos al que dirigía la máquina. También consta el gasto de almuerzo y merienda a los que representaban los apóstoles, sobre quienes bajaba la paloma.» Para un procedimiento general de este artificio en las obras latinas de la Edad Media, véase YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, 489-491.



ceremonia iba acompañada de una grandiosidad y elaboración de la decoración escénica aventajada por pocas representaciones. «Construíase un tablado entre el coro y el altar mayor», escribe Sanchis y Sivera, «a la altura del presbiterio». En el tablado había varios grupos de personas con máscaras, representando respectivamente los apóstoles, personajes del Antiguo Testamento, peregrinos, la Virgen... en estatua, y las piadosas mujeres... En la parte alta del cimborio hallábanse colocados dos cielos de nubes, uno grande y otro pequeño, formado por diversos lienzos pintados y arreglados de modo especial, donde se veían varios serafines con alas de papel. Las paredes aparecían cubiertas con telas de raso, y se veían, uno enfrente del otro, el sol y la luna, que por un mecanismo especial brillaban y se oscurecían, y según lo exigía el curso de la representación. Pero lo notable, al parecer, era el mecanismo empleado en lanzar la paloma, que simulaba el Espíritu Santo, desde aquel cielo de telas pintadas que se abría al estruendo de bombardas y otras armas, las que no deberían ser pocas, dada la cantidad de pólvora que se gastaba. Al funcionar *les poliches per tancar y obrir lo cel*, y por una combinación de ruedas arriba y abajo, salía velozmente la *palometa empujada per lo moviment de un molinet*, echando fuego en todas direcciones, producido por varios cohetes en ella colocados, y al mismo tiempo bajaban *cresoletes* encendidas, simulando lenguas de fuego, por medio de una combinación de ruedas *damunt e davall*, movidas por el funcionamiento de otras ruedas mayores colocadas no sabemos dónde.<sup>17</sup>

Una prueba documental indica que en el siglo xv fué usada también la escena múltiple horizontal en representaciones pantomímicas. Por lo menos aparecen dos «lugares» en un plano en la obra sobre la Epifanía que se representó en Jaén, en 1462, en el palacio del Condestable de Castilla, don Miguel Lucas. El cronista ha dejado una descrip-

17. SANCHIS Y SIVERA, *La dramática en nuestra catedral*, 6-7. La descripción aquí citada representa una interpretación y síntesis de párrafos en el *Libre de obres* para el año 1463.



ción detallada de la representación: «... entró por la sala una dueña cavallera en un asnito sardesco, con un niño en los brazos, que representaba ser Nuestra Señora la Virgen María con su bendito y glorioso fijo, y con ella Joseph». El «condestable la recibió y la subió arriba a el asiento do estaba... y el dicho señor se retrajo a una cámara que está a el otro cabo de la sala. Y dende a poco salió de la dicha cámara con los pages mui bien vestidos, con visajes y sus coronas en las cabezas, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos con sus presentes. Y asimismo vino por la sala adelante mui mucho paso y con mui jentil contenencia, *mirando el estrella que los guiaba, la qual iba por un cordel que en la dicha sala estaba, y así llegó al cabo de ella do la Virgen con su fijo estaba, y ofreció sus presentes...*»<sup>18</sup>

Esta representación necesitaba muy pocas decoraciones, y la escena no contenía aparentemente decorados simultáneos. No obstante, en un momento y durante algunos instantes después, la escena debía haberse ensanchado y subdividido repentinamente en la imaginación. Cuando el Condestable y los pajes volvieron a entrar en la habitación como los Magos, los espectadores se enfrentaban con una escena que abarcaba la completa longitud y amplitud de la sala. En un extremo la Virgen estaba sentada con el Niño como si estuviera en el establo de Belén, y en el otro los tres Reyes iniciaban su búsqueda por el rey recién nacido. La distancia imaginaria entre los dos lados de la habitación era muy grande. Los Reyes no podían ver el objeto de su búsqueda en el otro lado de la habitación, y solamente podían llegar allí siguiendo la estrella. La escena se reducía de nuevo a un solo lugar únicamente cuando los Magos llegaban a Belén.<sup>19</sup>

Afortunadamente no estamos por completo encerrados

18. *Mem. hist. esp.*, VIII, 75-76.

19. Este episodio dramático había sido representado en 1460 (*ibid.*, 42-43) y era probablemente una acción anual («Esta fiesta fazia y solemnizaba el dicho señor Condestable cada un año», pág. 76; cf. también págs. 108, 160).



en tan fragmentaria información con respecto a nuestros conocimientos de la *mise en scène* anterior al siglo xvi. Se conservan ocho textos dramáticos que nos revelan de una manera más completa la naturaleza y el uso de las decoraciones y mobiliario de la escena. Tres de los textos son misterios valencianos, la representación de los cuales se propuso para la festividad del Corpus Christi y eventualmente se representaron en *rocas*.<sup>20</sup> Los otros dos son *consuetas* (obras sagradas) mallorquinas, de temprana pero incierta fecha.<sup>21</sup> Y tres son obras de la Asunción, representadas dentro de la iglesia en el 14 y 15 de agosto: una catalana, otra valenciana y la tercera de la ciudad levantina de Elche. Todas estas obras, excepto una, el valenciano *Misteri de San Christofol*,<sup>22</sup> exigían sin duda para sus representaciones una escena múltiple.

La escena múltiple del *Misteri de Adam y Eva*<sup>23</sup> con-

20. SERRANO CAÑETE, *El Misterio de Adam y Eva*, 5; ALCAHALÍ, *La música en Valencia*, 96 ss.; MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 11. El más primitivo uso registrado del *entramés* o *roca*, como equivalente al *carro* castellano, es del año 1402.

21. Una de estas, la *Consueta del Juy*, se reserva para discusión posterior (véase más adelante, cap. II), ya que en su presente forma pertenecería al siglo xvi.

22. El texto fué impreso por ALCAHALÍ, en *La música en Valencia*, 100-105, y editado por CORBATÓ, *Los Misterios del Corpus de Valencia*, 93-98 (94 líneas). Las referencias textuales corresponderán al último. El texto existente es apenas lo bastante explícito para precisar una escena múltiple. Aunque su primera aparición, conocida sobre una *roca* fué en 1587, la obra se ha sabido que existía quizás desde 1449. Como el texto existente data de la última parte del siglo xv, la iglesia habría servido primero como su escena y teatro (Corbató, 61, 69, 85). La única guía para la escenificación ocurre en una acotación escénica que dice: «Ara pasen tots junts una u dos uegades... [fins que] ... los ague pasat que torna a sonlloch» (70; véase MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 25, para un análisis completo de la trama; cf. también MILLÁ, *Obras*, VI, 225-226; CORBATÓ, 43-46). La representación utilizaría una porción de agua, a través de la cual el santo gigante vadeaba cuando transportaba sus pasajeros de un lado al otro del río. Aunque el agua, de un modo concebible, pudo ser imaginaria, el uso de agua verdadera en la escena no dejaría de tener un paralelo (véase más adelante). Este texto, sin embargo, es meramente un fragmento de una obra más extensa (CORBATÓ, 27). Sería peligroso conjeturar lo que debió de ser la escena para la representación del total.

23. El texto publicado por SERRANO CAÑETE es una traducción castellana del texto valenciano. El último está impreso en ALCAHALÍ, 109-120,



tenía planos diferentes para el Cielo y la Tierra. En el plano de la Tierra hay un lugar para el Jardín del Paraíso y quizás también otro lugar para el «mundo».<sup>24</sup> La obra empieza así: «Comensa lo Déu y ans de comensar se obri lo sel ab molta musica, mentres que baxa hi en ser en terra...» (1 SD). Después de creados Adán y Eva, «se alsen y uan pasejant lo paradís» (32 SD). Después que Adán se echa a dormir, Eva continúa paseando sola «per lo paradís contemplant les plantes y flors» (56 SD). Mientras, un fragmento de pantomima ha sido iniciado por la serpiente, pues en medio de una de las conversaciones de Eva, una acotación escénica dice: «Ara sen puja la serpent al abre» (52 SD). Después del éxito de la persuasión de la serpiente, «Pren Eua la mansana y la mosega» (107 SD). La oposición de Adán es al fin abatida (123-215 SD), e inmediatamente la voz de Dios ordena al ángel que los eche del Paraíso. La orden es cumplida y «Adam y Eua van iunts» (253 SD 5); no obstante, recibe al final la promesa del ángel de la futura redención.

Es evidente que el Cielo se construyó a alguna distancia encima de la escena y que servía como un lugar para Dios. Una máquina traía a Dios a la Tierra y le elevaba de nuevo al Cielo — forma muy parecida a la del *araceli* (o *aracoeli*) usada en las obras de la Asunción.<sup>25</sup> El Jardín del Paraíso tenía un árbol, al que se le había atado una manzana, y probablemente alguna decoración de flores y árboles añadida.<sup>26</sup> Es posible que el plano Tierra

y CORBATÓ, 99-112 (278 ll.). Véase MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 27-28, para un cuidadoso análisis de la obra. Cf. también MILÁ, *Obras*, VI, 222-225. La primera aparición registrada de esta obra en una roca fué en 1517 (CORBATÓ, 71).

24. El manuscrito parece haber sido «destinado al director de la compañía de representantes» (SERRANO CAÑETE, 4) y da una interesante información sobre los trajes de los actores, así como sobre el artificio escénico de la representación.

25. Véase más adelante, págs. 24 ss. Que tal máquina llegó a ser habitual en esta representación, está probado por un documento posterior publicado por CORBATÓ, donde se dan instrucciones para la construcción de un Cielo y trono de Dios (págs. 76, 154).

26. En 1517 se pagaron cinco sous «per cipres, canyes, e altre rama, e per treball de enramar dita roqua» (CORBATÓ, 71, 150). En el mismo



encerrara un segundo lugar para el «Mundo» fuera del Paraíso. Aunque no se designa un lugar para esto, y no parece haberse representado una valla material entre el Paraíso y el «Mundo»,<sup>27</sup> Adán y Eva se sitúan definitivamente fuera del Paraíso en las últimas veinticinco líneas de la obra.<sup>28</sup> La escena múltiple vertical era una necesidad para el *Misteri de Adam y Eva* y la horizontal por lo menos una posibilidad.

La escena múltiple en un solo plano fué usada evidentemente para el *Misteri del Rey Herodes*,<sup>29</sup> una obra que pertenece a una escena de desarrollo teatral igual al misterio de Adam y Eva, aunque la fecha del modelo representado es completamente incierta.<sup>30</sup> Acompañado por un paje, Melchor, rey de Tarsis, sale en busca del Mesías (1-62). Sigue la estrella, luego encuentra a Gaspar y Baltasar, y todos continúan el viaje a Jerusalén (63-110). Parecen abandonar la escena («entren», 123), y de repente

manuscrito, donde la decoración escénica no está nunca indicada o descrita por sí misma, el árbol es una mención incidental otorgada en conexión con «lo uestit de la serpent que esta en un rabo penchant els sarguells» (ibíd., 92).

27. Palabras de Mérimée, «L'ange pousse les coupables vers la porte de paradis», pueden significar solamente una puerta imaginaria o una salida (*L'art dramatique*, 28).

28. Para las solemnidades del Corpus Christi de 1538 en la ciudad de México, indios nativos representaron en su propia lengua una obra sobre Adán y Eva, que, en muchos aspectos, parece la más primitiva obra valenciana. La obra se montó de acuerdo con la técnica de la escena múltiple; dos decorados diferentes se usaron para el plano tierra, uno para el Paraíso y el otro para el Mundo, *where a long scene is developed after the expulsion*. El Paraíso, en particular, estaba decorado con profusión de animales y pájaros (real e imaginario), plantas y flores, montañas y rocas, dos árboles y una puerta guardada por un ángel (FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Coloquios espirituales y sacramentales*, publicado por Joaquín García Icazbalceta, México, 1877, XIII-XVI).

29. CORBATÓ, 113-114.

30. *Ibid.*, 23, 27, y n.º 18, 87, 72; MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 36. La más antigua prueba documental lo asocia con la celebración del Corpus de 1571, y las únicas descripciones de su representación pertenecen a un período mucho más tardío que el siglo XVI (CORBATÓ, 72, 84-85 y nn.). La acción es más larga y más complicada que aquella de los otros misterios valencianos. Aunque habría estado ocasionalmente dividido en tres partes, el misterio de Herodes era originariamente un drama unitario (MILÁ, *Obras*, VI, 226-227; CORBATÓ, 56, 73).



el lugar de acción se traslada a una habitación para junta, donde Herodes está interrogando a dos *Sabis* acerca del Mesías. Después de ser anunciados por el *Alguasil*, los tres pajes de los Magos aparecen ante Herodes (175-178), así como lo hacen un poco más tarde los Magos (198 ff.). Herodes les pide que encuentren el Mesías y que vuelvan con las noticias. La partida de los tres Reyes se indica como sigue:

«*Herodes*. — Señors, vagen en bon ora.  
Y entrem, que ha molt que stich fora,  
ques cas de gran estrañesa.  
*Gaspar*. — Est es camí de Belem.  
*Baltasar*. — ¿No ueu? ia es exit lo estel.» (291-295)

Herodes y sus consejeros dejan evidentemente la escena, el lugar de acción cambia una vez más a un camino, y los Magos reemprenden su viaje. Llegan a Belén pronto (298-299), y Melchor exclama a su paje:

«Mirau en aquex portal,  
ho en exa pobre establia  
deu ser nat lo verp Mesies.» (302-304)

El paje llama: «¡A de casa! ¿ay algú?» (306), a lo que José contesta inmediatamente: «¿Qui és? ¿què manen, senyors?» (307). María enseña el Niño Jesús a los tres Reyes, quienes le ofrecen entonces sus presentes (310-348).

Una «Memoria de la Roba que se acostuma a donar en la casa de les roques pera els Autos», que aparece en el mismo manuscrito como el texto, menciona «lo portalet, la estela, la rella» (el portal, la estrella, la reja). El portal y la reja constituían evidentemente el decorado para Belén, y estaban a la vista a lo largo de toda la obra.<sup>31</sup> Pero la escena de la acción estaba imaginada muchas veces a una gran distancia del *portalet*. Era necesario, además, otro lugar, por lo menos, para la sucesiva representación

31. Si el *portalet* se representaba como un foro, oculto de los espectadores hasta ser usado en la acción, es difícil ver la función de la reja.



de los otros lugares de acción — Tarsis, el camino y el lugar de reunión de los Reyes; Jerusalén, la habitación de la junta de Herodes, y de nuevo el camino.

Más adelante, otra circunstancia nueva en la obra prueba la dualidad técnica del lugar. Tres segadores están tratando de su trabajo cuando de repente uno de ellos exclama: «Gent és que ue de camí» (388). Sigue en seguida un diálogo de veinte versos entre José y María. Van por el camino hacia Egipto. Finalmente, José observa: «uns llauradors ueig allà» (405), y unos versos más adelante se saludan. Al principio de esta escena la Sagrada Familia y los segadores debían estar en lugares diferentes. Un grupo va hacia el otro, y los dos grupos llegan a unirse en un solo lugar únicamente cuando se saludan.

Una situación parecida ocurre un poco más tarde. Los segadores han empezado a segar el grano, cuando el diálogo cambia de repente al *Cavaller* y *Alguasil*, que van por el camino en persecución de los fugitivos (431 ff.). Su acercamiento a los segadores es parecido al anterior movimiento de la Sagrada Familia de una parte a otra de la escena. Aquí la división imaginaria de la escena en los dos distintos «lugares» es aún más marcada. Cuando siguen el camino, *Cavaller* y *Alguasil* hablan durante veinte versos, antes de ver a los segadores en el otro lugar (443). Puesto que en esta escena ningún lugar puede ser el *portal* de Belén, en este punto de la obra la escena contiene, por lo menos, dos «lugares», además del lugar de Belén.

El *Misteri del Rey Herodes* era, evidentemente, capaz de ser montado en una escena múltiple de casi todas dimensiones. Era posible preparar una mansión para Herodes y una decoración u objetos para el campo de trigo. En verdad, cada lugar pudo tener su decoración propia. Sin embargo, la escenificación más simple posible incluiría el portal, como montaje para Belén, y dos o más «lugares» sin decorar para los demás lugares de acción.<sup>32</sup>

32. El «lugar» de Herodes habría estado amueblado con una silla o banco, como era habitual en el siglo xvi (cf. más adelante, pág. 69,



Si las *rocas*, en este primer período, no se entregaron a un uso muy complicado de la técnica de la escena múltiple, completamente lo contrario puede decirse de las iglesias.<sup>33</sup> Dentro de sus muros tuvieron lugar representaciones de las tres obras existentes de la Asunción y una obra mallorquina de la tentación de Cristo.<sup>34</sup> La más antigua es la catalana *Assumpció de madona Sta. María*, que data de principios del siglo xv.<sup>35</sup> El diálogo, en parte cantado y en parte hablado, está precedido por una larga y detallada dirección de la distribución de la escena e interpolado a menudo con acotaciones largas y específicas que no dejan lugar a dudas del uso de la técnica de la escena múltiple.

El manuscrito empieza de la manera siguiente: «En lo loch hon se farà aquesta representació sia ordenat ayxí com se segueix. Primerament quels juheus facen una bella barracha hont estiguen. Itm lucifer ab los altres diables

n.º 19; 74, n.º 28; 101). La función de la estrella durante la primera parte de la obra debía haber sido el moverse de un lugar a otro, por medio de algún arreglo parecido a aquel de la obra de Navidad de Jaén (cf. antes, pág. 15) o al empleado con frecuencia en manifestaciones no españolas del *Officium Stellae*, como, por ej., en la obra latina del siglo xi, en Limoges (Du MÉRIL, *Les origines du théâtre moderne*, 153: «... stellam pendentem in filo, quae antecedit eos, ...»).

33. Cf. MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 56.

34. Sólo para la *Assumpció catalana* se carece de información específica en cuanto al lugar de su representación (cf. PEDRELL, 39, n.º 2).

35. El texto se publicó con otras dos cortas piezas por JUAN PIE, bajo el mal colocado título «Autos sacramentals del sigle xiv», en *Revista de la Asociación artístico-arqueológica Barcelonesa*, 1893 (Año 2.º), 673-686 (julio-agosto, n.º 9), 726-744 (septiembre-octubre, número 10).

En una introducción a los textos muy breve, el editor declara que la obra data del siglo xiv, alegando como prueba una carta que está firmada por «berenguer claris batle de prades» (pág. 674), que termina con las palabras «Scrita en prades a X de març lany 1420» (pág. 674), y que está escrito por la misma mano que el texto de la obra. ROUANET (*RHi*, VIII [1901], 541); MÉRIMÉE (*L'art dramatique*, 51); y BONILLA (*Las bacantes*, 80) aceptan y repiten la data de don Juan Pie. Aun no se ha indicado una sola razón para fijar la fecha de la obra, anterior a la inscrita en la carta. La obra sería mucho más antigua que la carta, pero su presente forma manuscrita a través de la cual sólo lo conocemos, no puede fecharse mucho antes del carácter de letra idéntico señalado el año 1420.



facen una loch quey sia infern gran. E duguenhi anclusa e mayls per ço que facen gran brogit can hora sirá. Itm sia ordonat parays ab beles propres e ab richs draps e benes o clos hon estiga Jesús ab ángels e ab archángels. E sent Johan babbista e patriarches e profetes e vergens e daltres mols sans. Itm sia feyta una casa on estiga Sta. Maria, en la qual aga un bell lit tot encortinat de beles cortines e davant la casa haga un bell horatori hon la verge faça oració. Itm sia feyt *en altre loch* un bell sepulcre hon metran la verge Maria can Jesús la resucitará. E la sen menará a Parays». (p. 674).

Es evidente que la obra era para ser representada en una escena que contenía, por lo menos, cinco moradas o «lugares»: La cabaña de los judíos, el Infierno, el Paraíso, la casa de la Virgen y el sepulcro. La acotación escénica dispone entonces el movimiento del ángel de la casa de María al Paraíso y señala un equipo para hacer ruido para el montaje del Paraíso.<sup>36</sup> Un poco antes de empezar la obra, todos los actores «sien justats en un loch e facen lurs intrades» (p. 675). Los cuatro grupos de actores entran en orden; cada uno se va a su respectivo lugar. Los ángeles del Infierno van a la cabeza de la procesión, y les siguen, primero, los judíos; después, los ángeles, patriarchas y profetas, cada uno con un atributo característico,<sup>37</sup> y, finalmente, la Virgen María, que es acompañada por el séquito hasta su casa.<sup>38</sup>

Después, todos los actores se colocan, cada uno en su propia morada; la acción empieza con un tráfago general de los judíos en la escena.<sup>39</sup> Luego son convocados a la *barracha*, que es «en manera de casa de conseyl».<sup>40</sup> Allí

36. «Itm sia ordonat que quan langel aura duyta la palma á la verge maria can sen tornarà á parays que sia feyt brogit ab esclafidos e cerredos En ves parais» (págs. 674-675).

37. Pág. 675: «... porten devant en lurs mans ço que ja han acostumat de portar».

38. Pág. 675: «entro á la casa».

39. Pág. 675: «trafeguen per lo loch hon se farà la representació».

40. Pág. 675: «vinguen tots á la casa del conseyl...» (pág. 676); no inapropiadamente Bonilla alude a la estructura como su *aljama* (*Las bacantes*, 78).



hacen los judíos varias sugerencias para la cremación de la Virgen María. La escena se traslada de la *barracha* a la casa de Nuestra Señora, que va a su capilla a orar.<sup>41</sup> Cuando ha acabado de orar, la atención de los espectadores se dirige al Paraíso, donde Jesús ordena a un ángel que le lleve una palma a su madre. Después que ella la acepta, «Tornsen langel en paraís e sia feyt brogit. E sent Johan vingua a la porta de sta. Maria...» (p. 679), como lo hacen más tarde los apóstoles (p. 680 SD). Un momento antes de la muerte de María, San Juan sale de la casa de la Virgen para contar a los apóstoles su inminente muerte. Luego éstos entran en la casa y ponen a Nuestra Señora en la cama.<sup>42</sup>

La escena se traslada ahora al Infierno. Astarot, Barit y Beemot, al dar la vuelta, rehusan llevar a cabo la orden de Lucifer de obrar contra la Virgen, y reciben una paliza por su desobediencia. El castigo de Astarot se indica así: «Aprés los diables *meten Starot en infern* e façen molt brogit quax quil bat».<sup>43</sup> Es evidente, primero, que los demonios salieron del Infierno al principio de su escena y la orden de Lucifer fué dada fuera de él: en otro caso sería inexplicable «meten Starot en infern», y segundo, que las torturas del Infierno no se veían ni se representaban realmente por aderezos visibles, sino indicados sólo por sonidos. En verdad, los diablos estaban en esta posición cuando Mascarón<sup>44</sup> cumplió la orden de Lucifer; la dirección de

41. «Itm. can los juheus auran dit ço que adirán la verge Maria exirá de la sua casa e devotament ahorará en son horatori» (pág. 675).

42. «Aprés isqua sen johan de la casa de sta. Maria... De pux posen sta. Maria en lo lit e sien encees molts ciris que tinguen los apostols hordonat apres lo lit e sent pere e sent pau al cap del lit e los altres apres» (pág. 682 SD' s.).

43. Pág. 683. Un trato parecido a Barit se indica así: «E los diables façen axi com del primer» (pág. 684).

44. La sugerencia para esta parte de la obra habría sido tomada realmente del Proceso Belial. La primera narración catalana titulada *Mascarón* (pub. por BOFARULL y MASCARÓ, en *Colección de documentos inéditos del archivo general de la corona de Aragón*, XIII, 107-117) habría sido recitada como un monólogo (MILÁ, VI, 216). Cf. también ALENDA, *BRAE*, V (1918), 673; BOFARULL, op. cit., 6; BAE, II, 152 n.; GRAWFORD, «The Catalan *Mascarón* and an episode in Jacob van Maer-



la escena dice: «Puis estiguen fora dinfern los diables e mascarón pus prop de la casa de Santa Maria...» (pág. 685). Después de ser vencido con la cruz por Jesús, todos vuelven a ocultarse en el Infierno;<sup>45</sup> no vuelven a aparecer más en la obra.

Un grupo de santos, dejando sus compañeros en el Paraíso, ahora acompañan a Jesús a la casa de María, donde se congregan junto a la cama. Cristo toma el alma de la Virgen y entonces vuelve al Paraíso en compañía de los santos.<sup>46</sup>

La atención de los espectadores se aparta del Cielo y vuelve a la casa de la Virgen, donde los apóstoles están haciendo preparativos para el entierro. Pero al mismo tiempo se dirige una mirada a la casa de los judíos, que fingen dormir.<sup>47</sup> Después de una discusión, «leuen lo lit los apostols» (pág. 728), y «Com los apostols *siran davant* los juheus façen apares los juheus ques desperten prenent les armes» (pág. 729). Al primer movimiento de agresión, el Rabí se detiene, como si estuviera atado a la cama e incapaz para liberarse, y todos los demás quedan ciegos. El Rabí ha de aceptar a Dios, Jesús y María sin reserva, y besa el lecho funerario de la Virgen. Sólo entonces los judíos se liberan de la calamidad temporalmente establecida sobre ellos.<sup>48</sup> En seguida «tornensen a la barracha e

lant's Merlijn, en *PMLA*, XXVI (1911), 47. En la obra de la Asunción, Mascarón es aun agente de Lucifer, pero el papel está completamente subordinado y ahora puede ser llamado el abogado del diablo.

45. «Puis los diables amaguense en infern fen gran brugit» (pág. 685).

46. «Puis vingua Jesuchrist ab alguna companya dels sants els altres romanguen en parays...» (pág. 685). «...Com será Jesús davant sta. María facen loch los apostols e jordanse Jesús ab los altres sants en torn del lit...» (pág. 686). «...Lavos prengua Jesús la anima de Sta. María... Lavos Jesuchrist ab tota sa companya tornsen aparais...» (págs. 726-727).

47. «Pux los juheus façen apares que dormen e estiguen tots ab ses armes e los apostols apparelense de portar lo cors...» (pág. 727).

48. «E pux lo Rabí exech se en yes lo lit quax quil vol enderocar e estigua penjat per lo lit a manera com qui no sen pot desplaçar e tots los altres juheus façen apares que sien orbs e que no sapien anar...» (pág. 729). «Dit aço yequescas caure del lit e yagua en terra doloreyanse...» (pág. 730).



puyos los apostols... prenguen lo lit... e porten lo cors a la soboltura» (pág. 731 SD). Cristo se une al grupo en la tumba, y después de una ceremonia, el alma de la Virgen es llevada al Paraíso y coronada.<sup>49</sup> Y de esta manera, después de unos cantos, acaba la *Asumpció de madona Santa Maria*.

Aun cuando el manuscrito existente no incluya una cuidadosa información preliminar del montaje, la necesidad de la presencia simultánea de los cinco «lugares» señalados aparece ahora evidente, de acuerdo con la acción de la obra. El Infierno se usa simultáneamente con la casa de la Virgen y el Paraíso, pues cuando Mascarón, saliendo del Infierno, penetra en la casa, se encuentra con Jesús, que acaba de llegar del Paraíso. Otra vez, cuando Jesús había arrojado todos los diablos al Infierno y estaba en su punto de partida, se unió a un grupo de santos del Paraíso que le acompañan a la casa de la Virgen. Más tarde, cuatro de los lugares estuvieron envueltos en unas series sucesivas de acciones. El cortejo fúnebre comenzó en la casa de la Virgen, y en su camino al sepulcro fué interrumpido por el ataque de los judíos. Cuando éstos han sido rechazados efectivamente, el grupo continúa su camino al sepulcro.<sup>50</sup> Mientras tanto, Jesús ha dejado el Paraíso y se dirige también al lugar del entierro, donde se une con los apóstoles.

La «mansión» menos usada era el Infierno. En él se hacía un gran ruido, pero tenemos escasas nociones de su aspecto. Era ancho y se construía en el tablado. No existe indicación alguna de que estuviera emplazado en un plano más bajo. El interior del Infierno, probablemente, no era

49. «Apres amaguan la anima trguenla [sic] del sepulcre e portla en paradis cantant...» (pág. 732), «Com sien en parais pos la Jesus a la dreta part e posli la corona al cap...» (pág. 733). Ahora el alma de la Virgen canta a la gente justo antes del final (pág. 725). Cuando es llevada al Cielo por vez primera se representaría posiblemente con una muñeca (cf. más adelante).

50. Es obvio que Bonilla estaba muy equivocado al situar el encuentro de los apóstoles y los judíos ante el sepulcro (*Las bacantes*, 80), puesto que la acotación escénica indica un marco posterior al lugar de entierro.



visto por los espectadores, porque era usado por los diablos como un lugar de ocultación («amaguanse»). En las últimas dramatizaciones del tema de la Asunción, el Infierno desapareció por completo. En verdad, éste juega una parte insignificante en todos los teatros españoles antiguos conocidos. Podemos decir que este «lugar», tan popular en el teatro medieval francés, encuentra escaso favor en el sur de los Pirineos desde su más antigua adaptación.<sup>51</sup>

La *barracha* de los judíos era hermosa y parecida a una *casa de conseyl*. El sepulcro era, asimismo, hermoso, y lo suficientemente grande para permitir al actor meterse dentro con ropas blancas sin ser visto por el público. Si había un plano bajo el tablado útil para esta operación no se relataba. Si era así, podemos con razón imaginar un sepulcro bajo la variedad de piedra, casi el único tipo encontrado en la iconografía del período.<sup>52</sup>

La «mansión» para el Cielo estaba evidentemente emplazada en el mismo plano que los otros. La ausencia de indicación alguna de que se construía encima del plano de los otros lugares puede ser considerado equivalente para la refutación de un plano más elevado.<sup>53</sup> Una tal conclusión está particularmente justificada para esta obra, puesto que el texto está, además, lleno de minuciosos detalles en lo tocante a la acción que realizan los actores y su relación con el lugar.

El Cielo debía ser bastante grande para alojar a un número tan considerable de santos y profetas, como parece que iban allí al empezar la obra. Esta sola decoración pudo haber sido de hermosos tapices y con unas pocas sillas.

El lugar para la Virgen era, sin duda, el más detallado de todos. Amueblado con una cama, que estaba separada con cortinas del resto de la casa, parece tener semejanza

51. Cf. más adelante, pág. 48 ss. (11). Para la posible influencia de las obras del misterio francés en el primitivo teatro de la Península, véase CORBATÓ, 33 fols., y PONS, *La littérature catalane en Roussillon au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 237.

52. Cf. más adelante, pág. 65.

53. No hay fundamento para la declaración de Bonilla, de que «el alma de la Virgen asciende al Paraíso» (*Las bacantes*, 80).



con una casa actual o habitación. Poseía una puerta verdadera, y el paso de la Virgen a la capilla contigua y conexas se daba como una salida de la casa.

No pueden ser, en definitiva, determinadas la distribución y posiciones relativas de los cinco montajes. Parecería, por las necesidades implicadas en el episodio de los judíos, que la *barracha* estaría colocada entre la mansión de la Virgen y el sepulcro. El Infierno estaría en un extremo de la escena y el Paraíso en el otro, como era la costumbre normal francesa.<sup>54</sup> Indicaría esto, entonces, que los montajes estaban colocados en una línea o en semicírculo en el orden siguiente: Paraíso, sepulcro, *barracha*, casa de la Virgen e Infierno.

Una obra mallorquina titulada *Consueta de la representació de la tentació que fonch feta a nro. se. xpt*,<sup>55</sup> conserva otro testimonio de la escenificación simultánea en el drama catalán. Aunque menos trabajada, la *Consueta* requiere un método de escenificación no diferente al de la *Assumpció*.

Mientras San Juan y un publicano están hablando al empezar la escena, «... es menester que Jesús venga per la sglesia [sic] amunt devers allá on ses fet lo babtisme...» (pág. 128, col. 1). Se detiene allí para recitar unos versos, y luego sigue para reunirse San Juan y su compañero (pág. 128, 2). Entonces una acotación escénica señala: «Es menester que Déu lo Pare stiga a un cadefal ab sos Àngels los que el voldrá y trametrá una coloma feta ab un artifici que venga sobre lo cap de Jesús com se ferá lo bapisme...» (pág. 128, 2); y unas líneas más adelante: «Ara sen tornarà la coloma de Déu lo Pare y lo Iesús an el desert a fer oració» (pág. 129, 1). Mientras Jesús se dirige de un lugar a otro y siguen ocho versos dichos por San Juan: «Es menester que sian aplegats set dimonis y tingan consell del modo que se a de temptar lo Jhüs... y

54. STUART, «The Stage Setting of Hell and the Iconography of the Middle Ages», en *RR*, IV (1913), 333-334.

55. Pub. por LLABRÉS, en *RABM*, IX (1905), 127-134. Aunque es incierta la fecha de la *Consueta*, pertenece al siglo xv o xvi.



Lucifer... sta asegut en my dells, ab una gran cora y vna corona en lo cap, a son cadefal...» (pág. 129). Después, cada uno de los demonios aconseja una manera para tentar a nuestro Señor: «Ara canta lo Jesús en el deser...» (página 131-2), y «Are com lo Jhs. cantarà, Bersabuch lo aguaytarà y anirà a Lucifer» (pág. 131-2). Los demonios, entonces, visten a Lucifer con un traje de ermitaño «y anirà deues lo desert, hon es lo Jesús» (pág. 133-1). Durante su debate «sen van [Lucifer y Jesús] a un loch alt» (pág. 133-1); después, «are van a un loch més alt...» (pág. 133-2), y, finalmente, «... Lucifer lansará las robes de ermitá y fugirá y tots los altres lo alepideran. Dirá Déu lo Pare... trametrá los ángels a nel Jesús...» (página 133-2). Los ángeles acuden a Jesús (pág. 134-1), y la obra acaba con un «Te Déum».

Este texto no contiene unas direcciones preliminares de la distribución de la escena, como las que ofrece el manuscrito publicado por Mn. Joan Pie. Sin embargo, por las acotaciones escénicas y por el diálogo mismo, es evidente que, por lo menos, se requerían cuatro lugares para una representación en el interior de una iglesia. Dos tablados eran para Dios y sus ángeles y para Lucifer. Un tercero era el desierto, que parece que tenía una estructura con dos elevaciones por las sucesivas alturas que escalan Jesús y Lucifer. El cuarto era el espacio contiguo, y probablemente conteniendo la fuente bautismal. Este lugar encerraba, quizás, el sitio donde tuvo lugar la conversación entre San Juan y el publicano al principio de la obra. Por el contrario, un quinto lugar se indicaría al abrirse la escena. Los tres primeros lugares se habilitaron como «lugares» o «mansiones» para el Cielo, el Infierno y la montaña. El uso de la paloma es parecido a la ceremonia de la *Colometa*. Si iba de Dios a Jesús por medio del *araceli*, el andamio para Dios debía ser bastante alto. Ambos, las elevaciones y andamios, fueron más característicos de la *mise en scène* valenciana que de las primitivas catalanas. El tablado para Lucifer estaría un poco elevado del suelo. Además, el plano más alto era todavía como el *Paradís*



francés — un tablado unido materialmente con la Tierra y naciendo de ella.

Casi contemporánea con la *Assumpció* catalana existió una obra de la Asunción valenciana<sup>56</sup> de dos días, pero difiere marcadamente de aquélla por los lugares y método de escenificación. Representada en el interior de la iglesia,<sup>57</sup> emplea un reparto de papeles que no ha tenido rival en grandiosidad más que en las colosales producciones modernas del *Miracle*,<sup>58</sup> de Max Reinhardt. La casa de la Virgen es, de nuevo, la mansión más trabajada, y el sepulcro debía de ser parecido al «lugar» catalán. Pero falta por completo el Infierno y la cabaña de los judíos, y el lugar para el Cielo ha sufrido una transformación radical. Además, el *araceli* lleva a cabo, al subir y bajar, aquellas maravillosas conexiones entre el Cielo y la Tierra. Y tres o cuatro lugares añadidos, «lieux qui ont vu l'agonie de son fils»,<sup>59</sup> se usaron para un peregrinaje hecho por la Virgen en el momento después de empezar la obra.

El lugar para la Virgen es una «cambra» colocada

56. El manuscrito del siglo xv fué publicado por ALCAHALÍ, 83-91. MÉRIMÉE ha tratado la obra con detalle y le ha dado el título *Assomption et Mort de la Vierge (L'art dramatique, 45-46)*. El texto manifiesta ser una copia de actor para el papel de la Virgen y lingüísticamente pertenece a los primeros años del siglo. Alcahalí presenta como una prueba por haber datado la pieza anterior a la *Asumpció* catalana, o, como él pensaba, en el siglo xiv, al hecho de que la *judiada* no aparece en la obra valenciana, argumentando que su ausencia señala el trabajo como más simple y además más primitivo que la obra catalana, que no contiene la agresión de los judíos. Si tal argumento fuera decisivo en sí mismo, deberíamos adelantar unos dos siglos la fecha del *auto* castellano del siglo xvi que carece de este episodio (ROUANET, *Colección*, III, n.º LXII; cf. más adelante, págs. 81-83).

57. Dos acotaciones escénicas consideran de una manera específica los intereses del público: (1) «per tal que lo poble vega la maria» (pág. 84); (2) «per ço que tot hom la uega» (pág. 90). Otras dos se refieren definitivamente al altar y al coro: (1) «quant sera [Maria] ala porta girse deuers lo altar» (pág. 85); (2) «E aixi uagen tro adauât ala porta del cor e aqui la maria faca estacio estant girada uers laltar» (pág. 90).

58. Una serie de acotaciones escénicas introducen una procesión ante la Virgen («los apostols»), «gamaniel e lazer ab los altres», «lo poble», «les maries», «les donzelles dela maria», «dones e donzelles» (pág. 90).

59. MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 46.



sobre un tablado, construído para incluir una puerta con verdadera entrada, provista de un aldabón, y amueblada con una silla y una cama.<sup>60</sup> Al comienzo de la obra, María decide hacer un peregrinaje, «leuse de son setial e uaiasen onestamēt entorn la cambra tro a la porta e hixquasen e uaia uisitar los santuaris...» (pág. 84). Sus cambios de posición de un lugar a otro se justifican por acotaciones escénicas como: «E quant la maria será dauāt lort de cherico agenolse...», «leuse dempés e deuotamēt faça huna humiliacio del cap e uaiassen a monticaluari. E quan será dauant la creu agenolse...», «e après la maria uaga sen al sepulcre e agenolse...», «E acabada la cobla uaia abesar lo sepulcre e uaia sen amōt olivet...», «E puys tornesen deuotament ala casa e quant sera ala porta gir se deuers lo altar e puys entre sen e sigás e son sitial» (págs. 84-85). El montaje simultáneo de estos lugares — todos ellos probablemente sobre el tablado, como supone Mérimée<sup>61</sup> — está fuera de duda, aunque la cruz y el sepulcro sean, en definitiva, los únicos elementos escénicos señalados. En el segundo día, el *sepulcre* para la Virgen estaba colocado también en el tablado. De un departamento más bajo salía humo y, con frecuencia, un ruido como un trueno. Este departamento servía también de escondite donde la Virgen viviente y la imagen podían ser cambiadas.<sup>62</sup> Antes de la ascensión al Cielo, la Virgen se aleja del sepulcro y vuelve a su casa en frente del coro, opuesto al altar mayor.<sup>63</sup>

60. «Quant la maria sa en lo quadafal mūtada uaiasen ala cambra sua... e entrésen per la porta ab ses dues donzelles... E quant sera al setial asigras onestament» (pág. 84). «...los apostols e pñeeps e altres munten la maria sobre lo lit» (pág. 88). Durante la llegada de S. Juan a la casa de la Virgen, la acotación escénica dice «... uinga lo iohan a la porta dla maria e toque alantella...» (pág. 86 última línea).

61. «Sur cette estrade on simulait un décor multiple» (*L'art dramatique*, 49). Si la acción de la obra tuviere lugar en un estrado, deberíamos contar con hallar alguna indicación de ello en el texto, que en otras cosas presenta tan cuidadosas y completas instrucciones.

62. Pág. 89: «los quj son dauall lo cadafal... faent grans trons e pfums e hixqua soptosament la uiua.» Pág. 91: «facen trons efums e entrensens secretaēt lo IHS e la maria.» Pág. 89: «e meten la maria dauall lo cadafal. Etraguen la ymage e facen tot laltre offici» (pág. 89).

63. Pág. 90: «traguen la maria del monument... E aixi uagen tro



El Cielo era de una estructura transitable que se podía abrir y cerrar, situado bajo la cúpula de la iglesia.<sup>64</sup> No era un tablado o andamio que surgía del plano Tierra, sino más bien como un Cielo suspendido desde arriba. El *araceli* proporcionaba los medios del descenso de los actores. Éste descendía sus ocupantes (Ángel, Jesús) desde el cimborio o Cielo al andamio más bajo, directamente al lugar de la Virgen.<sup>65</sup> El *araceli* llevaba también imágenes representando a Jesús y al alma de Nuestra Señora volviendo al Cielo.<sup>66</sup>

Luego la escena múltiple para la obra de la *Asunción* valenciana se instalaba en un enorme tablado elevado, que se construía en frente de la entrada al coro. El tablado se prolongaba hacia el altar mayor y un poco hacia los cruceros por la parte lateral. En él estaban colocados, por lo menos, cinco montajes diferentes; el central, preparado

adauât ala porta del cor e aqui la maria faca estacio estant girada uers laltar».

64. Las acotaciones escénicas dicen como sigue: (1) «obras lo cel» (pág. 88); (2) «los angels del cembori canten» (pág. 91). Si la obra se representó realmente en la catedral de Valencia, como sucedió con toda probabilidad (cf. SANCHIS Y SIVERA, 8 y n.º 1), la luz que fluía a través de la *linterna*, construída tan pronto como 1404, habría proporcionado efectos escénicos notables para el Cielo erigido debajo de ella. (Cf. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, 571.)

65. Pág. 85: «deuall langel e quant langel sera dauant la maria...»; el uso de Mérimée de la palabra «surgit» para la entrada del ángel es apenas lo bastante exacto (*L'art dramatique*, 46). Pág. 88: «E la maria estigua agenollada contemplant lo devallament del IHS. E quant lo IHS será clauât ella la maria uaia corrent abesar li los peus». Mérimée situaría todo el estrado, con todos sus lugares «dans le chœur en vue du maître-autel» (pág. 49), que estaría por completo en contradicción con la tan frecuente preocupación de que el público viera y entendiera claramente la acción de la obra. Si la escena estaba dentro del coro, una gran parte del público, en los cruceros, no vería en lo más mínimo algunas de las estaciones del peregrinaje de María.

66. Al fin de la representación del primer día, una acotación escénica dice: «meten la maria dauall lo cadafal. Etraguen la ymage e facen tot laltre officii» [sic]. Entre el *offici* se habría incluido la ascensión de una imagen representando el alma de la Virgen. Para la ascensión en el segundo día. Mérimée supuso que el *araceli* llevaba en lo alto «un Christ et une vierge de carton» (*L'art dramatique*, 48). La dirección escénica dice meramente: «entrensen secretamêt lo IHS e la maria. E soptosamêt hixqua la ara celi» (pág. 91).



debidamente como casa para la Virgen. Los otros representaban el sepulcro y los diversos lugares donde la Virgen se paró durante su peregrinaje. El espacio bajo el tablado no era visto por los espectadores, pero era usado, como unos dos siglos más tarde en la *Numancia*, de Cervantes,<sup>67</sup> como origen del trueno y como lugar de escondite. Un sexto lugar elevado sobre la propia escena representaba el Cielo. Allí estaban los ángeles, y de él descendía, a veces, un *araceli*. Dado que, además de todo esto, se empleaba una parte del suelo de la misma iglesia fuera del tablado, en el segundo día, por los grandes grupos de actores en las procesiones,<sup>68</sup> nosotros podemos imaginarnos para esta obra a un teatro de extensión casi ilimitada.

La técnica de la escena múltiple, tan empleada en la Catedral de Valencia en el siglo xv, no se limitaba a representaciones del tema de la Asunción. Las representaciones de las obras de la Natividad usaban exactamente el mismo método. Excepto algunas diferencias inherentes al asunto, aun detalles de la escenificación de la Natividad se ajustan de una manera considerable con aquellos encontrados necesarios para la obra de la Asunción. Sanchis y Sivera describe la producción escénica de Navidad de esta manera: «Desde el coro, en la parte de la epístola hasta el púlpito, que estaba en el presbiterio, se construía un tablado de bastante consistencia, sobre el que se colocaba el establo de Belén, dentro del cual hallábanse representados en figura la Virgen, San José y el Niño Jesús... rodeados de ángeles... En sitio no muy apartado veíanse unas torres, simulando la Ciudad sagrada, y en segundo término contemplábanse las figuras de todos los profetas... Pastores y pastoras, aquéllos en número de veinticinco, unos en figura y otros de carne y hueso, ocupaban el resto del tablado

67. Véase más adelante, págs. 56 ss.

68. No se puede aceptar la idea de Mérimée (*L'art dramatique*, 50), de que una parte *considerable* de la acción del segundo día tenía lugar fuera del tablado. El manuscrito mismo no da tal indicación. Pero puesto que se refiere principalmente al papel de la Virgen, podría ser que las escenas de conjunto se representaran en el suelo de la iglesia.



hasta cerca del establo... Fuera del tablado, y en el coro, hallábase el árbol del Paraíso con las figuras de Adán y Eva, y encima de dicho árbol aparecía también el Niño Jesús, rodeado de serafines. En lo alto del cimborio colocabáanse un lienzo pintado que figuraba el Cielo, y en la barandilla había veinticuatro niños vestidos de ángel... Así todo dispuesto, a una señal convenida abríase el lienzo... y salía una paloma de madera cubierta de plumas de papel, la que, por medio de un mecanismo especial, llegaba hasta el establo de Belén despidiendo fuego. Luego bajaba un ángel con un lirio en la mano...».<sup>69</sup>

Como en la obra de la Asunción, un tablado constituía la mayor parte de la escena. Se construía en frente del coro. Sobre él se disponía una escena múltiple, que consistía en: 1) un establo, 2) torres y 3) un lugar sin decoración para los pastores. La escena se prolongaba fuera del tablado, con el Paraíso colocado en el coro. El Paraíso contenía también el árbol indispensable que se usaba en el *Misteri de Adam y Eva*. El Cielo era, una vez más, un pabellón en el cimborio que se abría y cerraba. De éste, el *araceli* descendía una paloma y un ángel. Estos numerosos caracteres, que fueron idénticos en la escenografía de los temas diferentes, indica que la técnica de la escena múltiple era el sistema corriente en la Catedral de Valencia. El texto de la obra de la Asunción es el único representante que sobrevive de lo que pudo muy bien haber sido un floreciente y activo centro de arte dramático.

A finales del mismo siglo,<sup>70</sup> la ciudad de Elche era

69. *La dramática en nuestra catedral*, 3-4. Esta descripción es una síntesis de muchos párrafos dispersos en el *Libre de obres* entre 1429 y 1531.

70. La fecha de la más primitiva manifestación de la obra de la Asunción de Elche ha sido fijada con variación, antes de 1492, por MILÁ y FONTANALS (*Obras*, VI, 221) y por BONILLA (*Las bacantes*, 78), y después de 1492 por VIDAL y VALENCIANO (MILÁ, *Obras*, VI, 338). Estas dos fechas han sido desacreditadas por la entusiasta buena acogida de Mérimée (*L'art dramatique*, 51) a la demostración de Felipe Pedrell, de que parte de la música no puede fecharse antes de la primera mitad del siglo XVI (*La festa d'Elche*, 203-252). Incluso el mismo Pedrell, con el completo acuerdo de su experto crítico M. Rouanet (*RHi*,



obsequiada anualmente, en la primera *iglesia de Santa María*, por otra obra de la Asunción, de dos días, que, con ligeras pero significativas modificaciones, es la misma obra que la pieza valenciana.<sup>71</sup> Esta tardía versión es más corta, un poco menos complicada en acción y mucho menos so-

VIII [1901], 540-542) ha indicado que la versión más primitiva conocida por nosotros dista por lo menos dos estadios del original. Sin embargo, aun la presente forma textual conteniendo la nota final de Santo Tomás acerca de las Indias (MILÁ, *Obras*, VI, 347), debe fechar la obra cerca del año de su descubrimiento. Un *auto* fuera de duda del siglo XVI contiene la misma referencia (ROUANET, *Colección*, II, n.º XXXII, 253-254), y el apóstol ha sido asociado con la India por lo menos tan pronto como el apócrifo *Acts of Thomas*. Pero no se puede eludir la convicción de que la revelación de Santo Tomás como un personaje cómico, con su tópica alusión a una tierra descubierta recientemente, probablemente empezó en o muy poco después del año 1492. El mismo Pedrell supone que la obra original data «du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle» (pág. 29). Es significativo que las dos obras más antiguas de la Asunción, que ambas se fechan antes de la época de hacer el viaje Colón, no contengan papel para Santo Tomás ni alusión, cómica o seria, de su predicación en la India. Esto es particularmente significativo, cuando nos damos cuenta de que en realidad la obra catalana tiene tal similitud e identidad textual con la obra de Elche como para inducir a Pedrell a llamarla fuente e inspiración de la pieza posterior (págs. 40, n.º 2 y 45). Ahora la evolución del papel de Santo Tomás, que ha alcanzado proporciones considerables en el *auto* del siglo XVI, es apenas más que embrionaria en el *Misterio de Elche*, que se le concede un solo parlamento corto y muy al final de la obra. Esto parece como el principio de un nuevo papel en el tema de la Asunción — una nueva nota que pensamos debía introducirse pronto después de 1492 —. El contenido y estructura, si no la música, de la obra tal como la tenemos ahora, aunque con ropajes de primeros del siglo XVI, podía luego fecharse en aquel año.

71. El texto está impreso en Milá, *Obras*, VI, 341-347. Admitiendo el parecido en el método de escenificación, Mérimée sostiene que las dos no son en absoluto la misma obra, porque el tono de la obra valenciana es serio y reverente, mientras que en la Asunción de Elche «domine la note populaire» (*L'art dramatique*, 53). La entrada y palabras de Santo Tomás aguanta la descripción de Mérimée, pero su mayor apoyo se destruye cuando descubrimos que la *judiada* no siempre se encontraba en las representaciones de Elche como creía Mérimée. El episodio se encontraba, sin embargo, en versiones posteriores (ALCAHALÍ, 67); MILÁ, *Obras*, VI, 219; PEDRELL, 19 ss.). Pedrell insiste que en algún caso la nota popular es sólo característica de la segunda parte (pág. 15). Cf. también CORBATÓ, «Notas sobre *El Misterio de Elche* y otros dramas sagrados de Valencia», en *Hispania*, XV (1932), 103, 106. Parte de la *judiada* se omitió en 1931 y «suppressions of the episode... must be of ancient date» (RATCLIFF, «The Mystery of Elche in 1931», en *Hispania*, XV [1932], 111, 112, 114-115).



brecargada con agrupaciones muy poderosas de personajes. Se representaba en una escena múltiple que contenía los mismos decorados <sup>72</sup> que la obra valenciana, y que la seguía sólidamente en el orden y distribución de la acción. Sin embargo, adquiriría una marcada diferencia en la distribución de los mismos, y es evidente un mayor desarrollo en la forma y uso de la mecánica aérea.

La acción ha sido desarrollada al principio para incluir de una manera aparente toda la iglesia como su escena. La Virgen entra en la iglesia, se para y se arrodilla «en medio del corredor», «pasa un poco más adelante y, arrodillada ante el huerto», prorrumpe un gemido. Más allá se para «en frente de la cruz» y «pasa al sepulcro», hasta que, finalmente, «sube... al tablado» y se arrodilla «sobre su rica cama». <sup>73</sup> En el mismo tablado aparece sólo uno de estos lugares, y, además, la importancia del tablado ha disminuído. La versión moderna representada en Elche, usando la nave como el *corredor*, situando el *tablado* en el crucero, y decorando algunas columnas con los símbolos de Getsemaní, el Calvario y el sepulcro, no debía diferenciarse mucho en estructura de la original. <sup>74</sup>

Luego el primer día, cuando los apóstoles se unen a María, leemos: «Entran los apóstoles y suben al tablado, excepto tres de ellos que, quedándose en el corredor, cantan». <sup>75</sup> De este modo una parte de la misma nave abierta proveía un lugar adicional fuera del tablado y uno que servía al mismo tiempo como verdadera casa de la Virgen. Otro uso semejante de este lugar innominado tenía lugar al principio del segundo día de la representación: cuando «Entran los apóstoles y Marías, éstas se quedan en el corredor...» (pág. 345).

72. Una parada en el peregrinaje, el Monte de los Olivos, se omitió, y se añadió otro lugar, sin decorar e innominado.

73. MILÁ, *Obras*, VI, 341. La *cama* es llamada una vez un *tálamo* (pág. 346 SD), lo cual es sin duda más bien simbólico que descriptivo.

74. VIDAL Y VALENCIANO (en MILÁ, *Obras*, VI, 326). Cf. también ALCAHALÍ, 64-68; PEDRELL, 6 ss., y RATCLIFF, 110-111.

75. MILÁ, *Obras*, VI, pág. 343; el análisis de Pedrell (pág. 11) está de acuerdo.



El Cielo y sus máquinas se formaron un poco más elevados que en la primera versión valenciana. Cuando el descenso del ángel, la escénica dice: «sale del cielo una dorada nube, y abriéndose aparece en medio de ella un Ángel...» (pág. 342). Después de representados sus servicios, el ángel parte «elevándose hacia el cielo» (página 342). Por segunda vez en el primer día, y un poco antes del final, «Ábrese de repente el cielo, y sale el *Aracoeli*» (pág. 344), que lleva a la Virgen hacia arriba, representada ahora por la imagen, leyendo la dirección final: «Entra en el cielo el alma de la Virgen...» (página 345). El *Aracoeli* desciende otra vez en el segundo día, de nuevo sube una imagen de la Virgen, y cuando el aparejo llega a su destino, «sale la Trinidad del Cielo a recibir a esta señora que, acompañada de Ángeles, va elevándose» (págs. 346-347). El montaje de este plano superior para la representación de esta obra estaba formado, entonces, de tres elementos distintos: primero, un Cielo con una puerta que se abría y cerraba, y que estaba situado en el cimborio de la iglesia;<sup>76</sup> segundo, una nube dorada que llevaba un actor, teniendo, asimismo, el mecanismo para abrirse y cerrarse, y que salía de la puerta del cielo, y tercero, el tan conocido *Aracoeli*, que debía aparecer realmente precioso, pues Santo Tomás ve «en lo alto *el resplandeciente solio en que sube la Virgen*». Es posible que la Trinidad descendiera también un parte de camino en otra máquina, o que un segundo *Aracoeli* encontrara a la Virgen María cuando ascendía.<sup>77</sup>

En el segundo día, el sepulcro estaba probablemente también en el tablado, porque el *Aracoeli* descendía, como

76. Cf. PEDRELL, 6. En nuestros días para la antigua puerta transitable sólo hay un agujero cuadrado de seis pies en el lienzo Cielo (RATCLIFF, 110).

77. MILÁ, *Obras*, VI, pág. 347, véase ALCAHALÍ, 62, 68, así como «La fête de l'Assomption à Elche», en *l'illustration*, sept. 18, 1897, para pinturas de copias modernas de la nube y el *araceli*. Hoy día tres distintos objetos son descendidos del cielo por medio de trapecios — una granada llevando al ángel, el *araceli*, y la tramoya que desciende la Sagrada Familia (RATCLIFF, 110-113).



hemos visto, para tomar el espíritu de la Virgen. Una acotación escénica dice: «Toman los Apóstoles la Imagen y la llevan con gran solemnidad bajo el Palio... y después la dan sepultura» (pág. 346). Quizás era simplemente un agujero en el tablado, como era en 1931,<sup>78</sup> por el que el *Aracoeli* era descendido realmente.

En tal caso se usaría un departamento en el plano inferior bajo el tablado. Además una *Consueta* de 1639 que trata del mismo tema dice, «Dans le tombeau doivent se trouver des personnes habiles, pour savoir donner l'image aux anges».<sup>79</sup> Aunque hubiera un hondo sepulcro sobre el plano del tablado debía ser necesario para esto un espacio adicional.

La escenificación de la obra de la Asunción de Elche modifica la técnica valenciana en dos aspectos. No se construían en el tablado los lugares que representaban el martirio de Cristo y aquellos en que se paraba la Virgen en su peregrinaje. En la obra valenciana tuvieron lugar, sin duda, algunas acciones fuera del tablado; en las representaciones de Elche, la decoración escénica, así como la acción dramática, se extendía por la iglesia. El tablado era más amplio y sus límites menos precisos que en las primeras obras de la Asunción. En segundo lugar, la función del Cielo era más importante para el desarrollo de la obra. Dos o tres máquinas en vez de una funcionaban desde la puerta del Cielo. Individualmente o en combinación subían y bajaban personas vivientes.

Refiriéndonos a la escena múltiple antes del siglo xvi y teniendo como base el escaso material disponible, podemos sacar las siguientes conclusiones:

La antigüedad de la escena múltiple en España es por lo menos tan considerable como los primeros testimonios de los métodos de escenificación. No sabemos nada de una y otra antes de 1399. Desde este año en adelante, existieron definitivamente tanto la decoración escénica como la técnica múltiple, muchas veces a un mismo tiempo.

78. RATCLIFF, 110-113.

79. PEDRELL, 24.



Una representación dramática, una vez estrenada, tendía a continuar y llegaba a ser tradicional. Los tres misterios valencianos sobre S. Cristóbal, Adán y Eva, y Herodes persistieron hasta bien entrado el siglo xvii.<sup>80</sup> La obra de la Asunción de Elche, iniciada hacia fines del siglo, sobrevive hasta hoy.<sup>81</sup>

Las más antiguas escenas múltiples conocidas ya estaban desarrolladas en sumo grado. La celebración de 1399, con su Cielo y sus nubes, que se elevaban y descendían, incluía un plano superior del tipo de aquel que se usó a lo largo de todo el siglo siguiente. Y la obra de la Asunción catalana de 1420, o anterior, fué representada con una escena de un solo plano, con cinco mansiones. A no ser que el sistema fuera transportado repentina y corporalmente de Francia, éste debió pasar por un período de formación para lograr tal madurez. Puede deducirse que algunas formas elementales o embrionarias de la escenificación simultánea existían en el siglo xiv y posiblemente ya en el xiii.

En el siglo xv fué empleada la técnica de la escena múltiple principalmente en la España Oriental. Las obras de Cataluña y Valencia fueron representadas con decorados simultáneos, y pudo ser la técnica corriente en la Catedral de Valencia la escena múltiple. Una escena múltiple vertical fué usada primero en Zaragoza, y hacia finales de siglo en Sevilla. En la segunda mitad del siglo apareció en Castilla una forma sencilla de escena múltiple en un solo plano, como lo muestra la representación de Navidad en Jaén. Si se hubieran hallado los textos castellanos, se podría deducir que el método no se limitó a la España

80. CORBATÓ, 75-77.

81. Muchas otras menos famosas, pero parecidas supervivencias modernas de antiguas representaciones dramáticas religiosas podrían observarse en toda España. Cf. e. g., LLABRÉS, «Un hallazgo literario interesante», en *BSAL*, 10 de abril de 1887, pág. 53 b; *id.*, «Repertorio de 'Consuetas' representadas en las iglesias de Mallorca (siglos xv y xvi)», en *RABM*, V (1901), 926, n.º 1; JULIÁ MARTÍNEZ, «Representaciones teatrales de carácter popular en la provincia de Castellón», en *BRAE*, XVII (1930), 97-112; RODRÍGUEZ, «El teatro religioso de Gómez Manrique», en *RyC*, XXIX (1935), 87 n.º 2, 94.



Oriental de una manera tal general como ahora parece.

La escena múltiple proporcionó originariamente un método de representación para obras religiosas. Su mayor desarrollo tuvo lugar en representaciones en el interior de las iglesias. Además, parece haber sido casi, si no absolutamente, el sistema exclusivo durante este primer período. Las únicas excepciones fueron las más sencillas y menos pretensiosas ofertas dramáticas, tales como los *momos* castellanos y posiblemente cuadros plásticos o simplemente demostraciones pantomímicas sin diálogo en algunas de las *rocas* valencianas. El *Misteri de San Christòfol* no puede ser considerado propiamente una excepción, puesto que está incompleto.

Se emplearon dos planos para la Tierra y el Cielo, en las celebraciones de Zaragoza y Barcelona, en la festividad del Corpus en Sevilla, en la ceremonia de la *Colometa*, en las representaciones de la Natividad en Valencia, y en cuatro de las siete obras tratadas: El *Misteri de Adam i Eva*, las obras de la Asunción valenciana y de Elche, y la obra de la Tentación de Mallorca. El argumento de dos obras no exigía un cielo (Herodes, S. Cristóbal). Sólo la Asunción catalana situaba el Cielo (llamado *Paradís*) en el mismo plano que los otros lugares.

Las obras de la Asunción de Elche y Valencia exigían un departamento bajo la escena. En él se hacían ruidos y humo y proporcionaba un escondite para actores y ayudantes. El interior del departamento no era visto por los espectadores, y no puede llamarse propiamente parte de escena a un plano inferior de la misma.

Una escena múltiple horizontal se empleó en casi todas las obras. Las tres obras de la Asunción utilizaron, por lo menos, cinco mansiones o lugares en el mismo plano escénico. Las representaciones de Valencia y Elche implicaron posiblemente más de cinco. La obra de la Natividad de Valencia usó cuatro lugares, tres de los cuales eran decorados. La escena para la celebración de la Epifanía de Jaén contenía por lo menos dos lugares, uno de ellos preparado con decoración. La Tentación, de Cataluña, utilizó dos ta-



blados, además de un lugar sin decorar y el tablado levantado por presunción para el Cielo. Dos «lugares» y un decorado (*portalet*) fueron necesarios para el misterio de Herodes, y posiblemente para la obra de Adán y Eva un sitio además del lugar escénico del Paraíso. Así, pues, mientras el número de montajes y «lugares» varía de obra en obra, no puede decirse definitivamente que se empleara en la representación un plano Tierra que estuviera formado por un simple, sencillo y único lugar escénico. Las solas excepciones posibles son las de ceremonias como la de la *Colometa*, porque nos faltan textos. Por ellos es imposible reconstruir un cuadro completo.

Un montaje para el Infierno apareció únicamente en las dos obras de Cataluña — una mansión en la *Asumpció* y un tablado en la *Tentació*. Los dos se construyeron sobre el plano Tierra. Y el montaje para el Cielo en estas dos obras fué fundamentalmente diferente del de las otras. Era una mansión sobre el plano Tierra en la *Asumpció* y un alto tablado en la *Tentació*. En las demás representaciones — los espectáculos de Zaragoza y Barcelona, la festividad del Corpus en Sevilla, las obras de la Natividad y Adán y Eva de Valencia, y las Asunciones de Valencia y Elche — el Cielo era un palio suspendido por arriba. Se llegaba a él en los siete casos por unas máquinas parecidas a un trapecio, por el *araceli* o por una nube.

Los decorados sobre la Tierra eran muchos en número y variados en naturaleza. Se representaron por medio de decorados por lo menos ocho lugares de acción. Algunos otros, que se han llamado «lugares» tentativamente (el mundo, en el *Misteri de Adam i Eva*; el campo de trigo, en el misterio de Herodes; el Monte de los Olivos, en la Asunción valenciana, y lugares innominados en la Natividad de Valencia, el misterio de Herodes, la *Tentatio* de Mallorca y la Asunción de Elche) es posible que fueran también decorados. Una montaña se representó por un doble tablado (*Tentació*); la Ciudad Sagrada, por torres (Natividad Valenciana); la cabaña de los judíos, por una hermosa sinagoga o una sala de consejo (Asunción de Ca-



taluña), y los lugares de peregrinación de la Virgen, por objetos representativos, como el sepulcro y la cruz (obras de la Asunción de Valencia y Elche). Un plano bajo con la estructura de una caja representaría evidentemente el sepulcro para la Virgen en las tres obras de la Asunción.

En estas obras la mansión de la Virgen se levantaba sobre un tablado. Contenía una cama y era semejante a una casa o habitación, pues tenía una puerta de entrada (Asunción catalana, Asunción valenciana) con un aldabón (Asunción de Valencia). Dentro de la habitación había también una silla (Asunción de Valencia). En una obra (Asunción de Cataluña), la cama estaba separada por cortinas y anexa a la casa había una capilla.

El Paraíso se decoró con el inevitable árbol (Misterio de Adán y Eva, Natividad valenciana) y algunas veces con otro, frondoso y con fruto (Misterio de Adán y Eva). El decorado de la Natividad varió desde una silla, en la sencilla representación castellana en Jaén, a un portal con una reja en la obra de Herodes y algo parecido (*establo*) en la Natividad valenciana:

Las obras catalanas conservan más fielmente el sistema escénico múltiple como se usaba en el norte de los Pirineos. Tanto la *Assumpció* como la *Tentació* emplearon mansiones o montajes que se colocaron para unos determinados personajes de las obras. Un actor iba a su mansión al principio de la obra y volvía a ella después que su papel le había alejado. Además el Cielo era, como el *Paradis* francés, una mansión en el plano Tierra (*Assumpció*) o un tablado levantado sobre este plano.

Las demás representaciones primitivas en España no se adhieren tan estrictamente a este concepto de la mansión, y en ellas el Cielo era un decorado del todo diferente. En el plano Tierra había un lugar más cuidadosamente decorado y más importante para la acción que los otros. En las obras de la Natividad y del misterio de Herodes era Belén o el pesebre; en el *Misteri de Adam i Eva*, el Paraíso, y en las obras de la Asunción la mansión de la Virgen. No está del todo claro si esto muestra una tenden-



cia hacia la simplificación de la escena. Puesto que las obras de la Asunción valenciana y de Elche aparecen llenas con tantos lugares adicionales como se usaron en cualquier otra escena de todo el grupo. Además, la dimensión del todo el escenario era tan grande que prácticamente incluía toda la iglesia. Sin embargo, el énfasis relativo a un solo decorado en todas estas obras aclara una variación definitiva del sistema catalán y francés, y posiblemente una modificación de este sistema.



## CAPÍTULO II

### LA ESCENA MÚLTIPLE VERTICAL EN EL SIGLO XVI

#### I. EL CIELO Y EL PLANO SUPERIOR

Las principales técnicas del siglo xv para la representación escénica del Cielo fueron continuadas en el siglo xvi. Se siguió usando el alto tablado en obras como la *Tentació* y el palio suspendido de las demás obras dramáticas. El siglo xvi vió también un copioso uso del *araceli*, que corrientemente acompañaba al palio-cielo, y de otras formas de maquinaria aérea. Aun la mansión no elevada de la *Assumpció* catalana pudo haber tenido una sucesora en la *representación del devallar del infern*.<sup>1</sup> Hacia el fin de esta corta pieza Cristo dice a un grupo, incluyendo Adán, Eva y Abraham:

«Veni ab mi e dar vos he  
tot lo que promés vos he;  
entrarem en paradís terrenal  
hon és lo pare celestial.»

La acotación escénica que sigue a estas palabras dice que están «prop lo paradís» (187), y la obra acaba en seguida cuando todos «entraran dins» (1099). La posición de este decorado en relación al plano Tierra sólo puede ser imaginado. Pero por lo menos no se indica, sea lo que fuera, que se construyera sobre del resto de la escena.

La única representación conocida del Cielo en un alto

1. Pub. por DURÁN I SANPERE, «Un misteri de la Passió a Cervera», en *Estudis Universitaris Catalans*, VII (1913), 241 fols, líneas 1012-1099. Para más amplia discusión de las representaciones y escena para esta obra, véase más adelante, págs. 51, 77.



andamio ocurre en la *Consueta del Juy*<sup>2</sup> mallorquina. Una extensa introducción en prosa describe cuidadosamente el arreglo de la escena como sigue: «Per recitar la present Consueta se farà un cadefal gran quan pora en la capella més el mig de la Iglesia, algun tant enfora, y detrás dell sen farà un altre iunt a nel mateix ques puge de un al altre» (pág. 456). Después de ordenar que las sillas e instrumentos musicales sean colocados en el tablado más alto, el texto dice que Jesús, María y un grupo de santos «pui-ran ... el cadefal más alt» (pág. 456). Aunque la Tierra estaba también situada en un tablado, el andamio para el Cielo era más alto. Esta forma de escenificación muestra un intento de verisimilitud en la representación de la afinidad vertical entre Cielo y Tierra, si no en una decoración escénica de los dos planos.

Esta clase de montaje elevado, raro en apariencia para la representación de Cielo, era muy usado para otros propósitos. Una parte elevada de la escena era usada algunas veces para representar el decorado de una ventana, un balcón o una pared.<sup>3</sup> Una especie de elevación para una colina o roca se empleó muy pronto como en el *Auto o Farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, de Lucas Fernández.<sup>4</sup> Muchos ejemplos demostrarían un uso parecido de una parte de la escena elevada.<sup>5</sup> Cada uno de estos lugares debió representarse en la escena por un andamio, un tablado elevado o una colocación de caballetes. La mansión resultante debía ser parecida al Cielo de la *Consueta del Juy*. La diferencia esencial está en la distancia imaginaria entre la mansión elevada y los decorados más bajos. Cuando el primero representaba el Cielo, la distancia era infinita; cuando representaba una colina o un muro, la distancia sería más pequeña que los pocos

2. Pub. por LLABRÉS, en RABM, VI (1902), 456-466.

3. Cf. SHOEMAKER, «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century», en HR, II (1934), 303-318.

4. *Farsas y Eglogas*, pub. por CAÑETE, Madrid, 1867, 192-194.

5. Véase, e. g., además de aquellos dados por SHOEMAKER, pág. 313, la *peña* en la *Numancia* de Cervantes (*Obras Completas*, pub. por SCHEVILL y BONILLA, vol. 5, Madrid, 1920, pág. 107, línea 6 SD).



pies que actualmente separan los lugares de acción. En ambos casos, desde luego, la mansión se levanta de una manera estructural de la parte principal de la escena.

No obstante, un palio en el plano superior proporcionaba la decoración corriente para la representación de Cielo en el siglo xvi. Los textos de varias obras nos demuestran la persistencia en este respecto de la técnica del siglo xv. Con la posible excepción de la *Representación de los mártires Justo y Pastor*, estas obras no parecen mejorar la técnica más antigua. Pero su número demuestra su extensión y creciente popularidad.

En un *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*,<sup>6</sup> el aspecto y función del Cielo y sus máquinas parece ser tan elaborado como en la obra más antigua de Elche, de la que este *auto* es probablemente un descendiente.<sup>7</sup> A la muerte de la Virgen, «Aquí se abre el cielo, y parecen las tres personas de la Trinidad, cantando con el ánima» (141). Después del intermedio de los judíos, «Luego se abre el cielo, y baja el ánima con un coro de ángeles, y dize Dios Padre...» (211). Después de un breve diálogo «Sube el cuerpo», mientras de nuevo «Cantan las personas de la Trinidad» (226), y «Llegada arriba, la coronan todas tres personas» (226). La coronación va acompañada de un corto parlamento de Dios el Padre y de cantos de los Angeles para su Emperatriz y Reina. En el extenso epílogo de Santo Tomás, una acción final desde el plano superior tiene lugar cuando «Le hechan del cielo la cinta de Nuestra Señora» (272).

En la representación de esta obra el montaje del cielo estaba evidentemente encima del palio. Estaba provisto de un portal o entrada que podía abrirse y cerrarse. Cuando se abría, el Cielo era la escena para la acción de la obra, comprendiendo así pantomima y música como diálogo. Aunque no mencionado específicamente, el *araceli* parece que sirvió de medio para ascender y descender.

6. ROUANET, *Colección*, II, núm. XXXII, 8-20.

7. El *auto* incluye aún el cómico papel de Santo Tomás y la tópica referencia a las Indias.



La situación, uso y aspecto del Cielo en esta obra de la Asunción era idéntico a otro *auto* sobre el mismo tema, por lo menos por lo que se puede juzgar de su actual forma fragmentaria. A la muerte de la Virgen, «se abre el cielo, y cantan Dios Padre y los ángeles». <sup>8</sup> En el *Aucto de los Triunfos de Petrarca (a lo divino)*, el Cielo se usa como «lugar» para un verdadero «Deus ex machina». Las luchas y contiendas de una hueste de alegóricos, pero humanos personajes se acaban al instante cuando «ábrese una nube donde parece Xpo con sus ángeles cantando». <sup>9</sup> Después, nuestro Salvador habla algunas veces sin moverse de su sitio etéreo. El plano superior es muy parecido al usado en el *Aucto de Paciencia de Job*. <sup>10</sup> En el texto aparece pronto la dirección, «Aquí le llama [a Satán] Dios Padre desde una nube» (30), repetido en la obra más adelante tres veces (256, 556). Y por el noveno *Coloquio* de González de Eslava, donde «Aparece una nube en lo alto, y ábrese, y aparece dentro de ella la Justicia», <sup>11</sup> es evidente que el plano superior Cielo ha pasado a México.

Puede suponerse la misma clase de montaje para el Cielo en la representación de un tercer *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*. Una breve acotación escénica prueba el uso del *araceli*, de igual manera como las otras obras de la Asunción: «... y empieça a subir el cuerpo». <sup>12</sup> Ahora, como hemos visto, todas las obras de la Asunción de los siglos xv y xvi que usaron el *araceli* emplearon también un Cielo en un plano superior. Además es muy posible que en este *auto* el decorado apareciera en lo más alto. <sup>13</sup> Luego, en obras sobre otros temas, asimismo cuando se

8. ROUANET, *Colección*, II, núm. XXXI, págs. 1-7, 136 SD.

9. ROUANET, *Colección*, II, núm. LVIII, págs. 479-501, 560 SD.

10. ROUANET, *Colección*, IV, núm. XCVI, 105-127.

11. Ed. GARCÍA ICAZBALCETA, pág. 118.

12. ROUANET, *Colección*, III, núm. LXII, págs. 19-33, 414.

13. San Juan y Santiago contemplaban el cuerpo cuando se elevaba. Las últimas palabras del comentario de Santiago sugieren el que los cantores estuvieran estacionados en lo alto:

«Sus, hermanos! que hazemos?  
con las celest[r]les quadrillas  
nuestro cantico entonemos.»



empleaba el *araceli* aparecía corrientemente un decorado para el Cielo. En la representación del *Aucto de Sant Francisco* se puede inferir también un montaje así. Al final de la obra una acotación escénica dice: «Aquí suben el ánima los ángeles al cielo».<sup>14</sup> Así, pues, se señala el uso de una máquina como el *araceli* y se menciona de una manera específica el Cielo.

Un uso diferente de maquinaria aérea aparece en el *Auto de Caín y Abel*, de Ferruz, y en las *Cortes de la Muerte*, de Miguel de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo. En la primera «baja el fuego sobre el sacrificio de Abel, y no sobr'el de Cayn».<sup>15</sup> La máquina que descendía sería un trapecio parecido al *araceli*, pero que cumplía un fin completamente distinto. En las *Cortes de la Muerte* «bajará una nube con dos ángeles y dos trompetas».<sup>16</sup> Aquí *nube* no es simplemente un término variante de *cielo* o el mismo cielo como en los *Triunfos de Petrarca* y la *Paciencia de Job*, sino la propia máquina transportadora o la *tramoya* movible. Se parecería a la nube usada en la Asunción de Elche, que salió además del *araceli*.

No aparece claro si en estas dos obras había un montaje para el Cielo que formara parte de la decoración de la escena. Puesto que el Cielo no se mencionaba ni se usaba en la acción, la decoración debió abandonarse a la imaginación de los espectadores, como ocurría a menudo cuando se movía una estrella en el cielo<sup>17</sup> o los ángeles

14. ROUANET, *Colección*, II, núm. XXXIX, 110-132, línea 670. Un más temprano vuelo sobre el *araceli* parece estar indicado por la línea 62, «Aqui buelve San Francisco qu'estava elevado». Sea cual fuere su exacta significación, es evidente que se exigieron considerablemente más decoraciones y mobiliario de lo que muestran explícitamente las acotaciones escénicas.

15. ROUANET, *Colección*, II, núm. XLI (págs. 150-166), 95. Cf. MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 231. En el descendiente de la obra del Maestro Ferruz, de principios del siglo XVII, el *Auto de los dos primeros hermanos*, por JUAN CAXES, la acción del *araceli* es exigida por idéntica acotación escénica, «Baxa ... Abel» (*RH*, VIII [1901], 139 fols., línea 1072).

16. BAE, XXXV, 3b.

17. El portugués *Auto do Nascimento*, de BALTASAR DIAZ (CARCLINA MICHAËLIS, *Autos portugueses*), ilustra mejor una continuación de este



volaban por el aire.<sup>18</sup> El número de tales tramoyas para deslumbrar y asombrar al público debió incrementarse con ejemplos de pájaros reales y artificiales<sup>19</sup> que volaban. En verdad, estas *tramoyas* (machines) constituían una mayor aportación del primer teatro a las representaciones en los *corrales* del siglo xvii.<sup>20</sup>

artificio en el siglo xvi. Después de la entrada de los sabios, «Aquí aparece hum Anjo & a estrela, & fala o Anjo dōde estaa a estrella, ...» ([Axj], verso) y «Yrão os tres Reis magos cō a estrela diante desi q̄ osguia cantando, & chegando onde estara feyto Hierusalem desaparecera a estrela...» ([xxij], recto), a lo que Baltasar comenta que no pueden ver más tiempo «o ceo claro». Cuando los Reyes dejan a Herodes, «tornarlhe ha aparecer a Estrella» ([xxiij], verso) para guiarles a Belén.

18. Continuando antiguas costumbres y anticipando las más tardías, la *Comedia del Viejo Enamorado*, de CUEVA, representada en el Corral de Don Juan, en Sevilla, incluía el vuelo por el aire de cuatro Furias y Arcelo (*Comedias y Tragedias*, Madrid, 1917, II, págs. 318, 327, 340). No está claro si el ángel en *El Pecador*, de APARICIO, se trasladaba realmente por el aire o se suponía sólo hacerlo así fuera de escena (GALLARDO, *Ensayo*, I, núm. 216, pág. 236, Diálogo).

19. Ricardo del Arco, sacando de los Archivos de la Catedral de Huesca, registra que había un párrafo de gastos de «treinta sueldos por doce palomas se husaron (*sic*) en dicha Pascua [de Resurrección de 1591]» («Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca», en *RABM*, XLI [1920], 267). Esto nos trasladaría de nuevo a la antigua ceremonia conocida como la Palometa (cf. antes, páginas 14-15). Con relación a una obra de Navidad anónima del siglo xvi, Alenda dice que en el tercer acto, «El Pueblo Hebreo remedia un hambre pública haciendo caer aves del cielo» («Catálogo», en *BRAE*, VI [1919], 763). El descenso de un *cuervo* con pan en la boca ocurre en el *Aucto de la Visitação de Sant Antonio a Sant Pablo* (ROUANET, *Colección*, III, núm. LXXVI, 261-275, línea 187, etc.).

20. Alonso López Pinciano escribió en 1596: «porque ay vnas q̄ conuienen para vn milagro, y otras para otro diferente, y tienen sus diferencias segun las personas, porque el Angel ha de parecer que buela, y el santo que anda por el ayre, los pies juntos, el vno y el otro que descenden de alto, y el demonio que sube de abaxo» (*Philosophia antigua poetica*, 523). Cf. también SCHACK, II, 265; BUCHANAN, 208. Según la narración de la condesa de Aulnoy, de su imaginaria visita a España, las figuras celestiales algunas veces aparecían «en una viga, que se extiende de un extremo a otro del teatro» (SCHACK, II, 249). Aunque el *voyage* de la dama francesa nunca tuvo lugar, tan estimable juzga Foulché-Delbos la fuente de su información, que su narración pierde poco de su valor como veraz crónica de circunstancias de los últimos años del siglo xvii (*RHi*, LXVII [1926], 90 ss.).

Pero las representaciones particulares y especiales, si no las de los *corrales*, continuaron la elaborada técnica artística desarrollada en los



A pesar de los abundantes testimonios de la existencia y uso de un plano superior Cielo, sin embargo, nos encontramos con obstáculos considerables al intentar una exacta reconstrucción de cualquiera de las obras dadas, a no ser por el manuscrito de la *Representación de los mártires Justo y Pastor*<sup>21</sup> de Francisco de las Cuebas. Precediendo al Acto II hay una amplia acotación escénica preliminar que describe minuciosamente los caracteres de determinados materiales de la escenificación. En lo tocante al Cielo dice: «... se representó cómo baxaron los Ángeles del cielo... y cómo Jesu Xpo los recibió con gran música y alegría de los coros angelicales; para lo qual se hizo un arco grande de treinta y seis pies en alto, y veinte y ocho en medio; en medio del qual se hizo un zielo que tenia quatorze pies en güeco y en ancho diez y siete pies en largo. Este se gobernaba por de dentro y hazia su arco y daba sus vueltas como el verdadero cielo. Auia musica de dentro y gente. Tenía sus puertas zerradas, las cuales se abrían con estrellas de oro de que toda la mitad estaba quajado. Esto era a la parte donde estaba la luna, porque la otra mitad donde estaba el sol, solamente tenía su color azul. Este se hizo de lienzo, fundado en aros de zedazos. Estaba en dos medios, porque de otra suerte no se podía hazer bien. Estaba fundado cada medio en dos medias lunas de madera, de las quales iban muchas riostras á todas las partes de los arcos, porque de otra manera no pudiera tener firmeza. Encajéronse estas dos medias lunas en una gruesa viga redonda y larga que atravesaba todo el arco en medio; en medio de la qual viga se hizo un andamio donde pudiese estar la gente que estaba dentro del dicho cielo. Tenía este cielo, por un lado, una puerta pequeña, á la qual cubrían dos Ángeles que estaban gouer-

siglos precedentes. Un ejemplo de esto se encuentra en las ceremonias en obsequio al bautizo de Felipe IV en una sala del Palacio de Valladolid en 29 de mayo de 1605. Se hizo un cielo en un extremo de la sala, y de él bajaba y subía repetidas veces una nube (*Relación del Bautismo de Felipe IV*, pub. por Narciso Alonso Cortés, con su traducción de Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastigia o Fastos Geniales*, págs. 38-39).

21. Pub. por CRAWFORD, en *RHi*, XIX (1908), 431-453.



nando el cielo de la una parte, y otros dos de la otra, y por ella entraban y salían; por lo qual era necesario, sin que persona lo viese». <sup>22</sup>

Este cielo no sería el típico o representativo de las costumbres del siglo xvi. Su gran tamaño y aspecto fastuoso no siempre ha sido igualado en otras representaciones. No todos los otros cielos debieron ser hechos de telas pintadas, construídos bajo un enorme arco y adornados con estrellas y sol y luna. Probablemente no todos daban vueltas ni tenían una puerta secreta. Por el contrario, este cielo no sería considerado como una excepción extrema o variación de los otros cielos, como se supondría al principio. Tres razones se sugieren en este punto de vista. En primer lugar, no existe otro documento, ni del siglo xv ni del xvi, con el que se pueda comparar el manuscrito de *Justo y Pastor*. Otros documentos y textos dan sólo descripciones parciales, que en el siglo xvi especialmente son breves y muy reducidas, nos describen cómo se usaba el lugar para el Cielo. El texto de la obra *Justo y Pastor* es verdaderamente excepcional al darnos una detallada descripción del Cielo. <sup>23</sup> Pero esto no quiere decir que necesariamente un montaje de este tipo para el cielo fuera único. En segundo lugar, muchos de los caracteres del Cielo de *Justo y Pastor* han sido mencionados por separado mucho antes. La materia de la tela, las estrellas

22. *RHi*, XIX, 440.

23. En Barcelona, en 1500, «Ibi effictum coelum relucebat», y en Perpiñán, un «paradisus ... mero artificio constructa» contenía máquinas para disparar cohetes (SCHACK, I, 326, n.º 1). Pero no sabemos lo que estas máquinas eran.

Una aproximación a la descripción en el texto de *Justo y Pastor* se podría encontrar en el *Auto de los desposorios de la Virgen*, por JUAN CAXES, a principios del siglo xvii. En esta obra, después que José se ha dormido, «Aquí del Arca de Noe que estara hecha en la fachada del carro se levantara en alto una nube y saldra un arco con los atributos de la Virgen, y ella en medio en un trono sobre la luna y el dragon a los pies ..., y el cielo se levante se pinte de sol, luna y estrellas» (*RHi*, VIII (1901), 173, línea 643). De acuerdo con ROUANET (*RHi*, VIII [1901], 93, 96), A. RESTORI dice: «aun en la técnica del arte teatral ... [Caxes] nos parece buen medianero entre los autos primitivos [Auto núm. 94 de la colección Rouanet, por ejemplo] y la manera de Lope» (*RHi*, IX [1902], 357).



y el sol, y el movimiento giratorio se mencionaron brevemente con anterioridad.<sup>24</sup>

Finalmente, las funciones de este Cielo son precisamente las observadas en otros Cielos. Cuerpos humanos representando ángeles subían y bajaban. El decorado del Cielo, que se abría y cerraba, permitiéndoles pasar por él. Por medio del andamio era posible acomodar a actores y músicos. Ahora estas características funcionales se repiten en las acotaciones escénicas así: «A este tiempo se abrió el cielo y sonó mucha música y se vieron venir ángeles y subir las ánimas al cielo, en el qual se cantó este villancico... Aquí llegaron las almas a lo alto y se bolvió a zerrar el cielo...»<sup>25</sup> Pero éstas son las únicas características dadas por las acotaciones escénicas para el montaje del Cielo. Si, además, estuviéramos limitados a las acotaciones escénicas, como lo estamos cuando estudiamos otras obras, estaríamos forzados a la conclusión de que el montaje del Cielo en la obra *Justo y Pastor* era por completo la típica.

En vista de estos hechos, el Cielo de la obra *Justo y Pastor* no es una excepción, sino confirmación de las otras pruebas sobre la existencia de un plano superior Cielo en el siglo xvi. Pudo ser más elaborado que otros, pero no varió del modelo general. El largo y detallado informe preliminar complementa la documentación presentada por las acotaciones escénicas en los textos de todas las obras, incluyendo el mismo *Justo y Pastor*. Los informes comprueban el hecho de que en la representación del Cielo los constructores de la escena en el siglo xvi se entregaron a una técnica altamente desarrollada. Esta técnica era una herencia del siglo xv<sup>26</sup> y adaptada en general, si no en todos los detalles, a los métodos del siglo xv en Francia e

24. Véase antes, págs. 13-16, etc.

25. Pág. 446. Estos son también substancialmente los hechos mencionados por Morales en su descripción de la representación (véase más adelante, pág. 116, n.º 155). Llama al cielo una nube (fols. 122 r, 135 v, 141 v, etc.).

26. Es evidente que la declaración de Cervantes que Navarro inventó nubes en el siglo xvi («Prólogo», 7, líneas 10-11; cf. también más adelante, pág. 57) era incorrecta.



Italia.<sup>27</sup> Un Cielo (*cielo* o *nube*) se construía a cierta distancia sobre el plano Tierra, con frecuencia con una abertura, a través de la cual los actores o imágenes podían ser descendidos o ascendidos, o en un aparato parecido a una nube o en el *araceli*.

## II. EL INFIERNO Y EL PLANO INFERIOR

El Infierno no era un lugar favorito en la escenificación española. Aparece sólo en el siglo xvi un poco más a menudo que en el xv. Aunque tomó forma material, parece que el interior no se revelaba a los espectadores. Por esto la parte del Infierno que obtuvo mayor atención fué la puerta, que debió, a veces, ser realmente muy grandiosa.<sup>28</sup>

La poca frecuencia del Infierno como montaje dramático se sugiere, no sólo por la escasez y concisión de las descripciones disponibles, sino también por su raro uso en los textos dramáticos como lugar de acción. En los textos, el Infierno, algunas veces, está fuera de escena. En el *Auto de Caín y Abel*,<sup>29</sup> Invidia alude al Infierno como cueva (*cueva*) de Satán, y comunica su intención de ir allí. Deja

27. COHEN, 82-84; D'ANCONA, I, 282.

28. Aquella parte del Infierno llamada Limbo se empleó en el drama del siglo xv, quizá más a menudo que el propio Infierno. La representación escénica de este lugar, morada temporánea de almas sin redimir, se reducía usualmente también a una entrada (véase más adelante, págs. 87-88), CRAWFORD dice que en el *Auto de la Redención del Genero Humano* (ROUANET, Colección, IV, 47 cc.), «el infierno se representa como una fortaleza medieval» («The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega», en *RR*, I [1910], 375). Pero los versos que parecen describir el Infierno de esta manera tenían que ser solamente una metáfora poética por la consistencia e inexpugnabilidad de la casa de Satanás. Para esta obra es meramente en el *auto* final de la *Victoria Christi*, de PALAU, donde el Infierno es realmente el Limbo, representado con probabilidad por el coro. Las puertas del coro pueden muy bien ser *las puertas* mencionadas en el texto (*Auto*, 472 SD; *Victoria Christi*, pág. 36, recto, col. 2) y la única pieza de decoración necesaria para una representación del acto (véase más adelante, págs. 130 ss., para mi discusión de la *Victoria Christi*).

\*29. ROUANET, Colección, II, núm. XLI, 150 ss.



la escena inmediatamente después de esta observación.<sup>30</sup> En el *Aucto de Acusación contra el Género Humano*,<sup>31</sup> la exhortación de Lucifer, «Entremos en el Infierno» (132), está seguida de su partida con Satanás y Caronte.<sup>32</sup> El diálogo del *Aucto de la Culpa y Captividad*<sup>33</sup> es más bien una descripción del Infierno, llamándolo una cueva (156, 171), y un breñal de serpientes (50) «so aquella peña» (234). Pero aún aquí cada vez que los actores entran en el Infierno se marchan de la escena (95-97, 205-207).<sup>34</sup> Si en algunos decorados se usó este tipo de Infierno fuera de escena, probablemente no se dejó ver en escena poco más que un portal de entrada.

Algunas veces la entrada al Infierno era la boca abierta de un enorme monstruo, sin duda el bíblico Leviatán de los *mystères* franceses.<sup>35</sup> Los libros de cuentas de la Catedral de Huesca contienen los siguientes informes, según *Expensa ordinaria*, para las celebraciones de las navidades de 1581: «Iten á 15 de Enero de 1582, por mandato de los señores del Cabildo, di á su platero ciciliano ciento diez y seis sueldos para hacer una boca de infierno y unos ves-

30. La salida de Envidia se deduce de dos hechos: no toma parte en el subsecuente diálogo durante 185 líneas, y su siguiente participación en el diálogo va precedida por una acotación escénica indicando su reaparición en la escena (355).

31. ROUANET, *Colección*, II, núm. LVII, 449 ss.

32. Lucifer y Charon no toman de nuevo parte en la obra, y la reaparición de Satanás se indica por 225.

33. ROUANET, *Colección*, II, núm. XLV, 243 ss.

34. No hay indicación alguna a que estas «caves» fueran más que puramente imaginarias. A una lista de cuevas imaginarias como representaciones del Infierno se añadiría la *Farsa llamada custodia del hombre*, de BARTOLOMÉ PALAU (pub. por Rouanet), verso 3481. Para el estudio de la cueva como otro artificio escénico que no sea la representación del Infierno, véase más adelante, págs. 83-84. La única indicación que hemos encontrado de la aplicación del término *cueva* a un departamento en un plano inferior se halla en el noveno *Coloquio*, de GONZÁLEZ DE ESLAVA (ed. García Icazbalceta, págs. 113-124), donde la entrada de la Verdad se indica por la acotación escénica, «Ábrese la tierra, y sale la Verdad», y a la que se hace la siguiente referencia por Oír en la siguiente línea de diálogo, «¿Quién sale por esta cueva?» (pág. 118).

35. Cf. COHEN, 92-99; D'ANCONA, I, 478; STUART, «The Stage Setting of Hell», 332-333.



tidos y cetros y otras cosillas para la representación de la noche de *Navidad...*».<sup>36</sup> Este artificio escénico era parecido probablemente a la cabeza de madera del dragón que echó de sí cuatro niños vivos, en Jaén, un siglo antes,<sup>37</sup> e igual al dragón de San Jorge en la *consueta* mallorquina:

«lo qual lanse per la boca  
flames de foch fins el cel  
ovellas y bous derroca  
ab alé pudent y cruel.»<sup>38</sup>

Y quizás la boca del Infierno era tan antigua en España como el palio del Cielo. En las festividades de 1399, de Zaragoza, en conexión con la coronación de Martín I, «una grande culebra... echava por la boca grandes llamas de fuego».<sup>39</sup>

Menos explícitos son otros informes de la decoración escénica del Infierno. En Barcelona, en 1500, «*infernus horrendus conspiciebatur*», según la descripción de Hubert Thomas, de Lieja.<sup>40</sup> Un manuscrito del siglo XVI de la Academia de la Historia posee el acta que «en Alcázar de Consuegra y en Yébenes tienen de costumbre que el día del Corpus Christi hacen un infierno, donde están los que son diablos».<sup>41</sup> En México, la celebración de la víspera de los Reyes Magos de 1539 incluyó un *auto* que trataba de San Francisco. Al ser representado en una *montaña* parecida a la *roca* valenciana, «tornaba luego el santo á proceder en el sermón, y salían unas hechiceras muy bien contrahechas..., y como también estorbasen la predicación,

36. SCHACK, I, 383, n.º 1; también RICARDO DEL ARCO, «Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca», en *RABM*, XLI (1920), 263 ss.

37. Véase antes, pág. 12.

38. *BSAL*, 25 abril de 1889, pág. 58b; véase también pág. 59a, ulteriores párrafos descriptivos. Cf. más adelante, pág. 83, para la escena múltiple en esta obra.

39. MILÁ, *Obras*, VI, 237. Las *tarascas* de las procesiones del Corpus fueron los descendientes de esta bestia infernal (cf. SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 8; también VALBUENA, 243, fig. 63).

40. SCHACK, I, 326, n.º 1.

41. *Cuentos de Garibay*, pub. por Paz y Mélia, *Sales Españolas*, II, 38.



y no cesasen, venían también los demonios, y poníanlas en el infierno. De esta manera fueron representados y reprendidos algunos vicios en este auto. El infierno tenía una puerta falsa, por donde salieron los que estaban dentro; y salidos los que estaban dentro, pusieronle fuego, el cual ardió tan espantosamente, que pareció que nadie se había escapado...».<sup>42</sup>

La naturaleza del montaje para el Infierno de Barcelona es bastante vaga. Sin embargo, la palabra *horrendus* indica que sería usada la boca de Leviatán. Las menciones de Alcázar de Consuegra, Yébenes y México indican que el Infierno era una mansión donde se colocaban los actores. No obstante, en todos estos casos, el interior del Infierno no era necesariamente visible. El uso de la «puerta falsa» del Infierno de México demuestra que, por lo menos para aquella representación, el público no podía ver el interior de la mansión. Es incierto que el montaje para el Infierno tuviera, en estos casos, en la entrada una enorme boca.

El manuscrito de la *Consueta del Juy*,<sup>43</sup> de Mallorca, proporciona la más completa información disponible del aspecto y uso dramático del Infierno. Una introducción en prosa describe cuidadosamente las características de la escena. Después de disponer que sean construídos dos tableros, contiguo el uno al otro pero de distintas alturas, el texto continúa: «En lo cadefal més baix nos posará cossa ninguna: *baix dest cadefal, sis pora: hage vna boca de infern, sino, posar y han una cortina para tapar lo baix de dit cadefal. Lo tal loch será lo infern*» (pág. 456). Jesús, María y un grupo de santos «*puiran... el cadefal més alt*» (página 456); un grupo considerable incluyendo los siete pecados capitales «*tots deu se poseran en el cadefal més baix*» (pág. 457) y los tres diablos «*entreran de aquella boca dinfern o devall la cortina*» (pág. 457). En un momento de la acción, según dice explícitamente la acotación, «*ixen los diables de infern*» (pág. 460, col. 1) y «*sen pugén alt el cadefal més baix*» (pág. 460, col 2).

42. GARCÍA ICAZBALCETA, XXI.

43. Pub. por LLABRÉS, en *RABM*, VI (1902), 456-466.



La pequeña información sobre el Infierno, en el texto de la *Representació del devallar del infern*,<sup>44</sup> concuerda, hasta donde llega, con los hechos ya mencionados. En un momento de esta obra, «Fentse Adam a la boca del infern» (pág. 107), y más adelante «pendra lo Jhs. una cadena y pose la al coll de Llucifer, qui stara a la boca del infern» (pág. 1035). Después que Cristo dice a Lucifer lo que Él va a hacerle «fara apares de lligarlo en lo infern» (pág. 1039). Esto parece que indicaría que el atamiento de Lucifer en el Infierno no era visto por los espectadores.

Estas dos obras confirman las conclusiones que hay que sacar de los otros puntos de información y añaden nuevo carácter al aspecto del Infierno. El interior del Infierno no era visible; el mismo Infierno estaba, en efecto, fuera de escena; y la puerta de entrada era la boca del Leviatán. Pero en la *Consueta* se sugiere un modelo substitutivo de entrada. Por razones desconocidas, tal vez lo costoso de la construcción, el autor o director de escena destinó la cortina como un substitutivo de la boca.

Un rasgo significativo adicional de la *Consueta del Juy* tiene que ver con la posición del inferno. En esta obra, la entrada está abajo y delante del primer tablado. La boca o cortina está exactamente debajo del margen de este tablado. El inferno bajo el tablado es invisible. La entrada al Infierno está en lo más bajo de los tres planos de la escena. El propio Infierno está también en este plano, pero en realidad está fuera de escena.

Sólo otra obra indica de una manera clara que la entrada al Infierno está situada en un plano inferior. En el *Aucto de la Culpa y Captividad*,<sup>33</sup> la culpa sitúa su casa cueva de esta manera:

«Yo moro en este breñal  
de serpientes  
do todos los deçendientes  
de Adan tienen de bajar.»

44. Cf. antes, pág. 40.



Luego cuando Cautividad se esfuerza en seducir a Bobo para entrar en su recinto, ocurre el diálogo siguiente:

«Cautividad. — Baja aquí...  
Bobo. — No bajaré.»

Durante la acción de la obra entran en el Infierno muchos personajes. No está completamente claro si antes de entrar se movieron, en efecto, abajo, en un plano inferior, a plena vista del público. Simplemente saldrían de la escena, para que se imaginaran que el descenso sucedía después.<sup>45</sup>

La entrada al Infierno se situaría en un plano inferior mucho más general y frecuentemente de lo que parece por las pruebas disponibles. De las indicaciones dadas por la *Consueta del Juy* y el *Aucto de la Culpa y Captividad*, está claro que algunas veces adoptó tal posición. El plano inferior boca del Infierno en la obra mallorquina puede considerarse como un signo más de la cerrada adherencia de la España Oriental a los métodos usados en el norte de los Pirineos. Si una posición parecida para el Infierno se usó en el *Aucto Castellano*, fué debido a una extensión del sistema.

Pero varias razones se podrían proponer contra la suposición de que esta posición de la entrada al Infierno era general. En primer lugar, en Francia no prevalece una estricta uniformidad, ni para la representación escénica del Infierno y su entrada, ni para la localización del montaje. Se presentó de varias maneras y se colocó unas veces sobre el plano Tierra y otras debajo.<sup>46</sup> En verdad, como hemos visto, el más antiguo testimonio de escenificación en Espa-

45. El texto no prueba que evidentemente la cueva se inclinaba hacia abajo, como deduce CRAWFORD («The Devil as a Dramatic Figure», 374).

46. STUART, «The Stage Setting of Hell and the Iconography of the Middle Ages», en *RR*, IV (1913), 330-342, especialmente 341-342; también del mismo autor, *Stage Decoration in France in the Middle Ages*, *passim*, especialmente 110-111, 129 ss. Cohen, 84, todavía rehusa admitir un plano inferior Infierno, visible al público. Chambers registra en primitivas obras inglesas varios usos de la boca del Infierno colocada en un plano inferior (*The Mediaeval Stage*, II, 137, 142).



ña, la obra de la Asunción catalana del siglo xv, incluía un lugar para el Infierno sobre el plano Tierra. En segundo lugar, la prueba cuantitativa para el plano inferior es muy débil, especialmente en comparación con la totalidad de información sobre la escenificación del Infierno. Los demás artículos disponibles permanecen muy silenciosos en lo concerniente a la posición de la entrada. Finalmente, la importancia de este silencio aumenta en comparación con las abundantes pruebas del uso de un plano inferior para otros fines que no son un decorado para el Infierno o su entrada.

Un departamento subescénico era usado para representar un pozo u hoyo seco, un pozo que contenía agua o un sepulcro. En la representación de la *Tragedia Josephina*, de Miguel de Carvajal,<sup>47</sup> José es puesto en un pozo, y, por consiguiente, sacado de él. El diálogo describe gráficamente la acción en que los hermanos atan a José y lo bajan al pozo:

«*Rubén*. — veys aquí trago un cordel.  
.....

*Neftalí*. — pues no hagás ñudo ciego  
sino una buena lazada.  
.....

*Zabulón*. — Ora sus que hecha está  
tu rapaz llegate aquí  
vosotros así de ay  
vosotros tened de acá.

*Neftalí*. — Ora tumbre hazia [a]cá  
tené muy bien de la sogá.

*Rubén*. — passo (passo) que se ahoga  
vn poquito le afloxá.»

José interrumpe con una petición, pero Zabulón le entrecorta con

«Dexate desse halago;  
tené desse cordel vos.»

y unos versos más adelante, Gad exclama:

«vistes el golpe que dió  
allá dentro en el fondón.»

47. Ed Gillet.



Su elaborada actividad en el subsiguiente alzamiento de José no está explicada menos vivamente:

- «*as.* — no sé como le saquemos. (869)  
*dan.* — aquí está presto el cordel.  
*ry.* — álçale y tira dél  
que todos te ayudaremos.  
*dan.* — Paréceme que está muerto  
según pesa este rapaz  
y sachar tu allá te haz  
porque salga por concierto.  
*ju.* — la la salí a puerto  
soñaraste reyezito.  
.....  
*as.* — alto alto que hazemos (901)  
que los mercaderes vienen.»

Cuando Rubén vuelve más tarde, solo y por la noche, al pozo, dice:

- «Quiero echalle este ramal (1193)  
y sacarle he ya de allí  
sus josep ásete ay  
ea! sus! alto, zagal!»

El pozo, que era tan necesario a la acción acabada de describir, tenía que ser suministrado por una sección de vacío o de espacio debajo del plano principal de la escena, lo suficientemente amplia y profunda para ocultar el cuerpo de un hombre. José, en definitiva, era bajado fuera de la vista y luego levantado hasta el suelo de la escena. Reuben tiraba una cuerda en un pozo. El autor habría evitado tan cruel realismo como supone el texto si no hubiese tenido medios de trasladarlo literalmente a acción. Parece probable que se llegaba al departamento inferior por un simple agujero o escotillón en el suelo de la escena.<sup>48</sup>

48. Gillet expone que para una representación habría algún mecanismo para representar un pozo, en el que es tirado el débil joven con gran alarde de brutalidad (*Josephina*, LII). Véase también más adelante, págs. 78-79. Se podrían imaginar muros semicirculares levantados unos pocos pies sobre el nivel de la escena o aun muros circulares, enteramente sobre el tablado, lo suficientemente altos para permitir la oculta-



En el *Aucto de Quando Sancta Elena Hallo la Cruz de Nuestro Señor*, Judas estaba preso en un hoyo parecido o pozo seco.<sup>49</sup>

Los pozos usados en el *Auto de quando Jacob fue huyendo a las tierras de Aran* y el *Auto de los desposorios de Moisés*, de Lope de Rueda, se suponía que contenían agua. No obstante, el agua podía ser fácilmente imaginaria sin alterar la ilusión escénica, y los pozos no serían muy diferentes del hoyo de la *Tragedia Josephina*. En la primera obra Jacob saca la tapa del pozo, baja unos recipientes y luego los saca presumiblemente llenos de agua.<sup>50</sup> Moisés, en el *auto* de Rueda, se asoma al borde de un pozo y mete un botijo en el agua imaginaria, mientras Bobo se pega a sus pies para prevenirle de caer en el hoyo.<sup>51</sup> La tapa que cubre el pozo en la obra de Jacob debía ser usada más generalmente de lo que el texto de las otras obras indica. El pozo conteniendo agua sería menos profundo y ancho que el pozo seco, puesto que no tuvo que esconder nada tan grande como un cuerpo humano. Pero un departamento subescénico invisible era igualmente esencial para ambos.

Un espacio debajo del suelo escénico se usaba como

ción de un actor. Los muros semicirculares utilizarían un plano subescénico, del mismo modo que el escotillón, y una y otra alternativa implicaría un decorado más elaborado que el exigido por el arreglo del escotillón. Además, el pozo para José se representaba convencionalmente en las demás artes con una pared tan baja (sólo unas pocas pulgadas sobre el suelo) o sin pared en absoluto, que sólo un escotillón pudo haber alentado la ilusión de la desaparición de José de la vista de los espectadores. (Cf. LABORDE, *La bible moralisée illustrée*, I, Planché 23; DE HOLBEIN, *Icones Historiarum Veteris Testamenti*, facsímil impreso de la edición de Lyon de 1547.)

49. ROUANET, *Colección*, II, núm. XXXIII (págs. 21 ss.), 411-414, 436-437, 438, 441-445. Más tarde en la obra, el mismo hoyo u otro habría escondido las tres cruces y los clavos que Judas busca (513 ss.) y encuentra tan industriosamente (531-547).

50. ROUANET, *Colección*, I, núm. IV (págs. 51 ss.), 289, 291, 294, 299, 304-308. La misma clase de pozo podría haber sido más que imaginario en el anónimo *Auto de los desposorios de Ysac* (ROUANET, *Colección*, I, núm. V (págs. 67-90), 200, 204-210, 231-232, 249, 328, 369, 618, 644-645), y posiblemente también en otro *auto* del mismo título (*ibid.*, núm. VI [págs. 97-115], 252-253, 259-260, 276-277, 283, 390).

51. *Obras*, ed. COTARELO, II, 376-377.



sepulcro en otro grupo de obras. Hacia el fin del *Aucto de la visitación de Sant Antonio a Sant Pablo*,<sup>52</sup> San Pablo es enterrado en un sepulcro excavado sobre el tablado por dos leones. Las direcciones escénicas describen esta acción así: «Salen dos leones y van a besar los pies a San Pablo» (368) y «Cavan la sepultura con las manos» (373). San Antonio pone el cuerpo en el sepulcro con estas palabras:

«Ya, Señor, ya se lo qu'es  
no ay de que toma espanto,  
que tu lo mandas, y quies  
que se entierre aqui este santo,  
pues, quiero hazello yo, pues.  
Quedad, cuerpo, enhorabuena.»

La escena de la *huerta de Doña Elvira*, en Sevilla, debió estar provista de un escotillón que conducía a un sepulcro parecido debajo del suelo. En la *Comedia del príncipe tirano*, de Juan de la Cueva, el príncipe da sepultura a los cuerpos de dos hombres en un sepulcro preparado en la escena.<sup>53</sup> Y en una escena de la *Tragedia* de igual título del mismo autor, dos hombres son enterrados vivos dentro de ellos.<sup>54</sup>

Un uso más refinado del sepulcro aparece en el segundo acto de la obra de Cervantes *Comedia del Cerco de Numancia*.<sup>55</sup> Primero, «Háçese rruído debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y disparase un coete bolador».<sup>56</sup> Luego, «Sale por el gueco del tablado un demonio hasta el medio cuerpo...» (pág. 139, verso 21). Más tarde, «Marquino roçia con agua negra la sepultura, y abrese» (145-26), por lo que «sale el cuerpo amortajado, con un rostro de

52. ROUANET, *Colección*, III, núm. LXXVI, 261 ss.

53. *Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva*, pub. por FRANCISCO DE ICAZA, Madrid, 1917, II, págs. 130 (argumento), 132 (argumento), 144, 147, 148.

54. *Ibid.*, II, págs. 253 (argumento), 261-269, especialmente págs. 263, 268-269.

55. Pub. por SCHEVILL y BONILLA, en *Obras completas*, V, Madrid, 1920, 102-203.

56. *Ibid.*, pág. 137, línea 25. El ruido se repite en el mismo acto (pág. 144, línea 126).



muerte» (146-5). Finalmente, la Muerte y Marquino vuelven a entrar en el sepulcro (148-12, 17-18), al final del acto.

Aquí sería representado el sepulcro, posiblemente, por la sencilla abertura corriente con un departamento subterráneo. En todas las obras donde se empleaba este artificio, no se ve una diferencia real en la naturaleza del hoyo subterráneo. Excepto en concebibles variaciones de tamaño y detalles accidentales individuales, el hoyo, el pozo y el sepulcro eran meramente distintas características imaginativas aplicadas a la solución de un solo elemento estructural. La misma abertura en el suelo y el mismo departamento de debajo podían satisfacer las necesidades de los tres.

Sin embargo, el sepulcro en la *Numancia* incluyó ciertos interesantes rasgos que los otros sepulcros no tuvieron. En él se originaban atronadores ruidos y se encendía un cohete. El mismo Cervantes atribuyó la invención del trueno escénico a un predecesor llamado Navarro.<sup>57</sup> Las más antiguas noticias del siglo xvi de este nuevo artificio escénico datan del año 1678, sólo pocos años antes de la obra de Cervantes. La festividad del Corpus Christi aquel año, en Plasencia, incluía una obra sobre el *Naufragio de Jonás profeta*. Entre otras estrategias escénicas «hubo gran conmoción y tormenta con artificio de pólvora que debajo del tablado se encendió».<sup>58</sup> Pero esta estrategia escénica era mucho más antigua de lo que Cervantes suponía y, como hemos visto, data por lo menos de tan antiguo como la obra de la Asunción valenciana del siglo xv. La opinión de Cervantes nos puede indicar, sin embargo, que no había sido usado ampliamente hasta la segunda mitad del siglo xvi.

57. «Prólogo», 7, líneas 10-11. Cf. también antes, pág. 48, n.º 26.

58. SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 97, n.º 1, y CAÑETE, *Josefina*, xxiv. Cf. *Coloquio Séptimo*, de GONZÁLEZ DE ESLAVA, para una conservación textual del tema de Jonás en literatura dramática (ed. GARCÍA ICAZBALCETA, 84-96). No está claro hasta qué extremo se emplearon maquinarias bajo la escena para representar la tormenta. Sin embargo, su uso en grado extremo habría sido inconsistente, ora con las deducciones textuales, ora la costumbre de escenificación elaborada en el México del siglo xvii (*ibid.*, ix-xxxvii).



En la *Numancia*, el sepulcro, por vez primera, se asoció con el Infierno, cuando salió de él un demonio infernal. Es cierto que en Castilla, por vez primera, el Infierno se representó por un departamento invisible, colocado a un nivel inferior, y que la entrada, empero sencilla, era vista por los espectadores. Las dos líneas de desarrollo convergen en el artificio escénico con la *Numancia*. El Infierno había sido representado como un departamento fuera de escena, algunas veces bajo el plano escénico, particularmente en el Este. Aun cuando se construía una mansión para representar el Infierno, el interior era invisible. La entrada se representaba de varias maneras: la que más arraigó fué la boca del Leviatán. Por otro lado, fué muy usado un plano inferior como un pozo, un hoyo o un sepulcro. El interior era también invisible, y únicamente la entrada era descubierta al público. Como en la *Numancia*, la entrada era, con frecuencia, un hoyo en el suelo del tablado. Pero en la *Numancia* este hoyo, no sólo era la entrada a un sepulcro, sino también la entrada al Infierno. La unidad de estos dos atributos parece provenir de las escenas de los *corrales*. El pozo y el Infierno continuaron unidos en los teatros establecidos de últimos del siglo xvi mucho más de lo que Cervantes los había unido. Hacia fines del siglo xvi, Alonso López Pinciano afirmó que «el demonio (ha de parecer) que sube de abaxo».<sup>59</sup> Durante todo el siglo xvii hay abundantes pruebas, tanto textuales como documentales, de que el *escotillón* fué usado principalmente como una salida del demonio.<sup>60</sup>

Las siguientes conclusiones pueden intentarse deducir del material disponible en lo tocante a la representación del Cielo e Infierno y al uso de los planos en la escena del siglo xvi.

Con la posible excepción de la *Representación del deualar del infern*, el Cielo era siempre en un montaje elevado en un plano de la escena sobre la Tierra. En la España

59. *Philosophia antiqua poetica*, 523.

60. SCHACK, II, 265; BUCHANAN, 208-209; RENNERT, «The Staging of Lope de Vega's Comedies», en *RHi*, XV (1906), 479.



Oriental, éste era ocasionalmente un tablado, y en otras partes siempre un palio. Por otro lado, la entrada al Infierno — la única parte visible del lugar — estaba, sólo ocasionalmente, situada en un plano más bajo que la Tierra. El plano inferior se usaba a menudo, pero principalmente como un pozo con agua, un pozo seco o un sepulcro. Hasta finales del siglo xvi, el Infierno mismo no llegó a identificarse con regularidad con el plano inferior. Aun entonces, el interior era todavía invisible, y sólo la entrada formaba una parte de la decoración de la escena.

El Cielo-palio en un nivel superior apareció como montaje dramático con mucha más frecuencia que la entrada del Infierno. Además, el Cielo estaba decorado con bastante detalle, y con frecuencia incluía maquinaria para abrir y cerrar. Algunos aparatos en forma de trapecio, el *araceli* o una nube, o ambos, eran usados usualmente en conexión con el Cielo. La entrada al Infierno no era más que una salida de escena, representada a veces por una mera cortina. Sólo en un montaje detallado se usó la enorme boca.

Algunas veces podía verse el interior del Cielo. Dios Padre y una hueste de ángeles estaban alojados en el interior. El interior del Infierno nunca era visible. Cuando un actor pasaba la puerta del Infierno dejaba la escena; el Infierno mismo estaba realmente fuera de escena, ya sea colocado en un plano inferior o no.<sup>61</sup>

La escena múltiple vertical en España era normalmente de dos planos: Tierra y Cielo. La *Consueta del Juy* de Mallorca es el único ejemplo de una escena de tres planos, con la boca del Infierno, Tierra y Cielo, situados todos ellos en planos horizontales distintos. Esto sólo prueba que esta escena no era desconocida en el sur de los Pirineos, e indica que debieron utilizar tres planos por lo menos otras representaciones de la España Oriental.

61. No hay prueba de que se intentara incluso una representación de las torturas del Infierno como supuso CRAWFORD («The Devil as a Dramatic Figure», 375-376). En la *Barca de Gloria*, de GIL VICENTE, los remos no se usaron como instrumento de tortura, sino como símbolo de nuestras penas (*Obras*, III, págs. 86, 108).



### CAPÍTULO III

## LA ESCENA MÚLTIPLE HORIZONTAL EN EL SIGLO XVI

Unas pocas noticias documentales y alrededor de cuarenta textos dramáticos señalan la continuación de la escena múltiple horizontal en el siglo XVI. Los documentos no son raramente más que sugeridores, pero los textos, con frecuencia, son bastante exactos. Aunque se carece de muchos detalles descriptivos, los versos y las acotaciones escénicas permiten una reconstrucción del método de escenificación hasta el extremo de mostrar claramente que las representaciones de estas obras tenían que usar la escena múltiple horizontal. Se verá que en algunos casos se usaron definitivamente los decorados simultáneos; en otros, las pruebas revelan sólo la existencia de una multiplicidad de lugares. A veces uno de los lugares se decoró con decorados o mobiliario, o ambos; otras veces no se indica ninguna decoración escénica. No obstante, para todas estas obras — complicada o sencilla, muy elaborada o pobremente decoradas, con decorados o sin ellos — alguna forma de escena múltiple proporcionaba los medios necesarios para la representación.

No faltan informes sobre la escenificación en el siglo XVI, y hay abundancia de indicaciones sobre primorosos decorados y aderezo. Pero estas indicaciones nos muestran sólo ocasionalmente que se seguía el sistema múltiple en la distribución de la escena. El famoso edicto de Carlos V, en 1534, «prueba cumplidamente que no era tan pobre el



aparato escénico de los teatros de esta época como acaso se piense».<sup>1</sup> La frase «con mucho aparato» se aplicaba con frecuencia a representaciones dadas en diferentes lugares y bajo distintas circunstancias, como una breve descripción del aspecto material de la escenografía.<sup>2</sup> Quizás tal caracterización se aplicaría a ciertos artificios escénicos, como el gran y realístico horno usado en Plasencia, en 1563, por la *Tragedia de Nabuc Donosor*, o las costosas *tramoyas* hechas para los *autos* del Corpus de Sevilla cuatro años antes.<sup>3</sup> Pero ninguno de estos informes proporciona la más ligera noticia sobre el método de escenificación.

Sin embargo, unos párrafos accesibles nos demuestran que algunas veces estuvo en vigor una escena múltiple. Para la *Representación de las tres Marías*, dada en el interior de las iglesias de Gerona y Mallorca en el siglo xvi,<sup>4</sup> se erigió un andamio delante del altar mayor. En el andamio había tres personas, que representaban a Jesús, María y José. En otra parte de la iglesia — en la portada principal o en la puerta de la sacristía —, tres jóvenes sacerdotes, que representaban los papeles titulares, empezaban a cantar. De esta posición se dirigían al andamio para adorar a la Sagrada Familia. Al mismo tiempo otro grupo de cantores aparecía en la entrada del coro, tomaban parte en los actos y se retiraban de nuevo hacia dentro. Así, pues, se usaron tres secciones de la iglesia, y por lo menos uno de ellos se habilitaba con un montaje especial, el andamio. Probablemente la entrada al coro y el andamio eran partes de un mismo lugar, pues después que los tres sacerdotes llegaban al tablado comunicaban al fin

1. SCHACK, I, 324.

2. Por ej., en el palacio de Aranjuez en 1548, según Calvete de Estrella (PELLICER, *Tratado histórico*, 31), en la plaza pública de Toro en 1552 (FERNÁNDEZ DURO, «Apuntes», 234c; COTARELO Y MORI, *Obras de Lope de Rueda*, I, XIV), y la representación pública de una anónima *Representación de la Paz y Amor*, en Plasencia en 1562 (CAÑETE, *Josefina*, LXXII).

3. SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 16, 18.

4. Para una descripción completa de esta ceremonia dramática, véase *España sagrada*, XLV, 20; J. VILLANUEVA, *Viaje literario*, XII, 204-205, 342-343; SCHACK, I, 330, n.º 1; MILÁ, *Obras*, VI, 211.



y con completa naturalidad con los cantores del coro.<sup>5</sup> Pero la puerta principal o la entrada a la sacristía representaban probablemente un lugar de acción distinto. Cuando los personajes se mueven de esta posición al andamio, parece haberse pasado de un lugar a otro en la amplia escena múltiple proporcionada por la nave o crucero de la iglesia. Esta representación se parece, en parte, a aquellas obras de la Asunción del siglo xv en Valencia y Elche, donde se usaron muchas partes de la iglesia para el peregrinaje de la Virgen o para el paso de grupos de personajes.

Puede asimismo deducirse que para dos representaciones en Mallorca se usaron también decorados simultáneos; una, era una obra tratando de María Magdalena; la otra, una obra de Pascua. Para la primera se usaron de nuevo tres partes de la iglesia; la *consueta lemosina* del siglo xvi indica: «E quant vindrá en aquell pas que la Maria aurá á cantar dels cossos resucitar seran aparellats davall laltar major set o vuyt fedrins, o tants quants volran, ab camis, e cuberts los caps ab amits; e quant vindrá lo loch de resucitar, axiran davall laltar e radolant fins baix al darrer grahó, anarsen an a la sacristia». La *Consueta* nos documenta además respecto a un ángel que tenía que cantar «desde encima de la capilla de San Gabriel».<sup>6</sup> Quizás la entrada a la sacristía servía meramente como referencia de la posición ante el altar mayor. Pero la capilla de San Gabriel parece haber sido un «lugar» adicional y completamente separado, puesto que aparentemente no había comunicación entre los «fedrins» y el ángel. Es incierto qué lugares representaron el altar y la capilla, aunque el primero se debía idear como una tumba, como en el drama litúrgico de Sens.<sup>7</sup> Acerca de la mencionada obra de Pas-

5. VILLANUEVA, XXII, 194. Las versiones de Praga del *unguentarius* de la obra de las Tres Marías (CHAMBERS, *Mediaeval Stage*, II, 33), parece no haber introducido la ceremonia litúrgica en España.

6. VILLANUEVA, XXII, 195-196.

7. «Ángelus autem sublevans tapetum altaris, tanquam respiciens in sepulchrum, ...» (DU MÉRIL, *Les origines latines du théâtre moderne*, 99). Cf. también NEIL C. BROOKS, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy*, 59 ss., 65; también P. RAIMUNDO GONZÁLEZ, «El teatro religioso



cua, Llabrés dice: «el copista declara al principio de la obra que aparecen en ella veinte personas, hecho que acusa una tendencia a la mayor tramoya y aparato escénico, ya notado en otras obras, en las cuales se declara que hay que levantar *dos cadafalcos o tablados...*».<sup>8</sup> Estos dos tablados constituían probablemente el montaje para los diferentes lugares de acción, como había sucedido de una manera parecida en Mallorca en el siglo xv.<sup>9</sup> También parece que se usó una escena múltiple en una representación de Navidad del siglo xvi, «Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla, por Pedro Ramos, notario». Según el resumen de Alenda de la obra: «reprendida la Hipocresía por la Santidad, enciérrala en una cárcel, con ayuda de la Soberbia y la Gula. Pero la Templanza y la Humildad, que llegan en hábito de romeros, derriban las puertas de la cárcel, anunciando que ha nacido el Redentor del género humano, y a pesar de la resistencia de sus adversarios, se marchan, cantando con la Santidad, a ver al recién nacido».<sup>10</sup> Si hemos de juzgar por este relato, serían necesarios «lugares» distintos para la cárcel y para la escena de la Natividad. En verdad, la cárcel se representaría por una mansión con puertas, y el lugar para el Niño Jesús quizá con un pesebre y otras partes del *Nacimiento*.<sup>11</sup>

El más evidente testimonio documental o de la escena múltiple horizontal en el siglo xvi lo tenemos en la representación en Sevilla, en 1580, de la obra de un colegio de jesuítas, titulada *Tragedia de San Hermenegildo*.<sup>12</sup> Según

en la edad media», en *CD, CXV*, 184-185; también YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*. I, 113; II, 507-513.

8. «Repertorio de 'Consuetas' representadas en las iglesias de Mallorca (siglos xv y xvi)», en *RABM*, V (1901), 925.

9. Cf. antes, págs. 26-27.

10. «Catálogo», en *BRAE*, VIII (1921), 268-269.

11. Cf. más adelante, págs. 94 ss.

12. Sánchez-Arjona pensaba que la obra fué escrita por Juan de Malara (*Anales*, 39-42), como verdaderamente parece probable, puesto que el último se llama a sí mismo autor de un tal trabajo dramático, aunque no precisamente éste, en su *Recibimiento que hizo la Ciudad de Sevilla al Rey D. Phelipe II* (fol. 147, recto).



la descripción del manuscrito contemporáneo, la escena para esta representación era como sigue: «El tablado era de un estado de alto y 39 pies en cuadro; en el frontispicio había una gran puerta de muy galana achitectura, que representaba a la ciudad de Sevilla, en cuyo friso estaba un tarjetón con aquestas letras: S. P. Q. H. A los dos lados de esta puerta, de una parte y otra, corría un hermoso lienzo de un muro con sus almenas, fuera del cual, como espacio de tres pies, salían dos torres algo más altas, de las cuales la que estaba a mano izquierda sirvió de cárcel a San Hermenegildo, y la que estaba a mano derecha, de castillo de los entretenimientos».<sup>13</sup> «A los lados de estas dos torres quedaba suficiente campo, por donde salían todas aquellas personas que representaban estar fuera de Sevilla, como el rey Leovigildo y otros; porque por la puerta de enmedio solamente entraban y salían los que representaban estar dentro de Sevilla, como San Hermenegildo, etc.»<sup>14</sup>

Esta descripción sugiere la posibilidad de decorados simultáneos y designa específicamente la existencia de lugares simultáneos. La decoración escénica para la ciudad de Sevilla consistía en una puerta, un muro y dos torres. Estos elementos decorativos debían formar un solo decorado. Pero si el espacio entre cualquiera de ellos se escorzaba, cada uno de los elementos así afectado era un decorado individual. Este escorzo está indicado por la frase «como espacio de tres pies» para la distancia entre el muro y las torres. El muro y las torres serían, pues, decorados simultáneos, en vez de varias partes de un solo decorado. La cárcel y la puerta de la ciudad debían considerarse lo suficiente separados como para representar en la escena sitios diferentes. Así, pues, la decoración escénica debía consistir por sí misma una escena múltiple.

Esta clase de escena queda definitivamente indicada al

13. Los entrenimiento[s] fueron representados entre los actos de la tragedia.

14. GARCÍA SORIANO, «El teatro de colegio en España», en *BRAE*, XIV (1927), 538-539. SÁNCHEZ-ARJONA ha publicado también este pasaje (*Anales*, 41-42).



designar específicamente el espacio sin decorar al otro lado de cada una de las torres como un «lugar» aparte. Mientras el muro entre las torres representaba la ciudad, el espacio del otro lado de ellas representaba alguna distancia fuera de la ciudad. La distancia entre estos dos lugares — uno, decorado, para la ciudad; el otro, sin decorar, para el campo — se escorzaba por la reducción de varias millas a unos pocos pies. Esta división imaginativa del tablado escénico en dos lugares se confirma por el texto de la misma obra. Acotaciones escénicas para los Actos I y II señalan la simultaneidad de ambos, la puerta de Sevilla y el campamento de Leovigildo en el campo fuera de la ciudad.<sup>15</sup> Entre los dos lugares no hay comunicación alguna excepto cuando los actores se mueven del uno al otro. Luego, la representación de la *Tragedia* usó sin duda una escena múltiple, sobre la cual aparecían lugares simultáneos, uno, por lo menos, provisto de decoración escénica; y posiblemente esta misma decoración escénica se componía de montajes simultáneos.<sup>16</sup>

La mejor evidencia como prueba e ilustración de la escena múltiple horizontal en el siglo xvi se encuentra en los textos dramáticos. No sólo constituyen los textos la prueba principal de la escena múltiple en el siglo xv y de la escena múltiple vertical en el xvi, sino que la evidencia documental acabada de presentar sobre la escena múltiple horizontal estaba íntimamente asociada con obras particulares. Cada uno de los párrafos anteriores o se basaba originariamente en textos dramáticos o actualmente aparecía

15. GARCÍA SORIANO, 548 fols. Es para ser lamentado que este y los demás textos del preciado manuscrito de la Academia de la Historia no hayan sido impresos en su integridad. De las dos obras publicadas por González Pedroso (*BAE*, LVIII, 123-143) y los fragmentos que aparecen en el estudio de García Soriano, solamente puede sacarse una muy imperfecta idea de los métodos de escenificación del drama de escuela.

16. En el drama jesuíta de Alemania habían muchos «Spuren der alten, geteilten Mysterienbühne» (SCHMIDT, *Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im sechzehnten Jahrhundert*, 157-164). Cf. también FISCHER, «Art and the Theatre», en *The Burlington Magazine*, LXVI (1935), 66.



en unión con un texto. Los mismos textos en el mejor caso ofrecen sólo una indicación parcial de su escenificación. Por ellos es imposible reconstruir un cuadro completo de una representación. Sin embargo, partiendo de un texto casi siempre es posible descubrir las características generales de la escena más sencilla posible para una representación.

El hecho de que la evidencia de los textos es incompleta y limitada, por decisiva que pueda ser al manifestarnos características generales, ha sido un factor mayor al determinarlos la manera de presentarlos en este estudio. En este capítulo las obras se analizarán en dos grupos principales, según su minimum de necesidades de escenificación. El grupo I incluirá las obras que requieren montajes simultáneos; el II grupo, las que requieren lugares simultáneos. Un pequeño grupo compuesto por unas pocas obras dudosas o problemáticas se tratará brevemente. Siempre que sea posible se harán subdivisiones dentro de cada grupo. Se entiende que la mayoría de las obras del II grupo y algunas de las del III pueden también haber sido representadas con decorados simultáneos.

El método de escenificación de una obra probablemente nunca era utilizado de igual manera para otra, aun en los raros casos en que se trataba el mismo asunto o tema. Sin embargo, el análisis de unos pocos textos servirá para ilustrar la clase de pruebas que proporcionan los textos y también el método de visualización que se ha aplicado a todas. En cada grupo se intentará presentar el análisis detallado de una obra representativa — no necesariamente la más elaborada en escenificación y ni la más difícil ni la más fácil desde el punto de vista de la visualización. La *Quinta Angustia* se ha seleccionado para su análisis completo como texto típico del grupo I, porque tanto el diálogo como las acotaciones escénicas — y principalmente el primero — son esenciales para una reconstrucción de su representación. Para las demás obras de cada grupo, los resultados de análisis y visualización se mencionarán tan brevemente y en un orden cronológico tan exacto como



sea posible hasta el presente. Se harán referencias a pasajes textuales importantes. Éstos serán, con frecuencia, bastante largos, puesto que la demostración de un método de escenificación raras veces se apoya en la evidencia de un solo verso, sino en la continuidad de la acción dramática revelada por una extensa parte del texto.

## I

### 1. AUTO DE LA QUINTA ANGUSTIA QUE NUESTRA SEÑORA PASSÓ AL PIE DE LA CRUZ <sup>17</sup>

La acción del anónimo *Auto de la Quinta Angustia* ocurre en tres lugares distintos y ampliamente separados, cada uno de los cuales está identificado por una decoración peculiar y aplicable solamente al mismo. La obra empieza con la entrada de José de Arimatea (1), que pregunta a un paje si se puede ver a Pilatos.<sup>18</sup> El paje contesta:

«Sí, señor, bien puede entrar  
que agora se fice assentar  
en su tribunal y trato.»

En el verso siguiente José se dirige a Pilatos y entonces formula su petición acerca del cuerpo de Cristo. Para saber con certeza si el cuerpo está realmente muerto o no, Pilatos decide llamar al centurión y dice al paje:

17. Esta obra, de un solo acto, de 601 versos, fué impresa en Burgos en 1552, según el colofón del texto publicado por Crawford, en *RR*, III (1912), 300. Para la posible paternidad literaria de Timoneda, véase GILLET, «Timoneda's (?) *Auto de la Quinta Angustia*», en *MLN*, XLVII (1932), 7-8. Aunque «no hay ningún indicio para determinar ... el lugar de la representación» (CRAWFORD, *ibid.*, 280), no hay duda de que la obra fué escrita para ser representada y no meramente recitada. Esto se demuestra de una manera enfática en la acotación escénica que indica el desmayo de Nicodemus («Aquí se desmaya Nicodemus», 291).

18. La versión de Timoneda de esta obra, reimpressa en *RyF*, XLVIII (1917), 489-496, por el Padre Olmedo, de una copia única del *Ternario Spiritual* de 1558, es algo más extensa, conteniendo un monólogo introductorio por Jeremías y una escena entre José y Nicodemus antes de presentarse el primero a Pilatos.



«Llama acá (41)  
a Centurio; corre, ve.  
*Paje.* — Centurio, señor, vení,  
que Pylato os llama allí.  
*Centurión.* — Qué manda vuestra mercé?»

El centurión describe extensamente y en detalle los últimos momentos de la vida de Cristo en la cruz; después de esto Pilatos da a José permiso para llevarse el cuerpo.

Inmediatamente, José se reúne con Nicodemus y le cuenta que Pilatos le ha dado su permiso. Juntos se van hacia el Calvario, llevando una sábana (*sauana*, 156) y algún unguento (*vnguento*, 157). José anuncia su intención de enterrar el cuerpo en un sepulcro nuevo. Cuando están cerca del Calvario descubren a la Virgen, y Nicodemus muestra su figura a distancia, al decir:

«Veysla allí bien traspasada.» (166)

El diálogo pasa ahora a San Juan y a la Virgen María, que cambian expresiones de su profundo sentimiento. De repente, el primero se da cuenta de la presencia de José y Nicodemus, y exclama:

«Gente nueva viene acá, (202)  
señora por el camino.»

José y su compañero se unen en seguida a los afligidos y se proponen descender a Jesús de la cruz. El diálogo durante esta acción es, en parte, como sigue:

«[*Sant*] *Juan* [a Nuestra Señora:]  
Desuíémonos a vn lado, (257)  
señora, y desclaurán  
este cuerpo lastimado.  
.....

*Joseph* [a Nicodemus:]  
Razón es que nos quitemos (264)  
estas ropas que trahemos  
y hagamos lo que conviene.  
Echad acá la escalera.

*Nicodemus.* — Está bien.

*Joseph.* — Si bien está,



- poned essotra siquiera,  
 porque de aquesta manera,  
 mejor se descenderá  
 .....  
 Tomemos los encensarios (282)  
 y haga, señor, como hago  
 .....  
 Señor, enciense [h]a este lado. (287)  
 Qué haze? Guarde, no cayga!  
 .....  
 Dadme essa touaja acá; (300)  
 tened, señor, desse cabo.  
 .....  
 Ciñámosla por aquí (322)  
 la touaja, estará bien.  
*Nicodemus.* — Sus, dame, esse cabo a mí  
 y aquesotro rescebí,  
 y apretada ten, contén.  
*Joseph.* — Bien apretado está, sus!  
 estos dos cabos echemos  
 por los braços de la cruz,  
 y sosternan nuestra luz  
 al tiempo que desclauemos.  
*Juan.* — Passo! No llegueys al gesto  
 con la escalera tan junta.  
 .....  
*Nicodemus.* — Tened los pies al madero, (337)  
 dadme essa tenaza acá.  
 .....  
*Joseph.* — Ay Dios!, que clauo tan grueso! (343)  
 .....  
*Nicodemus.* — Tened, y desclauaré (347)  
 esta mano. Ya hecho es.  
 Desciende y descendiré  
 abaxo y quitémosle  
 el clavo qu'está en los pies.  
 .....  
*María.* — Échame lo aquí, señores (357)  
 echaldo aquí, en mis regaços  
 Hijo mío, o qué dolores!

José pide entoncés permiso a Nuestra Señora para llevarse el cuerpo (*lleuallo*, 373) al sepulcro, y la misma Virgen coge la cabeza de Nuestro Salvador, y María Magdalena sus pies (375-391); la acotación escénica dice:



«Aquí lo lleuan al sepulchro, cantando aquel verso que dize:  
“In exitu Israel de Egipto domus Jacob de populo”.» (391)

Mientras van cantando, el grupo llega al sepulcro, como indica la invocación de San Juan (392 fols). Después del sepelio, María insiste en dar una última mirada dentro del sepulcro al cuerpo de su Hijo amado. Ella exclama:

«Déxame llegar a ver (422)  
esa angélica figura  
do le fuystes a meter,  
que sepultáis mi plazer  
con él en la sepultura.»

Todo el grupo deja luego el sepulcro (475, 480-481), todos ofrecen consuelo a la Virgen. Vuelven al Calvario (529-531), exaltan la cruz como el instrumento de salvación del género humano (537 fols.). La obra acaba cuando todos ellos vuelven a sus casas (577 fols.).

Por la acción de la obra es evidente que se necesitaron tres montajes para su representación — una silla o banco en la corte de Pilatos, una gran cruz en el Calvario y un sepulcro en el lugar del sepelio. La silla era necesaria: primero, porque el paje dice a José que Pilatos acaba de sentarse en su tribunal; segundo, porque Pilatos no podía poner de manifiesto una tal falta ofensiva de dignidad como es el sentarse en el suelo y así parecer más pequeño que sus inferiores, y tercero, porque la representación de Pilatos en las artes no literarias le muestra acomodado en un espacioso estrado judicial.<sup>19</sup> La ausencia de una silla estaría en desafiante contradicción con las explícitas palabras del texto, con cada uno de los conceptos de verosimilitud y con la convención misma en la representación de esta escena.

El uso de una gran cruz para la escena del descendimiento está ampliamente probado por el vivo y detallado

19. Cf. MAYER, *Geschichte der spanischen Malerei*, I, 59, Abb. 32. Véase también la similar ejecución de Salomón en un marfil del Escorial (CALVERT, *The Escorial*, grabado 129). Véase también más adelante, págs. 74, n.º 28; 101.



diálogo entre José y Nicodemos. La acción que acompañaba sus palabras no podía haber tenido lugar sin que apareciera en escena una gran cruz. Con la ayuda de dos escaleras, y provistos de un gran trozo de tela (*sauana*, 156; o *touaja*, 300, etc.), y un par de tenazas (*tenazas*, 338 fols.), subieron a la cruz, arrancaron los clavos después de un gran esfuerzo, descendieron cuidadosamente el cuerpo y lo dejaron al cuidado de Nuestra Señora. El diálogo consta en gran parte de órdenes, exhortaciones y exclamaciones. Tales palabras irían acompañadas de la correspondiente acción en la escena. Es totalmente incomprensible que la acción indicada para esta escena pudiera tener lugar sin el decorado para la cruz y sin algunos de los utensilios mencionados. La pantomima resultante, sin el descendimiento de un cuerpo, probablemente en imagen,<sup>20</sup> de una cruz real, habría sido insensato incluso como parodia, por lo cual es completamente contrario a la sobria reverencia de la obra. Además, la última escena de la obra tiene lugar de nuevo en presencia de la cruz, que es invocada y exalzada en una serie de pasajes devotos y líricos. La dicción de estas palabras en un espacio vacío habría, además, perjudicado la gravedad de toda la obra. Así, pues, la cruz y el aderezo escénico están indicados por los versos de la obra, y la acción que le acompaña requiere su aparición en escena. Además, la pintura y escultura de la época confirma enteramente el uso de estos elementos escénicos. Desde luego, en las artes plásticas la cruz misma es siempre una inevitable característica. Pero de todas las reproducciones

20. Se usó una imagen como aderezo escénico o adorno fijo en el suelo para representar a la Virgen en *Coplas de una doncella y un pastor* (GALLARDO, *Ensayo*, I, núm. 574, cols. 710-711) y en dos obras llamadas *Auto de la Resurrección de Christo* (ROUANET, *Colección*, II, núm. LX, 514-542, líneas 545 ss.; *ibid.*, III, núm. LXI, 1-18, líneas 250 ss.). En la primera, Rouanet creía que María se representaba por «une image ou statue de la Vierge», y en núm. LXI, por «une statue ou une peinture» (*ibid.*, IV, 295, 297). En *Aucto de la Iglesia*, de TIMONEDA, ed. Johnson, *Esglesia, pastora*, entra «ab vna artificial Esglesia en la ma» (pág. 44, línea 40). Para información adicional sobre el uso de una muñeca o pequeña imagen, cf. GILLET, el artículo en *PMLA*, XLIII (1928), 617-620.



dadas por los trabajos de Mayer, Weise, Gómez-Moreno y Calvet, sólo una muestra una escena del descendimiento sin una escalera y la mayoría contienen dos escaleras.<sup>21</sup>

El tercer montaje, el sepulcro, se indica igualmente por los versos del diálogo y la acción correspondiente a ellos. Sin embargo, una prueba adicional se apoya en la específica referencia al «sepulchro» en la acotación escénica que se refiere explícitamente al entierro.<sup>22</sup> El cuerpo tenía que ser colocado en una especie de caja o cajón, pues San Juan se dirige al sepulcro y Nuestra Señora se asoma a él posteriormente. Además, el sepulcro era uno de los lugares más frecuentes en el siglo xvi, apareciendo como un elemento positivo de decoración escénica, por lo menos en otras nueve obras antiguas.<sup>23</sup> En todas estas obras se pa-

21. Cf. CALVERT, *The Escorial*, núm. 228; íd., *Sculpture in Spain*, núm. 81; GÓMEZ-MORENO, *Provincia de León* [vol. III], núm. 366 (cf también I, pág. 270); MAYER, *Die sevillaner Malerschule*, Abb. 10; íd., *Geschichte der spanischen Malerei*, I, Abb. 26, 111; íd., *Spanische Barok-Plastik*, núm. 81; GEORG WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, I, Tafel 4; III, Tafeln 298, 400, 426.

GABRIEL LLABRÉS dice («Repertorio», en *RABM*, V [1901], 920-927) que en Mallorca, en el siglo xvi o antes, «en la ceremonia del descendimiento el día de Viernes Santo, un dúo entonado en latín por dos sacerdotes, representando José de Arimatea y Nicodemus, vestidos con la túnica romana, con martillos, tenazas y escaleras, llevan a cabo la ceremonia cantando el *Christi*, ... (926), y también que «Esta última ceremonia se verifica aún todos los años en Benisalem, pueblo del autor» (926, n.º 1). Las escaleras y los demás aderezos se usaron en Valencia entre 1517 y 1523 para el Misterio del *Deuallament de la Creu* (cf. CORBATÓ, 83, 152). La escalera, como mobiliario escénico, se usó ya en 1380, cuando apareció en una procesión valenciana la escalera de Jacob (MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 10).

22. Esta acotación escénica es una de las únicas ocho que hay en la obra entera; es la más larga y la única que revela una información de los decorados. Como en la mayoría de los textos del siglo xvi, las acotaciones escénicas se interesan en primer lugar por la acción de los actores, y la mención de decorados o mobiliario es sólo incidental y ocasional.

23. Estas obras son: 1) JUAN DE LA ENCINA, *Representación á la muy bendita pasión y muerte de nuestro Redentor*, y 2) *Representación á la santísima resurrección de Cristo*, en *Teatro Completo*, ed. Cañete y Barbieri, págs. 29 (título), 33, 43, 50, 53 (*monumento*); 34, 38, 50 (*sepultura*), 43, 49 (*sepulcro*). La necesidad del uso del sepulcro fué sobreentendida por COTARELO Y MORI, *Juan del Encina y los orígenes del teatro español*, 51. Kohler empleó el sepulcro como base para su conclusión de que las dos obras se representaron en la capilla del palacio



recería al típico sarcófago de las artes plásticas, que se representó en España, desde el siglo xv al xvii, como una caja de piedra larga y estrecha, que se elevaba unos dos pies del suelo, y se llamaba *monumento*, *sepulcro* o *sepultura*.<sup>24</sup> Las dimensiones en general indican el tamaño proporcional a un hombre, poco más o menos como lo hacen los ataúdes modernos.<sup>25</sup>

Los tres elementos de la decoración escénica en la *Quinta Angustia* eran montajes simultáneos. Aunque estarían colocados en la escena contiguos uno al otro, no podían ser considerados partes de un solo decorado, porque representaban lugares de acción distintos, los cuales se imaginaron alejados por una distancia considerable. La corte de Pilatos no se imaginó adyacente a la colina de las crucificaciones, y tampoco se supuso cercana al nuevo sepulcro de José de Arimatea «el cual lo había excavado en la roca».<sup>26</sup> Además, los montajes que aparecían en estos

del Duque de Alba, *Sieben spanische dramatische Eklogen*, 22. 3) LUCAS FERNÁNDEZ, *Auto de la pasión*, en *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, ed. Cañete, pág. 252, y *Diálogo (monumento)*. DAÑETE, «prólogo», xciii, etc.; KOHLER, 68, y CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, 54-55, todos están de acuerdo en este modo de ver. 4) GIL VICENTE, *Auto da historia de Deos*, en *Obras*, ed. Mendes dos Remedios, I, pág. 171. Se lleva una tumba a la escena. 5) MIGUEL DE CARVAJAL, *Tragedia Josephina* (véase más adelante, pág. 78). 6-7) Dos obras de la Asunción (véase más adelante, págs. 82-83). 8) *Auto del descendimiento de la cruz* (véase más adelante, págs. 74-75). 9) *Auto de la resurreccion de nuestro señor*, ROUANET, *Colección*, IV, núm. XCV (págs. 66-104), 385-397 (*monumento*). El *túmulo* en FRANCISCO DE LAS CUEBAS, *Representación de Justo y Pastor*, estaba presente, aunque no era esencial para la escenificación de la obra (véase más adelante, págs. 116-118); está descrito en detalle por Morales, fol. 90r. La *sepultura* en la *Numancia* de Cervantes habría sido una sepultura bajo el suelo escénico más bien que un *túmulo* levantado sobre él (véase ed. Schevill y Bonilla, V, Madrid, 1920, *Jornada II*, pág. 145, 126; 146-5; 148-12, 17, 19).

24. Cf. MAYER, *Geschichte der spanischen Malerei*, II, 47, Abb. 25; MAYER, *Die sevillaner Malerschule*, Abb. 4 y 5; WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, II, Tafeln 114, 426 y 427 (estas dos últimas obras sugieren la distribución del doble lugar de la cruz y el sepulcro); CALVERT, *Sculpture in Spain*, grabados 55, 115; VALBUENA, 12, fig. 1.

25. Para la representación del *Deuallament* en Valencia (1517-1523), se alquilaba un hombre «per obrir e tencar lo sepulcre» (CORBATÓ, 152).

26. *St. Mattheu*, XXVII, 60. Cf. también *St. Mark*, XV, 46; *St. Luke*, XXIII, 53.



tres puntos se excluían mutuamente. Una enorme cruz o un monumento funerario aparecerían incongruentes al lado del tribunal de Pilatos, si no se consideraban como lugares distintos. La misma desproporción se notaría considerando cualquier grupo de dos de entre estos tres decorados como constituyendo una sola decoración. Los tres montajes estaban yuxtapuestos, y quizás muy juntos, pero las distancias entre ellos eran aumentadas inmesurablemente por la imaginación de los espectadores.

Finalmente, la aparición simultánea de estos tres montajes y el hecho de que se imaginaran tan distantes el uno del otro se demuestra por dos importantes consideraciones. Primera, la acción de la obra no se interrumpe, y José de Arimatea está en escena constantemente, desde el primer verso al último. Por lo cual no había oportunidad para un cambio de escenario o para alguna variación en cuanto a la decoración escénica. Todos los elementos escénicos tenían que estar a la vista desde el principio. Y segunda, el diálogo y las acotaciones escénicas indican de una manera especial el movimiento de los actores entre los tres decorados. José deja a Pilatos y se une a Nicodemus en el exterior del tribunal. El texto señala tres escenas en su camino desde este lugar a la cruz, pues, después de cuarenta versos de conversación, ven a la Virgen María a lo lejos, y más tarde San Juan les ve mientras se van acercando. El movimiento de la cruz al sepulcro está especificado en la acotación escénica («*lo leuan al sepulchro*»), y el consiguiente retorno al Calvario está indicado en el diálogo («*tornemos*», 484; «*ya tornamos a Caluar*», 529).

Entre y enfrente de estos lugares parece haber existido un espacio sin decorar que se imaginó, sin duda, como una carretera enlazando las decoraciones o meramente representando la tierra interpuesta. Es dudoso si estaba dividido con alguna precisión aun en la imaginación. Una parte de este suelo<sup>27</sup> neutral cercano al tribunal de Pilatos, parece haber servido como «lugar» para el centurión en la primera

27. Tal era la *platea* en los dramas litúrgicos franceses (COHEN, 25).



escena — un sitio vago e indeterminado fuera de la corte de Pilatos. El paje es enviado a buscar al centurión, y éste no se considera en presencia de Pilatos hasta que el paje vuelve con él. Lo mismo se diría de la posición del mismo José de Arimatea, pues conversa brevemente con el paje antes de ser admitido a la presencia de Pilatos.

El texto no ofrece ninguna guía para determinar qué clase de teatro se usaba para la escenificación de la *Quinta Angustia*. Por su naturaleza y elaboración escénica, gustaría creer que la obra se representó dentro o fuera de una iglesia. Pero por la acción y decoración pudo igualmente presentarse en una amplia *sala* privada o en un grandioso tablado o andamio levantado en la plaza pública. Verdaderamente el método del siglo XVII, de usar varios *carros*, pudo emplearse para esta obra. Cuando se usaba este método, los *carros* se colocaban unidos juntamente en una línea recta o ligeramente curva, con un lado abierto al público. En frente de los *carros* habían caballetes, uniéndolos y proporcionando espacio para el movimiento de los actores. Los montajes aparecían sobre los mismos *carros*, y con frecuencia eran mansiones en las que se alojaban ciertos personajes. Pilatos pudo haber disfrutado de una tal mansión en la *Quinta Angustia*, en vez de la simple silla que le hemos concedido.<sup>28</sup> La cruz podía haber aparecido en un segundo *carro* y el sepulcro en un tercero. Este método es particularmente plausible porque se sabe que *carros* elaborados se usaban algunas veces en el siglo XVI<sup>29</sup> y que se

28. En el *Mystère de Valenciennes* francés, Pilatos tiene una *maison* particular, como lo hizo también Herodes. Cf. GRACE FRANK, «Popular Iconography», en *PMLA*, XLVI (1931), 339; COHEN, 89; JUSSERAND, en *An English Miscellany presented to Dr. F. J. Furnivall*, 183. Herodes tenía una silla en el interior de una mansión en el portugués *Auto do Nascimento*, de BALTASAR DÍAZ (CAROLINA MICHAËLIS, *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, xiii, recto; [Axij], recto, y verso).

29. Por ej., *carros* muy preparados, usados en Toledo en 1555, se describen en la *relación* de Sebastián de Horozco, pub. por Santiago Álvarez Gamero, «Las fiestas de Toledo en 1555», en *RHI*, XXXI (1914), 401, 406, 410-411. Santiago Álvarez Gamero era uno de los muchos seudónimos empleados por el moderno Raymond Foulché-Delbosc (ISABEL FOULCHÉ-DELBOSC y JULIO PUYOL, «Bibliografía de R. Foulché-Delbosc, en *RHI*, LXXXI [1933], 144, núm. 343).



agruparon en un sistema múltiple, en el xvii, para los *autos sacramentales*.<sup>30</sup> No es, pues, inverosímil que estas agrupaciones se usaran por primera vez mucho antes de lo que sugieren los testimonios documentales disponibles. No obstante, para la *Quinta Angustia* no puede rechazarse de una manera definitiva ninguno de los otros teatros posibles.

## 2. AUCTO DEL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ <sup>31</sup>

La acción, la técnica y la decoración escénica del anónimo *Aucto del descendimiento* sigue, con ligeras variaciones, y confirma los métodos de la *Quinta Angustia*. Dramatizando el mismo tema, el *Aucto* es un poco más corto; sus escenas están menos desarrolladas y se presentan en un orden ligeramente distinto. Abre la obra una larga introducción por el profeta Jeremías. Sigue inmediatamente una escena en la Cruz. José de Arimatea se despide de las afligidas mujeres para presentar su petición ante Pilatos. Luego la escena en la corte de Pilatos, el descendimiento de la Cruz, el cortejo fúnebre y el sepelio en el sepulcro siguen el mismo orden que en la *Quinta Angustia*. En el *Aucto del descendimiento* se omite el final de vuelta a la Cruz. A pesar de estas pequeñas diferencias, los lugares de acción en las dos obras son idénticos. El Calvario

30. Véase PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos*, 1901, pág. 107; también el diagrama pub. LATORRE y BADILLO, en *RABM*, XXVI (1912), 260.

31. Publicado por ROUANET, *Colección*, IV, núm. XCIII, 29-46. La representación de una obra de igual título se permitió en Sevilla en 1532. El discurso introductorio de Jeremías (1-100) pudo proponerse para llamar la atención sobre las pinturas de los *carros*, no distintos de aquellos de la *Representación de los mártires Justo y Pastor*, de FRANCISCO DE LAS CUEBAS (*RHi*, XIX [1908], 431-433), o posiblemente sobre las pinturas o esculturas de la iglesia.

La popularidad del tema del descenso está además probado por el hecho de que es el asunto de cuatro de las 49 obras descubiertas por Llabrés que fueron representadas «en las iglesias de Mallorca» en el siglo xvi o más pronto («Repertorio», en *RABM*, V [1901], 921-922, núms. 21, 25, 41, 49). El núm. 25 está escrito en castellano, los otros en catalán. El núm. 21 posee el siguiente título dilatado y significativo, «Cobles del deuallament de la Creu ques fa cade any en la SEU de Mallorca...».



está provisto otra vez de una gran cruz (338-340, 361-362, 366-455, especialmente 391-400, 451-455), y al mover el cuerpo crucificado, José y Nicodemus usan el mismo mobiliario (escaleras, tenazas y mortaja) y posiblemente también un martillo (273-275, 367, 374, 394, 426-435, 511). Un segundo lugar se equipó también con un sepulcro (531-535, 536-537). Pilatos tiene de nuevo un lugar particular (1945, 223-225, 228, 228, 271-272, 289-290, 300), que estaría provisto de una silla o banco o sería una mansión construída, aunque el decorado no es exigido estrictamente por el texto.

Cuando se aplica el mismo método de análisis y visualización a otros textos dramáticos del siglo XVI, se encuentra que al menos quince más de ellos debieron representarse inevitablemente en una escena múltiple con decoración simultánea. Los resultados de un tal proceder en cada una de estas obras están brevemente anotados a continuación. Por lo menos eran esenciales dos decorados simultáneos para la representación de cada una de ellas. Para algunas se necesitaron tres o más. Se han anotado, asimismo, las sugerencias del texto en cuanto a decorados adicionales o lugares que eran elementos probables o posibles, pero no obligatorios de la escenificación.

### 3. TRES PASOS DE LA PASIÓN<sup>32</sup>

Dos decorados: a) escena de la corte con sillas para los cuatro profetas (*Argumento*, pág. 954), y b) escena en el Calvario precediendo inmediatamente al descendimien-

32. Esta obra anónima fué editada por Gillet, en *PMLA*, XLVII (1932), 949-980, de la edición de Burgos, 1520. Bonilla creía que esta obra no era uno, sino tres dramas (*Las bacantes*, 141, n.º 1), como implican realmente tanto el título como las acotaciones escénicas. La última, para el Eccehomo y la cruz, suple meramente el *argumento* incompleto. Sin embargo, puesto que los *Pasos* se imprimieron juntamente como una unidad, muestran escenas relativas a la pasión, en exacta cronología, y pudieron representarse en una sola sala; nosotros, más que como obras diferentes, tenemos que considerarlas como escenas diferentes en una sola representación. La misma situación habría prevalecido en la perdida *Cuatro casos* [sic] de la pasión (1533), de Pedro Sánchez (*CAÑETE, Fargas y Eglogas de Lucas Fernández*, LXIII, n.º 1).



to, requiriendo una gran cruz (210). Posiblemente un lugar adicional donde Jesús visitó a su madre (160), y otro muy parecido para el *Ecce homo*, que era representado por un actor («al vivo», 180) y posiblemente descubierto de repente («de improviso»), como en el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández,<sup>33</sup> al descorder una cortina que había ocultado un foro.

#### 4. ESTEBAN MARTÍN (O MARTÍNEZ); «AUTO COMO SAN JUAN FUÉ CONCEBIDO»<sup>34</sup>

Dos decorados: a) un altar, posiblemente dentro de una estructura para representar un templo (95, 115, 138-140, 211-215, 216-220, 237).<sup>35</sup> b) La casa (posada) del sacerdote Zacarías, provista de un *pavellón* (230 296-300, 370, 375, 385).<sup>36</sup> Dos otros «lugares», aparentemente sin decorar:

33. *Farsas y Églogas*, pub. por Cañete, 235 SD; cf. también Gillet, «Tres pasos», 976,

34. GILLET, en RR, XVII (1926), 41-64. La obra habría sido representada en o cerca de Burgos en 1528 o más pronto, puesto que Moratín registra una edición de Burgos de aquel año (*Orígenes*, 159, n.º 38). Los versos del texto (34-39) indican que la representación tuvo lugar probablemente al aire libre y en la plaza pública.

35. Además del *Auto del sacrificio de Abraham* (véase más adelante, pág. 106), en otras dos obras del período se construyó un altar en la escena: *Aucto de la ungión de David* (ROUANET, *Colección*, I, n.º XIX, 153-155, 155, 184); y *Auto del sacrificio de Jete* (ibid., I, n.º XXIV, 471 ss., especialmente 503). En el *Templo d'Apolo*, de Gil Vicente (*Obras*, II, Coimbra, 1912), representada en Almeirim en 1526, el altar parece haber sido uno muy estable (págs. 178, 179). Una vez es llamado mármol (pág. 181).

Para los demás usos del templo, cf. el *Auto de Sanson* (véase más adelante, págs. 83-84) y el *Auto de la entrada de Xpo en Jerusalem* (véase más adelante, pág. 107). En una obra de primeros del siglo XVII, sobre Caín y Abel, se empleó un «altar de piedras» (Juan Caxes, *Auto de los dos primeros hermanos*, en RHi, VIII (1901), 139 ss., líneas 1037, 105).

36. Este *pavellón* difícilmente pudo haber sido como el *pallio* usado en la obra de Pedro Suárez de Robles, *Danza del Santísimo Nacimiento* (PMLA, XLVII (1928), 624 ss., línea 1), o como una que se colocaba sobre el pan en la *Farsa del Sacramento del amor divino* (ROUANET, *Colección*, I, n.º VII, 116 ss., líneas 30-31), ni incluso como el *dosel* sobre el altar en el *Auto del sacrificio de Jete* (ROUANET, *Colección*, I, n.º XXIV, 408 ss., líneas 479-480, 485, 503). Es difícil



a) lugar para María y José (265, 269 SD); b) habitación de la Comadre (345 362-368).

5. PERE PONS Y BALTASAR SANÇA, «MISTERI DE LA PASSIÓ»<sup>37</sup>

Dos decorados: a) una mansión para Pilatos (168), con una puerta (136), escaleras (136, 278) y una baranda o balaustrada (659 y b) una cruz (875, 903). Ambos se representaron en una plataforma (126, 150, 839) y al mismo tiempo, puesto que en ambos aparecen personajes simultáneamente y pasan arriba y abajo entre ellos (878-895, 1003). Herodes parece haber tenido un lugar determinado (422, 507), que pudo estar decorado (cf. antes, n.º 28). Por lo menos dos, y posiblemente otros seis «lugares», parecen poderse señalar fuera del tablado (799, 821) para a) Cristo y los rabinos; b) el grupo de los judíos al principio de la obra (106); después, para c), San Juan (749); d) Nuestra Señora (754-755, 762-765) y e) la Verónica (828 ss.), y finalmente, pudo haber habido un lugar especial donde Cristo fué martirizado (392, 633 ss.). Parece, a veces, que se hu-

averiguar si ocultaba algunas veces personas que estaban en la *posada*, y de este modo proveería una especie de foro, como era el caso de la *Farsa de Santa Bárbara*, de Diego Sánchez de Badajoz (véase más adelante, pág. 99), o si se usaba como un palio encima de lo que se suponía como el interior de la casa, algo parecido a la escena representada en la *Farsa de Abraham*, por Diego Sánchez, donde «Sara ha de estar debajo de un pabellón y Abraham a la puerta, sentado en una silla» (*Recopilación*, II, pág. 181). La posición de Sara es aludida más tarde como «en la tienda», *ibíd.*, pág. 184). El más primitivo testimonio de la construcción de un *pavellón* para la fiesta del Corpus Christi aparece en las cuentas de la Catedral de Salamanca para el 8 de junio de 1501: «Item ... fizo un criado de Calamón, carpintero, un pabellón para lo que fizo *lucas* para Corpus Christi e llevaron por lo fazer e madera dos reales» (COTARELO Y MORI, edición facsímil de *Farsas y Églogas por Lucas Fernández*, XXI).

37. Pub. por DURAN I SANPERE, en *Estudis universitaris catalans*, VII (1913), 241 ss. Esta obra catalana fué escrita y representada primero en 1534. La representación parece que fué repetida «diverses vegades» por 1545, el año de la última presentación recordada, en la iglesia parroquial de Santa María en la ciudad de Cervera (Lérida).



biera hecho uso de toda o de una gran parte de la iglesia para escenario (1, 10, 126, 287).

La escena para esta obra fué, sin duda, una de las más trabajadas en el siglo xvi. Los decorados y «lugares» anotados arriba se usaron para la representación de la mañana del Viernes Santo. Por la tarde se representaba *La representació del deuallar del infern*, que requiere tan sólo tres montajes: el Paraíso y la boca del infierno, ambos ya tratados anteriormente (págs. 40, 51), y una cruz (1043 SD). Probablemente la cruz era la misma decoración usada por la mañana, y no es inverosímil que los otros dos se mostraran desde el principio de las representaciones. En el siguiente día, en una breve obra sobre el descendimiento (*Lo deuallament de la creu*), se usaban otra vez la mansión de Pilatos y la cruz (1227, 1234-1235, 1241, 1271) y probablemente también una decoración adicional para el sepulcro (1294). Si la escena se montaba, para las tres representaciones, antes de que empezara la serie la mañana del Viernes, aparecerían, por lo menos, cinco decorados simultáneamente (Paraíso, mansión de Pilatos, la cruz, el sepulcro y la boca del Infierno), así como algunos «lugares» adicionales, uno o más de los cuales (el de Herodes, por ejemplo) pudieron estar decorados, constituyendo montajes adicionales.

## 6. MIGUEL DE CARVAJAL: «TRAGEDIA JOSEPHINA»<sup>38</sup>

Tres decorados: a) un pozo en el desierto (véase antes, cap. II, págs. 53-55); b) un sepulcro (1067-1073; 1072), y c) una silla o trono representando el palacio del Faraón

38. Ed. GILLET. La *Tragedia* habría sido representada en 1535 o más pronto en la plaza «de la antigua catedral de Plasencia, en cuyos viejos muros se apoyaría el vistoso cadalso aparejado para la representación», (CAÑETE, *Tragedia llamada Josephina*, xxiii). No siempre se habría representado de la misma manera, pues el texto de Cañete tiene una diferente distribución de la acción y algunos pasajes del texto están puestos otra vez en orden.

Como ha observado ya Bonilla (*Las bacantes*, 141, y *RHi*, XXVII



(2911-2914). José pudo usar el decorado del Faraón (3488-3489; 3496; 3533-3535), pero existen buenas razones para suponer que tenía, por lo menos, un «lugar» aparte (4127-4129). La casa de Putifar, puesto que se usaba interior y exteriormente, se representaría por un decorado (1158; un «terraced roof», sugirió Gillet, *Josephina*, III). Probablemente Jacob tuvo, por lo menos, un «lugar» de su propiedad, como se indica por los movimientos entre su casa y los demás decorados (569-585, 683-686; 1293-1297; 4057, 4071-4072, 4083-4086, 4094-4099). El texto no da ninguna indicación para la representación de la cárcel. La escena entre Dios y los mercaderes anterior a la venta de José tuvo lugar, sin duda, en la carretera o espacio neutral que unía los decorados (882-937).

## 7. ANTONIO DÍEZ: «AUTO DE CLARINDO»<sup>39</sup>

Dos emplazamientos, cada uno conteniendo decoración suficiente para representar parte de una casa incluyendo una ventana, una puerta o ambas, y en el interior un plano

[1912], 424, n.º 2), una prueba de que la *Josephina* fué proyectada para representación al aire libre ante un público en el día del Corpus Christi, se encuentra en las palabras del Faraute, que habla brevemente en prosa antes de cada una de las cinco partes o actos (parte I, líneas 14-20, 34-35; III, 2-3 («representantes ... oyentes»), 22-24, 28-35; V, 1-4, 13). La referencia de Faraute a la indudable hambre de los espectadores entre las partes III y IV (línea 4) significaría que había pasado la hora para la comida del mediodía. Esto y la referencia al tiempo soleado y caluroso reinante parecen relacionar las palabras de Faraute con la representación actual. Muestran considerable previsión por parte del autor o bien en lo que toca a estos realísticos detalles debieron haberse compuesto o en el mismo día de presentación o improvisadamente a medida que el actor pulsaba a su auditorio.

Sin embargo, entre los *Actos* o escenas en que está dividida cada *Parte* no tuvieron lugar tales interrupciones de la acción. El diálogo entre los *actos* es con frecuencia continuo, así por ejemplo cuando acaba el acto I de la parte II, con la observación de Zenobia, que oye venir a Putifar, y el acto II empieza con los «Buenos días» del último a su esposa. Cf. también *Comedia Pródiga*, de MIRANDA, y *Victoria Christi*, de PALAU.

39. Reimpreso por BONILLA, en *RHi*, XXVII (1912), 455 ss., la obra habría sido posiblemente representada en 1535 (pág. 395).



algo más alto que el suelo de la escena o el nivel de la calle.<sup>40</sup> Uno sirve como casa de Florinda (Jornada I, 395, 426-428, 430-431, 442, 448, 459-462, 470-474), el otro como la de Clarisa (Jornada II, 45-51, 56-58, 66-68, 72-73, 91-95); no podían ser los dos representados por un solo lugar (Jornada I, 901 ss.; Jornada II, 337-362, 365, 366, 370, 391-393, 398).

### 8. LUIS DE MIRANDA: «COMEDIA PRÓDIGA»<sup>41</sup>

La acción de la peripatética *Comedia Pródiga* ocurre en diez o más «lugares» señalados por el texto. De éstos, la *posada* (págs. 89, 96-97) y la *ermita* (págs. 88, 114) pudieron estar fuera del tablado, y la *fuelle* (68) pudo ser imaginaria.<sup>42</sup> Se requerían montajes para a) la casa de

40. Cf. mi artículo, «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century», en *HR*, II (1934), 303-318. Evidentemente, la ventana, y asimismo el muro, la puerta, el balcón y casi cualquier pieza del decorado escénico habría llegado a ser en ocasiones una parte de una escena múltiple.

41. La más primitiva edición registrada apareció en 1554 y fué reimpressa por José María de Álava, Sevilla, 1868 (Soc. bib. and.). Sin embargo, hay alguna razón para suponer que la obra fué escrita poco tiempo después de 1532 (CAÑETE, *Josephina*, XV). La hábil explicación de MORATÍN sobre la escenografía (*Orígenes*, 191) evita las conclusiones y no es en absoluto la solución del problema (cf. antes, pág. 6, n.º 28). La obra se proyectó para una representación popular (MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 307), donde se exigiría el mayor realismo posible. Además, la representación tuvo lugar probablemente en la ciudad de Plasencia, uno de los centros dramáticos de mayor actividad dramática de España en el siglo XVI.

La acción era sin duda continua, sin interrupciones en la representación, la división se hizo en siete *actos*, correspondiendo vagamente a divisiones de escenas, sin referencia alguna a decoración escénica o interrupción en la acción (cf. antes, *Tragedia Josephina*, pág. 78, n.º 38). Es imposible que hubiera interrupciones entre los *actos* del II al V, porque no hay cambio de lugar y una pausa en la acción violaría la continuidad exigida por las líneas. Entre los demás *actos* hay un cambio en tiempo, pero éste está explicado adecuadamente en el diálogo en cada ocasión. Los numerosos cambios de lugar ocurren dentro de un *acto* dado, y nunca entre los *actos*.

42. Se indica igualmente una fuente en el *Diálogo del Nacimiento*, de Torres Naharro, cuando Patrispano observa, «Y al pie desta fuente me debo acostar» (*Propoladia*, II, pág. 353). Chambers aceptó la misma



Cadan: una torre elevada (pág. 117)<sup>43</sup> y debajo un departamento a ras del suelo (pág. 34); b) la *venta* y la mansión para la *Madre*, probablemente un solo montaje, pues se usó la misma decoración y mobiliario: una mesa y unas cuantas sillas (págs. 39-40, 47); enfrente, un *portal* (página 41); c) la tienda de joyería: una mansión que encerraba una especie de barrera entre el joyero y parroquianos y por la que se pasaban objetos de joyería, incluyendo algunas cadenas de oro (págs. 44-45);<sup>44</sup> d) la cárcel: una ventana elevada y muy probable una puerta con rejas en el piso bajo (págs. 60, 62, 63-64, 67, y e) la casa de Alcanda, una ventana figurada, a la que se llegaba por una escalera, y departamento en el piso bajo llamado un *corredor* (páginas 74, 90-91, 99-101). Un emplazamiento adicional, muy posiblemente decorado, se señala para la casa de Briana (págs. 82, 93, 95, 101-104). Ya que los decorados parecen haber sido muy semejantes, uno mismo se emplearía para

clase de prueba en *Gammer Gurton's Needle* y *Jack Juggler* como indicación definida de decoración escénica para representar un pilar (*The Elizabethan Stage*, III, 27). Para los usos de una fuente, véase más adelante, pág. 85, n.º 61.

43. Ilustraciones adicionales del uso de la torre como un elemento escénico son las siguientes: a) *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido* (ed. Gillet y Williams, en *PMLA*, XLVI (1931), 353-431), jornada V, donde alguna pieza de decoración estructural a la que Dido subía representaba la torre (líneas 2450-2460, 2485-2487, 2500-2501). b) Alonso de la Vega, Comedia de la *Duquesa de la Rosa* (*Tres comedias*, pub. por MENÉNDEZ Y PELAYO, Dresden, 1905), págs. 98, 100, 101, 104, 105. La torre contenía evidentemente una ventana (105) y la Duquesa no parece haber estado «lamentándose desde las almenas», como sugiere MENÉNDEZ Y PELAYO (ibid., xxix). c) *Auto del martirio de Sancta Bárbara* (ROUANET, Colección, II, núm. XXXVII, 57-60, 71-73, 78-80, 106-110, 116-117, 155-156). Aquí la torre se construyó en la escena durante la acción de la obra; contenía tres ventanas; y el edificio formaba una parte integral de la obra, como en el caso del *altar* (véase antes, pág. 76 y n.º 35). d) *Alajandra*, de Lupercio Leonardo de Argensola (LÓPEZ DE SEDANO, *Parnaso español*, VI, Madrid, 1772), jornada III, especialmente pág. 505-06, 514, 518, 520. e) Fernán González de Eslava, *Coloquio quinto, de los siete fuertes* (véase más adelante, pág. 85).

La torre mencionada en *Comedia llamada «Floriana»*, de Timoneda (*Obras*, I, Valencia, 1911, pág. 493), era probablemente decoración verbal.

44. Agustín de Rojas confirma el uso de joyas, particularmente *cadenas de oro*, en la escena del siglo xvi (*Loa de la Comedia*, en Cotarelo, *Entremeses*, I, 20 [NBAE, XVIII], pág. 348b).



puntos diferentes. Sin embargo, la presencia simultánea de dos decorados para la venta y la tienda de joyería es clara (págs. 44-45), y también la aparición simultánea de la casa de Alcanda y el emplazamiento de Briana (págs. 85-86, 88-89, 101). Se sugiere una parecida simultaneidad, aunque no es absolutamente seguro, para la venta y la cárcel (páginas 58-59) y asimismo para el hogar de Cadan y la venta (págs. 35-38). Luego, durante la *Comedia Pródiga*, aparecían en la escena como mínimo dos lugares y posiblemente algunos más.

Un método similar al usado por el *Mystère de Sainte Apolline* se ajustaría admirablemente a esta obra.<sup>45</sup> Su semicircular hilera doble de tablados en el foro de la escena proporcionarían tantos montajes como fueran necesarios, con departamentos figurados superiores e inferiores dondequiera que se necesitaran. Pudo haberse añadido cortinas, o alguna otra barrera no transparente para la cárcel y para el segundo piso de Alcanda, y mesa y sillas para la venta. Este método pudo haber eliminado el «off stage» y creó prontamente mansiones para la ermita y la posada. Este tipo de escena tenía también la concentración de espacio característica de las posteriores escenas de decoración única de los corrales y carecía de los elementos ampliamente difundidos de una escena como la usada para los *Misteris* valencianos.<sup>46</sup> Otra posible y bastante simple solución del problema de escenificación pudo haberse conseguido con un doble foro<sup>47</sup> de dos pisos.

45. Para una reproducción de este lugar, véase el frontispicio por JEHAN ROUQUET EN BAPST, *Essai sur l'histoire du théâtre*, 33; también en MANTZIUS, II, 65, y COHEN, 86. Para una descripción breve, véase FISCHER, 54.

46. Véase MANTZIUS, 69; COHEN, 70.

47. Cf. las ilustraciones de obras de la escuela alemana publicadas por SCHMIDT, *Die Bühnenverhältnisse*, 189-193.



## TRES «AUTOS» DE LA ASUNCIÓN

El tema de la Asunción<sup>48</sup> ofrece tres textos, y sus representaciones usaban aparentemente la misma clase de escena múltiple. No obstante, deben tenerse en cuenta algunas importantes diferencias de detalle. Tal como está ahora el primer *auto* no requiere de una manera estricta la escena múltiple. Pero este texto puede no corresponder a una representación completa. En primer lugar, sus 179 versos lo señalan como una de las obras más cortas que existen y como el *auto* más corto de toda la colección Rouanet. En segundo lugar, trata sólo la primera mitad del tema de la Asunción. El texto se interrumpe al ser enterrada la Virgen, y su cuerpo no sube al cielo en el *araceli*, aunque se indica que había un decorado para el cielo (véase antes, pág. 48). Y finalmente, la acción corresponde completamente a la de la primera parte (140 versos) del *auto* segundo que está completo. El texto breve debe considerarse evidentemente incompleto. Su existencia fragmentaria podría explicarse por una temprana división del manuscrito en dos secciones, para las dos partes distintas de la obra, quizás representadas incluso en días diferentes.

El segundo *auto* conserva la relación textual de una representación completa, dividida en el medio por el cómico intermedio de los judíos. Esta división sería una consecuencia de las representaciones en dos días del siglo xv. No obstante, en el tercer *auto* falta este episodio, forma una más estrecha unidad, y mantiene en todo un sobrio y reverente tono. Al combinar la ascensión del alma de la Virgen y la de su cuerpo, este *auto* ha alcanzado una concentración, una síntesis dramática del tema de la Asunción, que falta en todos los demás textos existentes.

48. En vista de la gran popularidad de este tema en España durante ambos siglos xv y xvi, es extraño que haya tan pocas pruebas del temprano drama latino en la liturgia de la Asunción. (Véase YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, II, 255-257, 397.)



## 9. AUCTO DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA <sup>49</sup>

a) Un decorado para la Virgen María, conteniendo una cama (10, 136, 178).<sup>50</sup> Probablemente un «lugar» adicional para la primera aparición de los apóstoles (85-88, 93-94, 109-114).

## 10. AUCTO DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA <sup>51</sup>

Dos decorados: a) montaje para la Virgen, conteniendo una cama (162-163, 185, 199), y b) un sepulcro (171, 211). Probablemente también un «lugar» para la primera aparición de los apóstoles (107-131).

## 11. AUCTO DE LA ASUMPTION DE NUESTRA SEÑORA <sup>52</sup>

Dos decorados: a) un lugar para la Virgen, conteniendo una cama separada por cortinas y semejando un foro (127, 229, 245, 303-306, 305), y b) un sepulcro (336-339, 350-355, 376-382, 384-386) con una tapa (*tapa*, 414-420). El atril (*atril*, 56) usado al principio por la Virgen estaría

49. ROUANET, *Colección*, II, núm. XXXI, 1-7.

50. La cama es un mobiliario escénico poco frecuente. Excepto en las obras de la Asunción, podemos estar únicamente seguros de su uso en otra obra del siglo XVI, el *Auto de los desposorios de Joseph* (véase más adelante, pág. 84). Sin embargo, es muy verosímil que la escenografía de *Farça chamada «Auto da India»*, de GIL VICENTE, exigiera una cama (*Obras*, II, Coimbra, 1912, págs. 257, 265 (y por eso en pág. 262, *casa* es probablemente un error de imprenta por *cama*, 266). Pudo haber una cama como mobiliario en la *Farsa de Isaac*, de Diego Sánchez de Badajoz, en *Recopilación*, II, pág. 100, y en el anónimo *Aucto de Sant Francisco*, en ROUANET, *Colección*, II, núm. XXXIX, línea 40.

51. ROUANET, *Colección*, II, núm. XXXII, 8-20.

52. ROUANET, *Colección*, III, núm. LXII, 19-33. SÁNCHEZ-ARJONA (*Anales*, 30, 69-70), y ROUANET (*Colección*, V, 300) en contra, es muy dudoso si cualquiera de los tres textos de la Asunción pueden identificarse propiamente con una u otra de las representaciones conocidas de una obra de la Asunción en Sevilla (1564 y 1583). Cada una de estas representaciones tuvo lugar en un solo *carro*, y los tres autos existentes exigían una escena múltiple que difícilmente pudo haberse montado sobre un solo *carro*.



emplazado en un tercer «lugar», donde ella entraba en escena al principio y donde aparecían el ángel, San Juan y posteriormente los apóstoles (56, 95, 191, 245).

## 12. CONSUETA DE ST. JORDI <sup>53</sup>

Dos decorados: a) cueva de dragón,<sup>54</sup> provista de un pilar o estaca al que se ataban las víctimas (págs. 60a, 61b (2) y Diálogo), y b) la mansión del Rey (págs. 58a, 58b) en la ciudad (pág. 62b) levantada sobre un tablado (pág. 60a). Era fácil y frecuente el paso entre estos dos lugares, aunque la distancia imaginaria era considerable (págs. 57a y Diálogo, 58a, 59a (3), 60a, 61b, 62b).

## 13. AUTO DE SANSÓN <sup>55</sup>

Dos decorados: a) Cueva de Sansón, posiblemente una sola entrada (85, 91, 98, 123, 313),<sup>56</sup> y b) un templo con dos columnas (394-401, 414-416, 427, 429).<sup>57</sup> Decora-

53. Pub. por LLABRÉS, en BSAL, 25 abril de 1889, 57-63.

54. Para la descripción de este monstruo, véase antes, pág. 49.

55. ROUANET, *Colección*, I, núm. XIII, 217-231. GONZÁLEZ PEDROSO parece haber comprendido el uso de la escenificación en este *auto*, cuando dice: «Las Farsas del siglo siguiente [xvi] tienen harto más encumbradas pretensiones ... aparecen Sanson dando vueltas á un molino, abrazar las columnas del templo y derribarlas; ... todo á la faz del público...» (BAE, LVIII, xvi).

56. La cueva en la *Tragedia de la infelice Marcela*, de Virués (JULIÁ MARTÍNEZ, *Poetas dramáticos valencianos*, I, 118 págs. [título más abajo], 125, col. 2, 144), era claramente una mera salida. La cueva mencionada en el *Aucto de la visitacion de Sant Antonio a Sant Pablo* se habría representado con decoraciones (ROUANET, *Colección*, III, número LXXXVI, líneas 24, 138-139, 148, 153-154, 173), como también la única referida a la *Farsa llamada «Floriana»*, de TIMONEDA (*Obras completas*, Valencia, 1911, pág. 494). Cf también antes, págs. 48-49.

57. Uno de los dos lugares montados en *carros* para la representación del *Auto de los desposorios de la Virgen*, de JUAN CAXES, de primeros del siglo xvii (1612), fué un templo: «Duermese [Joseph] ... Y abriéndose el otro medio carro donde ha de estar el templo, se vera una Sirena con una harpa, y la tierra vestida de flores, ...» (RH, VIII (1901), 173, línea 648).



ción escénica representando una atahona (*atahona*, 371-380), al brazo o árbol de la cual fué atado Sansón, podía haber aparecido en el mismo sitio que la cueva. Un cuarto lugar daría un emplazamiento para las primeras escenas entre los Filisteos y el pueblo de Judá (96-98, 100-101, 201-202, 216-217). Este emplazamiento estaría posiblemente decorado con un árbol (296-298).<sup>58</sup> La aparición de Sansón y Dalila en la segunda mitad de la obra (321 fols.) ocurriría en la entrada de la cueva. Hasta cinco lugares, todos decorados, podían haberse empleado en la escenificación de esta obra.

#### 14. AUTO DE LOS DESPOSORIOS DE JOSEPH <sup>59</sup>

Dos decorados, posiblemente dos *carros*: a) Fuera o dentro de un patio del palacio de Putifar, provisto de una elevada segunda ventana simulada (148-149, 204, 235,

58. Los textos dramáticos del siglo ofrecen abundantes pruebas de la frecuencia con que se usó algún aderezo escénico para representar un árbol: *El Misterio de Adam y Eva*, ed. Serrano Cañete, pág. 9, empezó ya en el siglo xv y continúa en el xvi; *Egloga de Torino*, en *Orígenes de la novela*, II, Madrid, 1907, pág. 67, col. 2 («... y acostado debaxo de un pino que allí hazen traer; ...»), representada probablemente en Italia (CRAWFORD, *Spanish Pastoral Drama*, 58; DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Farsa de Santa Susaña*, en *Recopilación*, II, pág. 129, título («ha de ir la carreta hecha un verjel»), 145, etc. (cf. también LÓPEZ PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz*, 215); íd., *Farsa de Abraham*, ibíd., II, pág. 181, título (*encina*), pág. 184; LOPE DE RUEDA, *Coloquio de Tymbria*, en *Obras*, ed. Cotarelo, II, pág. 89, línea 122, etc. («tueco del árbol»); íd., *Comedia llamada discordia y cuestión de amor*, en RABM, VI (1902): Cupido está atado a un árbol (pág. 343, col. 2; 348-1, 352-1), y su arco está colgando de él (349-2, 352-1); ALONSO DE LA VEGA, *Comedia llamada Tholomea*, en *Tres comedias*, ed. Menéndez y Pelayo, escena 3.<sup>a</sup> (págs. 14-18, *ramas*), y posiblemente otras donde el texto no es tan preciso. Cf. también, págs. 85, n.º 61; 103, n.º 18.

59. ROUANET, *Colección*, I, núm. XX, 331-357. Este texto anónimo se identifica probablemente con una representación dada en Sevilla en 1575, que tenía el mismo título y contenía el idéntico número de *figuras en el reparto* (SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 55). Para la identificación del texto de ROUANET (*Colección*, IV, 180-182) con una representación en Madrid, en 1608, de *Los casamientos de Joseph*, por la compañía de Alonso Riquelme, debería rechazarse, pues el mismo Riquelme dice «que los autos sacramentales para este presente año se están escribiendo por



251-252, 263, 330, 385, 401-402, 415, 416-417, 421-424) y un número de sillas (226-235, 335-336), y b) habitación de Ase-net, conteniendo una cama (471-474, 524-525) y una mesa (526-528 ss. (la comida de miel), 580).

## 15. AUCTO DEL EMPERADOR JUVENIANO <sup>60</sup>

Dos decorados: a) una *fuelle* o baño, posiblemente oculto detrás de una *espesura* (*espesura*, 53-60, 85, 297-299),<sup>61</sup> y b) un *palacio*, dentro y fuera (70, 81, 85, 194-199, 207, 211-212, 316-326). Además se requería, por lo menos, un emplazamiento para la *fortaleza* (96-98, 104-106, 171) y la ermita (267-273, 314, 316).

Lope de Vega» (PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos*, 1914, 38 y n.º 1). Hay también notables diferencias entre el modesto arreglo escénico de nuestro texto y la decoración de la obra posterior (PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos*, 1901, 107). Sin embargo, en vista de la rareza de los esponsales de José como tema dramático (ROUANET, *Colección*, IV, 182; CAÑETE, *Josephina*, LVIII), y la general similitud en el lugar escénico, el texto de 1575 pudo haber servido de modelo para el atribuido a Lope, que fué representado sobre dos *medios carros*.

60. ROUANET, *Colección*, I, núm. XXIII, 394-407. Una obra de este título se representó en Sevilla en 1577 (SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 58).

61. Es posible que la *fuelle* misma no pudiera ser vista y la *espesura* pudo haber sido una forma de decorado fija en la escena o una cortina detrás de la cual se retiraba el emperador. Para el uso de árboles, etc., véase antes, pág. 84, n.º 58. De la docena y tantas de obras que hacen un uso supuesto de una *fuelle*, solamente otras dos puede decirse que fueron representadas decorativamente: 1) El *Aucto de la fuente de los siete sacramentos*, de TIMONEDA (BAE, LVIII, 95-100, *passim*, especialmente pág. 99, col. 2), representada en Valencia en 1570 (GONZÁLEZ PEDROSO, BAE, LVIII, 95, n.º 2, y MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 218); 2) GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Coloquio Diez y Seis* (véase más adelante, núm. 17). Otros usos probables, pero inciertos, de la *fuelle* pueden verse en DIEGO DE NEGUERUELA, *Farsa Ardamisa*, pub. por ROUANET, en *Bib. Hisp.*, Barcelona y Madrid, 1910; en dos obras anónimas llamadas *Aucto de los desposorios de Ysac* (ROUANET, *Colección*, I, núms. V y VI), y en la anónima *Farça del sacramento de la fuente* (ibid., III, núm. LXXI). El caso del *Aucto del Emperador Juveniano* es el único en que *fuelle* significa baño. Cf. también antes, pág. 80, n.º 42.



16. FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, «COLOQUIO QUINTO DE LOS SIETE FUERTES»<sup>62</sup>

Tres decorados: a) una «hermosa torre» para el fuerte de la confirmación, pág. 64, col. 1, 66-1); b) una «casa colgada como en el aire» en el valle del Mundo Placer (págs. 66-2), y c) cierta decoración, probablemente una mansión para el fuerte de Baptismo (págs. 62-2). Hay también decoración para los otros cinco fuertes, serían cinco decorados en cinco diferentes localizaciones (págs. 69-1 [2], 69-2 [3]).

17. FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, «COLOQUIO DIEZ Y SEIS, DEL BOSQUE DIVINO»<sup>63</sup>

Además de un mobiliario primoroso como un «carro triunfal» (págs. 235-2), parece haber existido siete montajes diferentes, uno para cada sacramento (págs. 202-2, 203-1, 210-1, 216-1, 221-1, 226-2, 231-2, 235), y posiblemente otros.

## II

A) 1. ÉGLOGA DE LA RESURRECCIÓN<sup>64</sup>

Un grupo considerable de obras del siglo XVI requieren «lugares» simultáneos para su representación. Todas estas obras pudieron haber usado montajes simultáneos, pero por las exigencias impuestas por los textos, pueden únicamente determinarse en definitiva «lugares» simultáneos. Las obras difieren tanto unas de otras, que ningún texto

62. *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. García Icazbalceta, 61-70. Este coloquio se representó «en el camino que va de la ciudad de México á las minas de Zacatecas» (pág. 61).

63. *Ibid.*, 195-238. Este *Coloquio* fué representado probablemente en 1578 (págs. 308-309).

64. Ed. Gillet, en *PMLA*, XLVII (1932), 949-980.



particular podría ser considerado como tipo para el grupo entero. No obstante, un análisis de la anónima *Égloga de la Resurrección*, servirá para ilustrar diversos caracteres de escenificación encontrados entre todas ellas. Además, este texto, sin ser ni más ni menos trabajado y complicado, muestra más de estos caracteres distintos que cualquier otro. Primero, la obra emplea tres «lugares» simultáneos; segundo, uno de estos «lugares» estaba provisto de decoración escénica; tercero, puede demostrarse que los otros dos «lugares» estaban en relación y eran a la vez independientes por completo de este decorado.

La *Égloga* empieza con una escena en el Limbo, donde los patriarcas se consuelan el uno al otro con sus respectivas profecías de la Resurrección. Sigue una plegaria de la Virgen. Luego aparece Jesús y sus ángeles. Gabriel es enviado para dar a María la buena nueva, y Jesús mismo va al *infierno*, hace huir a Lucifer, y redime a todos los patriarcas y profetas, a los que conduce después a María. Algunos de ellos imploran su perdón. Ella bendice todo el grupo, y la obra acaba con una bendición cantada por David.

Tres «lugares» separados eran necesarios en esta representación; uno, llamado limbo, para los patriarcas y profetas; otro, para la Virgen María, y un tercero para Jesús. El limbo podía ser considerado realmente fuera de escena. Pero era representado decorativamente por verjas o puertas, ante las que estaba colocada la silla de Lucifer. El *argumento* informa al público que «...vereys como los patriarchas y profetas todos puestos dentro de limbo...», y que dentro cantarán sus profecías todos juntos «en canto de horgano». David se refiere a su «lugar» como «oscuro abismo» (6), como lo hace Jesús cuando comunica a Lucifer su intención de liberar a todas las almas encerradas allí dentro (207); y más tarde Adán dice a Cristo que ha venido de «oscuras sombras» (271). Durante el viaje de Cristo al limbo, el *argumento* dice: «Cristo llega a los infiernos (1), a las puertas de los quales halla sentado a lucifer en su infernal silla y espantado pregunta quien



es y a que viene... Mas al fin confundido huye a los infiernos y Cristo llega y dice *Atollite portas principes vestras*, etc., y libra todos los patriarcas y profetas» (963). Las acotaciones escénicas durante la misma acción repiten en substancia la información del argumento: «... llega cristo al infierno<sup>65</sup> y alla a Lucifer sentado en su silla infernal...» (190); y «Aquí huye lucifer y dice Cristo *atollite portas*<sup>66</sup> y después saca los patriarcas y profetas...» (230). Así, pues, la silla de Lucifer y la entrada del limbo se exigían explícitamente. Puede deducirse la probabilidad de que el mismo Limbo estuviera fuera de escena. Y la forma de cantar «en canto de horgano» indicaría que el Limbo estaba colocado en el coro de la iglesia.<sup>67</sup> Cada profeta pudo colocarse en la reja o entrada del coro cuando pronunciaba sus versos. Excepto en estos breves y poco frecuentes casos, los cantores en el coro, a los

65. Las palabras *infierno* e *infiernos* representan meramente una atribución sinecdócica del infierno al limbo, pues se refieren al lugar de los santos Padres. COVARRUBIAS explica: «... llamamos limbo aquella parte del infierno que retuvo en sí los santos Padres antes de la redención del linage humano ... porque respecto del lugar de los dañados, el limbo está más cercano a la superficie de la tierra». (*Tesoro de la lengua*.)

66. Para ceremonias practicadas en toda la Europa medieval y moderna en conexión con el canto del *atollite portas*, véase N. C. BROOKS, «The Sepulchrum Christi», en *JEGP*, XXVII (1928), 147-161. Cf. también CHAMBERS, *Mediaeval Stage*, II, 4-5.

67. Si la obra fué representada delante de la iglesia, el limbo pudo haberse colocado después de la puerta principal, dentro de la misma iglesia y fuera de escena.

El uso sugerido del coro para limbo, sin embargo, está ampliamente probado por ejemplos paralelos. Ocurrió en Mallorca en los primeros del siglo XVI, para la «representación de las tres Marías» (VILLANUEVA, *Viage literario*, XXII, 194). La obra de Pascua, de JUAN DE PEDRAZA (ed. Gillet, en *RHI*, LXXXI<sup>1</sup> [1933], 550-607), fué representada probablemente en la iglesia (Gillet, *ibid.*, 3) y usó también el coro para limbo (160, 180 ss., 240, 287). *Auto de historia de Deos*, de GIL VICENTE, se parece estrechamente a la *Égloga de la Resurrección*, en el tema y estructura dramática, y muestra un uso parecido del coro para limbo (*Obras*, I, págs. 156, 157, 165, 172; cf. también OSCAR DE PRATT, *Gil Vicente, notas e comentarios*, 42), como hace también *Victoria Christi*, de BARTOLOMÉ PALAU (Barcelona ed., 1670, pág. 10 verso, cols. 1 y 2; 15 v., 2; 31 r., 2; 36 v., 2). Diego Sánchez de Badajoz empleó también el coro como una sección oculta, fuera de escena, en su *Farsa del juego de cañas* (*Recopilación*, II, págs. 267 ss.).



que suponemos interpretaban los papeles de los patriarcas y profetas, no habían de ser vistos por los espectadores. Ellos no desempeñan un papel, no recitan ningún diálogo real, y cada uno comunica su propia identidad.

Los otros dos «lugares» para María y Jesús, respectivamente, estaban definitivamente separados y diferenciados del Limbo y entre sí. Eran necesariamente diferentes del Limbo porque los tres eran usados simultáneamente, porque ni María ni Jesús se imaginaba que estuvieran en el Limbo, o cerca de él, y porque la decoración escénica del Limbo ayudaba a mantener el lugar fijo ante la vista de los espectadores. El «lugar» de María estaba separado de aquel de su Hijo, porque aparecían simultáneamente, y porque entre ellos no ocurre conversación ni el menor signo de reconocimiento. Finalmente, tanto la simultaneidad como la separación de los tres lugares se indica por el paso de los actores del uno al otro. Que tales movimientos envuelven los tres lugares está expresado brevemente, por una parte por el detallado *argumento*, y por otra por las acotaciones escénicas. El primero dice: «Y acaba la oración [de Nuestra Señora] el christo aparesce resuscitado con su gloria: y en compannia de sus angeles y luego manda al archangel Gabriel que denuncie esta resurection a su madre y *vase el archangel gabriel y dize a nuestra señora: Regina celi letare* etcetera y *entre tanto* que la acaban los cantores *Cristo* llega a los infiernos...» (pág. 963). Y la acotación escénica confirma el *argumento* como sigue: «Aquí parece cristo resuscitado... Aquí dize el ángel a nuestra señora *regina celi*, y entre tanto que la cantan los cantores *llega cristo al infierno...*» (190).

Así, pues, es evidente: primero, que Gabriel tenía que moverse desde donde él y Jesús aparecían al lugar donde estaba situada María; y segundo, que, mientras se transmitía su mensaje de esta manera, Jesús tiene que trasladarse a un tercer «lugar» — Limbo. Un último cambio es hecho por Jesús y las almas redimidas cuando se dirigen del Limbo al «lugar» de María. El argumento lee: «Y va [Jesús] a consolar a nuestra señora...» (pág. 963). Y las



acotaciones escénicas relativas a las llegadas respectivas de Adán y Eva corroboran una vez más la necesidad del presente movimiento del Limbo al «lugar» de María («Aquí llega...»); 270, 280).

Dos importantes características de la escenificación de la *Égloga de la Resurrección*<sup>68</sup> aparecen también en un pequeño grupo de cinco o más obras del siglo xvi. Estas obras requieren de una manera parecida: 1) una escena con dos o más «lugares» simultáneos, y 2) una silla o sillas como decoración para uno de los «lugares». Los resultados del análisis y visualización de estas obras sigue en una breve y resumida descripción. Para los primeros cinco textos (2-6), ambos caracteres de la escenificación están completamente claros.<sup>69</sup> Para los otros (7-10) hay alguna duda, puesto que la distancia imaginaria entre los dos posibles emplazamientos es desconocida, y además es incierto, si era necesario en las representaciones algún escorzo de espacio. Ni siquiera es siempre una certeza la decoración escénica en algunas de estas obras. Se han apuntado, pues, sólo provisionalmente, como posible o probablemente representativas de la técnica de la escena múltiple, en una

68. El *Auto da historia de Deos*, de GIL VICENTE, es idéntico a esta *Égloga* en emplear un lugar para limbo (cf. antes, págs. 71, n.º 23, 87, n.º 67), con una silla para Lucifer situada delante de él (*Obras*, I, pág. 146), y otro lugar, completamente separado, para Jesús (ibíd., págs. 168-169).

69. Cinco obras portuguesas usaron también dos lugares con una silla o sillas colocadas en uno de ellos. Estas obras son: 1) *Farça de Ines Pereira*, de GIL VICENTE, que requería una calle (*Obras*, II, páginas 324, 325, 330-331, Diálogo) y el interior de la casa de Inés y su madre (págs. 318, 325, 330-331, Diálogo), donde sin duda había sillas (pág. 325, Diálogo); 2) el *Amadis de Gaula*, del mismo autor, para el cual los lugares eran la corte del rey Lisuarte, que contenía, sin duda, sillas (*Obras*, III, págs. 206, 208, y Diálogo, 211) y un huerto que contendría un estanque («tanque», pág. 208 y Diálogo); 3) ALFONSO ALVARES, *Auto de Santo Antonio* (CAROLINA MICHAËLIS, *Autos portugueses*), que requería un camino (Aiii, derecha, Diálogo y Aiii, recto), la casa de Conego, provista de sillas (Aiii, recto; [Aviii], recto); 4) el *Auto de Santiago*, del mismo escritor, el cual requería un camino (ibíd., empezando [Avij], derecha) y un lugar para Nuestra Señora, quien probablemente estaba sentada ([Avij], derecha), y 5) el anónimo *Auto de Dom Andre*, para el que habían lugares diferentes para un camino (ibíd., Aiii, verso) y una casa, la última contenida sillas (Av, derecha, Diálogo).



forma que parece muy simple y se aproxima a una escena de un solo lugar.

## 2. BARTOLOMÉ PALAU:

### «FARSA LLAMADA CUSTODIA DEL HOMBRE»<sup>70</sup>

En la Jornada V, considerando el paso del Hombre de uno a otro, pueden trazarse claramente dos lugares para el *mesón de gracia* y el tribunal de Cristo (4226-4227, 4240,

70. Pub. por Léo ROUANET, París, 1911. El autor fecha la obra entre 1540 y 1547 (pág. 6). Yo pediría una revisión de la opinión propuesta por el editor de que «no fué compuesta para ser representada, sino leída» y apoyada en la presencia de unos versos al final, titulados «el autor al lector» (págs. 6-7, 161). Estos versos bien podían haber sido un adjunto, escrito y preparado especialmente para la edición, costumbre practicada por algunos dramaturgos contemporáneos (por ej., Timoneda, para la de Lope de Rueda, para la de Alonso de la Vega y para sus propias obras). En el *Introito y argumento*, Palau habla a los espectadores, les invita a escuchar lo que «aquí se recitaran», y les dice que deben estar tan deseosos de ver su obra como lo están para deleitarse en «ver y oyr» farsas (línea 1 fol.). Más tarde parece referirse a un público particular y posiblemente a una protectora (853-856). Guías sobre los propios propósitos de Palau en relación a sus obras (cf. MOREL-FATIO, en *BHi*, II, 238-239 y 239, n.º 1) pueden encontrarse en el texto de su *Victoria Christi*. En la dedicación Palau dice de su trabajo: «... he compuesto esta obrecilla, intitulada Victoria Christi, apropiada para la Pascua de Resurrección de Iesu Christo nuestro Redentor. Cuya materia y principal intento es vna allegorica representación del cautiverio ...» (ed. Barcelona, 1670, pág. 2). Al principio de la parte III, Auto 5.º, en una explicación del propósito del Auto, el autor dice, en parte, «es para algún regozijo a los oyentes, o lectores...» (pág. 19). Encabeza también su prólogo con el siguiente título: «Prologo, y argumento general, dondequiera que se representare la presente obra» (pág. 3). Estos términos no dejan duda de que Palau ideó su obra para ser representada.

Ahora bien la *Victoria Christi* tiene un prólogo en prosa de dedicación dirigido al Arzobispo de Zaragoza como la más primitiva *Custodia* tenía uno ofreciendo la obra al Arzobispo «procurador y vicario general» (pág. 12). Tiene también una estrofa que sigue al texto, al «Fin» y al «Soli Deo honor, & gloria, Amen» y encabezada «El autor» (pág. 37), todo lo cual corresponde a las tres estrofas de la *Custodia* que siguen al texto, al «Fin», y al «Soli Deo laus, honor et gloria», y encabezadas «El autor al lector», Palau condescendió evidentemente con la costumbre de añadir unas palabras a su público, pues las cinco últimas líneas de su *Historia de la gloriosa Santa Orosia* están dirigidas obviamente al público (pub. por Fernández-Guerra, Madrid, 1883, líneas 2360 ss.), y lo mismo es verdad de la terminación de la *Farsa*



4262-4269; 4300-4305, 4413). El segundo estaba provisto de un tribunal o sillas para Cristo, la Merced, la Justicia y María (4484-4487, 4936). En la jornada precedente, aunque no existe ningún indicio de aparato escénico, se usaron, por lo menos, dos «lugares» en el paso similar del *mesón de Iglesia* al *mesón de Penitencia* (3867-3872, 3877-3882, 3927-3930, 3934), además de la carretera tan usada. Cuando no hay montaje se objetaría que los viajeros parten de un «lugar» y vuelven al mismo, dejando el cambio de identidad a la imaginación. Sin embargo, la situación es análoga a aquella de la Jornada V en donde eran necesarios dos «lugares». Además, en la Jornada IV misma, en un momento están en escena simultáneamente dos grupos distintos de personajes y no se entera el uno de la existencia del otro (3558-3605). Si ningún lugar hubiera servido para dos cosas, la obra podía haber sido representada en una escena de siete lugares (uno para el *mesón de Luxuria*, el *mesón de Avaricia* y la *cueva*, así como los cuatro arriba mencionados, incluyendo también la carretera y una salida sin nombre. No obstante, la decoración escénica está indicada sólo por el tribunal. Los otros lugares habrían sido poco más que simples salidas — pasadizos a través de cortinas, aberturas en mamparas o posiciones en el extremo de los límites de la escena. Pudieran haber sido, por el contrario, mansiones construidas con esmero y decoradas a la manera del antiguo teatro francés,<sup>71</sup> o bien podrían haber sido también representadas por algo entre los dos extremos.

*llamada salamantina* (BHi, II [1900], 304). Palau nunca compuso abiertamente una obra para ser sólo leída. Cuando se consideraban los intereses de los lectores, esta consideración parece haber sido adicional o suplementaria a la misma obra, y un rasgo peculiar para las obras impresas en general.

71. COHEN, 69 ss., y Planchas I y III. Otra 'judgment' obra fué representada en Mallorca con tres lugares sobre planos distintos (cf. antes, la *Consueta del Juy*, págs. 40-41, 51-52).



3. JUAN RODRIGO ALONSO DE PEDRAZA:  
«COMEDIA DE SANCTA SUSANA»<sup>72</sup>

Dos «lugares»: a) un jardín (104, 117, 121-124, 187-193, 199, 215), y b) un palacio de justicia, amueblado con sillas (438, 447-449, 767-774). Un cambio de lugar es señalado — para el jardín donde aparecía Joaquín, el marido de Susana (383-384) —, posiblemente en la carretera o espacio abierto entre los dos lugares. Es incierto si algún mobiliario escénico representaba el *baño* en el jardín, pero las ramas y hojas (187-193, 199, 215) podían muy bien aparecer decorativamente, como en la *Farsa*,<sup>73</sup> de Diego Sánchez. Puesto que no se usa la cárcel, se debe dudar si ésta estaba realmente representada en la escena.<sup>74</sup>

72. Reimpresión por Bonilla de una edición de 1533 en *RHi*, XXVII (1912), 423 ss. Como señaló Bonilla (424, n.º 1 y 2), el texto indica que la obra fué representada probablemente al aire libre en o cerca de Segovia (título y líneas 24, 60). Probablemente una representación tuvo lugar por lo menos ya en 1551, puesto que una edición de aquel año fué registrada por Moratín.

73. La posibilidad de que la obra de Alonso de Pedraza fuera representada está acrecentada por el hecho de que otras tres piezas dramáticas sobre el mismo tema fueron representadas en diferentes lugares y bajo distintas circunstancias durante el siglo. 1) *Farsa de Santa Susana*, de Diego Sánchez de Badajoz, en *Recopilación*, II, páginas 129 ss., fué representada en una festividad del Corpus Christi (LÓPEZ PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz*, 216-217) y en una «carreta hecha un verjel» (rubric, pág. 129), probablemente en Badajoz o Talavera. 2) Un breve *entremés* sobre *Santa Susana* fué representado en una iglesia para el tiempo de Navidad (Alenda, «Catálogo» en *BRAE*, VI (1919), 761-764). 3) Una iglesia de Mallorca fué también la escena de una obra de Santa Susana, según LLABRÉS, «Repertorio», en *RABM*, V (1901), 931, núm. 16.

74. No hay necesidad de admitir la torre, que aparecía en el grabado en madera sobre el frontispicio (BONILLA, *Las bacantes*, 423) como una forma de intento para representar un decorado de la obra. En verdad, la presencia de tales decoraciones del frontispicio sobre el contenido del libro tendrían que estar bajo sospecha con bastante frecuencia (Cf. antes, pág. 4).



#### 4. AUTO DE LA DEGOLLACIÓN DE SANT JUAN BAPTISTA <sup>75</sup>

Dos «lugares»: a) una escena del banquete, provista de sillas (175-185), y probablemente una mesa,<sup>76</sup> y b) una cárcel, a la que van Alguazil y Baruquel (236-240), y de la que vuelven más tarde al banquete del Rey con la cabeza de Juan el Bautista (269-271).<sup>77</sup> El texto sugiere, a veces de una manera vaga, una escenificación más refinada, con «lugares» o «mansiones» para Herodias, el Rey, y otros (175, 180, 280, 283, 325).<sup>78</sup>

#### 5. MIGUEL DE CARVAJAL Y LUIS HURTADO DE TOLEDO: «LAS CORTES DE LA MUERTE» <sup>79</sup>

Dos «lugares»: a) el sendero, que no está meramente al exterior de la morada de la Muerte, sino algunas veces a una distancia considerable de ella (Escena VIII y pri-

75. ROUANET, *Colección*, II, núm. XXXV, 49-61.

76. Aunque ni mencionada de una manera específica en el texto ni exigida necesariamente por la acción, la mesa puede deducirse por su aparición en representaciones pictóricas de la escena (cf. MÂLE, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, 57-58).

77. La cabeza humana aparece también en dos obras portuguesas como un aderezo escénico. En el anónimo *Auto de dom Luis dos Turcos*, de 1572 o más pronto (CAROLINA MICHAËLIS, *Autos portugueses*), hacia el final de la obra «Vem o Principe com a cabeça do pai» ([Axil] verso). El artificio empleado en *Auto de Santa Caterina* (ibíd.), de Baltasar Díaz, tenía que ser ingenioso, pues cerca del final «Aqui degolam sancta Caterina & botara Leyte em lugar de sangue...» ([Axvil], derecha). En la *Tragedia de los Siete Infantes de Lara*, de Juan de la Cueva, parece haberse traído siete cabezas a la mesa del banquete (*Comedias y Tragedias*, Madrid, I, 1917, pág. 115 (argumento), 121. Cf. también *Comedia del Degollado*, de Cuevas (ibíd., pág. 268; también CRAWFORD, «A Sixteenth-Century Analogue of Measure for Measure», en MLN, XXXV (1920), 331.

78. Así se eliminarían confusiones y aparentes inconsistencias del texto, así como también de otras dos obras de la misma colección *Aucto de quando Sancta Elena hallo la cruz de Nuestro Señor* (II, núm. XXXIII, 1-75, 165) y *Aucto de la Ungion de David* (I, núm. XIX, 275, 375).

79. Pub. por JUSTO DE SANCHA (BAE, XXXV, 1-41). Véase GILLET, *Josephina*, xv-xix, para la paternidad literaria de Carvajal. La obra fué impresa primero en Toledo, 1557. SCHAACK (I, 377, n.º 2) y CRAWFORD



mera parte de la Escena IX, por ejemplo; pág. 13, col. 1; pág. 14, col. 1; pág. 39, col. 1), y b) Corte de la Muerte, que estaba amueblada con sillas o bancos y posiblemente luces (pág. 4, col. 2; pág. 9, col. 1 «candiles»), y pudo haber tenido una estructura (pág. 4, cols. 1 y 2) que alojaba al séquito de la Muerte, probablemente incluyendo los músicos que tocaban trompetas (pág. 4, col. 1; página 4, col. 2; pág. 7, col. 2, etc.). Se indican con claridad pasos del a) al b).

## 6. AUCTO DE LA PRISIÓN DE SANT PEDRO<sup>80</sup>

Dos «lugares»: a) posición de Herodes, decorado probablemente con un trono, y b) posición de San Pedro antes y cuando se le junta el centurión (71-75, 81 ss., 116-120, 126-128). Si la prisión de San Pedro se representaba sobre

(*Spanisch Drama before Lope de Vega*, 150), al contrario, la excesiva duración de la obra no puede ser sostenida como pretensión suficiente para inhabilitarla de ser representada. La *Cortes* es diminuta en comparación con los *mystères* franceses (cf., por ejemplo, las 61,908 líneas del *Mystère des Actes des Apôtres*), aunque es algo más extensa que otros textos largos españoles del período para los que la representación era cierta o extremadamente probable (*Josephina*, de Carvajal, 4256 líneas; *Comedia Pródiga*, de Luis de Miranda, c. 3,000 líneas; *Custodia del hombre*, de Palau, 5206 líneas, y su *Victoria Christi*, c. 4,500 líneas). Sin embargo, después de sacadas las adiciones de Hurtado, la extensión total del trabajo de Carvajal llega a ser de 7,400 versos. Que él la ideó para ser representada, es evidente si consideramos el título alargado y el *introito*. En el primero leemos: Las Cortes de la Muerte a las cuales vienen todos los estados, y por vía de *representación* dan aviso a los vivientes y doctrina a los oyentes» (pág. 1). El intérprete del *introito* busca la atención de un público que está escuchando una obra, no leyendo un libro, cuando les ordena, «oíd los que estáis dormidos» (pág. 2, a y b) y «Sed atentos y callados». La posición de Carvajal como dramaturgo popular quedó establecida por la afortunada *Tragedia Josephina*. En esta obra el Farautte dice a los espectadores entre las Partes (o Actos) II y III, «siempre gratamente seys largas oras con mucha atención siempre he sido oydo» (ed. Gillet, 105, líneas 14-15). La practicabilidad de los métodos de escenografía implícitos en las *Cortes de la Muerte* es igualmente evidente cuando se observa que el uso de la nube está de acuerdo con los usos conocidos de este artificio escénico en obras más modernas y contemporáneas (véase antes, p. 44).

80. ROUANET, *Colección*, II, núm. XLVII, 279-283.



escena, como parece verosímil, no hay duda de que estaba en vigor la técnica de la escena múltiple, y probablemente aún se trató de decorados simultáneos (182, 216, 227, 240, 251-253, 295, 320-321, 323-325, 340-341, 351 ss.).

Las obras que pueden de una manera provisional estar clasificadas con este grupo son las siguientes:

#### 7. AUCTO DE UN MILAGRO DE SANCTO ANDRÉS <sup>81</sup>

Dos «lugares» para el interior y exterior de la casa del Obispo (121-126, 159-161; 241-250, 386). La casa sería una mansión ligeramente levantada del plano de la escena (63); estaba amueblado con sillas (240).

#### 8. AUCTO DE TOBIÁS <sup>82</sup>

Dos «lugares» para el interior y exterior de la casa de Tobías (206-210, 231-236). La primera tendría una silla para decoración.<sup>83</sup>

#### 9. AUTO DEL DESPEDIMIENTO DE CHRISTO DE SU MADRE <sup>84</sup>

Dos «lugares» para la posición de Nuestra Señora y la carretera (1-45).

81. *Ibid.*, I, núm. XXVIII, 468-482.

82. *Ibid.*, I, núm. XXI, 358-376. Una obra de este título se representó en Sevilla en 1561 (SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 26), y otra en Madrid, en 1593 (PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos*, 1901, pág. 35). Una tercera se representó en una iglesia de Mallorca algún tiempo durante el siglo XVI (LLABRÉS, «Repertorio», núm. 34). Nuestra obra sería la más pronta producción de Sevilla. De todos modos la evidente popularidad del tema de Tobías aumenta la posibilidad de que nuestro presente texto fuera representado en alguna parte.

83. Esto es particularmente cierto debido a su ceguera. Una pintura del siglo XVII, de Pereda, muestra a Tobías sentado en una gran silla de armazón y cuero (MAYER, *Geschichte der spanischen Malerei*, II, Abb. 96, pág. 195).

84. ROUANET, *Colección*, II, núm. LIV, 403-420.



## 10. AUTO DEL ROBO DE DIGNA <sup>85</sup>

Dos «lugares», o un solo lugar para Jacob, ampliado ligeramente para incluir la llegada del Rey y el Príncipe (154-168).

### B 11-17. SIETE OBRAS DE LA NATIVIDAD

Las representaciones de un pequeño grupo de obras de la Natividad se parecen también a la escenificación de la *Égloga de la Resurrección* en su uso de los dos «lugares» y, por lo menos, un montaje. El montaje en cada una era algún tipo de decoración que representara un portal. Una de estas obras de Navidad era la *Obra del Pecador* (número 11), de Bartolomé Aparicio,<sup>86</sup> en que los «lugares» eran: a) el lugar en Belén donde se paran José y María para el nacimiento de Jesús, llamado un *portal* (págs. 232, 241), y b) la parte del campo donde se hallan los pastores (pág. 233 ss.). Los pastores no prestan atención a la Sagrada Familia, y aparentemente no la ven hasta que se han trasladado a Belén (pág. 241 y Diálogo). El *portal* contenía posiblemente un *pesebre* (pág. 242 ss.),<sup>87</sup> y habría

85. *Ibid.*, I, núm. VIII. ROUANET, *ibid.*, IV, 152-153) cree que el autor fué Lope de Rueda, en particular debido a la prosaica escena con el bobo. COTARELO (*Obras de Lope de Rueda*, I, xcv, n.º 1) considera la prueba como insuficiente. Ambos, ROUANET y SÁNCHEZ-ARJONA (*Anales*, 44 y núm. 1) creen que nuestro texto actual es aquel que se presentó como un *auto* de Corpus en Sevilla, en 1570, bajo el título *Dina, hija de Cabob* [sic].

86. Pub. por GALLARDO, *Ensayo*, I, 221-245 (núm. 216). La obra está fechada aproximadamente a mitad del siglo (CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, 139), y se habría representado en una iglesia, como lo fueron la obra de Natividad de GIL VICENTE llamada *Auto dos Quatro Tempos* («una capella de San Miguel», *Obras*, III, 65), y tres *autos* de Navidad, de Jorge de Montemayor (cf. FLORENCE WHYTE, «Tres autos», en *PMLA*, XLIII [1928], 958). La escena del tosco pastor habría tenido lugar en una de las naves laterales o cruceros, o posiblemente delante del coro, y el lugar para las escenas del nacimiento y adoración habría estado más al centro, quizá en el crucero o en los escalones del presbiterio.

87. La cuna se empleó como mobiliario en cinco de las obras de GIL VICENTE: *Auto Pastoril Castelhana* (*Obras*, III, Coimbra, 1914, pá-



sido una mansión estructural, pues los pastores hablan de entrar en él (pág. 241).

Las representaciones de varias otras obras de Navidad fueron parecidas a la *Obra del Pecador*. En la *Farça del Nascimento*, de Perolópez Ranjel (núm. 12), había un «lugar» especial para los pastores, además de la decoración para un nacimiento montado en la iglesia «a *Nascimento set up in the church*»,<sup>88</sup>. El *Aucto* de Timoneda (núm. 13)<sup>89</sup> también hacía uso de montaje para un nacimiento, que estaba oculto, probablemente por una cortina, hasta el momento apropiado cuando los pastores llegan al portal, como se revela por referencias en el diálogo a «vn pobre portal» (pág. 225a), «baxo de su cortina» (pág. 226a), «Vamos allá quesespera», etc. (pág. 226b), y por la acotación escénica, «Aquí se muestra el nascimiento» (pág. 226b). En la obra de la Natividad de Hernando López de Yanguas (núme-

ginas 21, 22), y sin duda el *Auto dos Reis Magos* (*Obras*, III, páginas 27 ss.), puesto que aparentemente se representó bajo las mismas condiciones y sólo trece días más tarde; *Auto dos Quatro Tempos* (*Obras*, III, págs. 68, 82); *O Juiz da Beira* (*Obras*, II, Coimbra, 1907, pág. 353, probablemente un pesebre verdadero); *Auto da Mo-fina Mendes* (*Obras*, I, Coimbra, 1907, pág. 19, probablemente una cuna verdadera). La *Danza del Santísimo Nacimiento*, de PEDRO SUÁREZ DE ROBLES (ed. GILLET, en *PMLA*, XLIII [1928], 614-634) usaron una «cuna al modo de pesebre» (pág. 624; cf. también Moratín, *Orígenes*, 202-204), que Schack decía que estaba en las «gradas del altar mayor» (I, 381); y algo similar parece haber sido adoptado por el anónimo *Aucto de la Circuncisión de Nuestro Señor* (ROUANET, *Colección*, II, núm. LI (págs. 356-373), 73-75, 79-80). Entre las representaciones inanimadas de la escena del pesebre, se incluiría el *Auto de la Sibila Casandra*, de GIL VICENTE (ed. Álvaro Giráldez, Madrid, 1921, págs. 37, 39; véase también GRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, 44) junto con el anónimo *Nacimiento del Hijo de Dios Humanado*, descrito por ALENDA, «*Catálogo*», en *BRAE*, VI (1919), 761-764, donde la escena está pintada sobre un retablo. El pesebre se usó evidentemente en una obra de Natividad, en Zaragoza, en 1487 (cf. SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 34). Para la cuna como mobiliario tradicional de los primeros dramas litúrgicos, véase YOUNG, «*Officium Pastorum*», 334-344.

88. GILLET, que editó la obra, en *PMLA*, XLI (1926), 860-890, indica un tal Nacimiento para una representación, sobre la base de ramas, una choza y una palmera indicados en el texto (282, 313, 337). SALVÁ parece haber sentido la escena múltiple para esta obra (*Catálogo*, I, núm. 1298, págs. 457b, 458).

89. Cf. la impresión del Padre Olmedo de una edición de 1558, descubierta recientemente, en *RyF*, XLVIII (1917), 219-227.



ro 14),<sup>90</sup> los pastores se dirigen de un lugar a otro para ofrecer sus presentes a la Virgen, la acotación escénica dice: «Aquí llegan adonde ella está; y pide albricias Pero Sança, porque la vee primero» (pág. 205). Y dos obras de Navidad, escritas en castellano por Gil Vicente, *Auto Pastoril Castelhana* (núm. 15) y *Auto dos Quatro Tempos* (número 16), ambas exigen que los pastores se muevan de su «lugar» primero a otro que contenga el pesebre.<sup>91</sup>

Este método de representación para las obras de Navidad había sido muy general, pero los textos de otras obras, como, por ejemplo, las de Gómez Manrique<sup>92</sup> para las cuales se ha reclamado<sup>93</sup> una escena múltiple detallada, no exigían una tal escenificación. En verdad, la aparente sencillez de estas obras españolas sobre la Natividad indicaría que se debieron formar directamente a partir del sencillo drama litúrgico.<sup>94</sup> Sin embargo, en Mallorca tenía que sobrevivir una escenificación algo más detallada, como se muestra por el texto de la *Consueta de la Nit de Nadal* (número 17).<sup>95</sup> El mismo portal de Belén es llamado un *porxo* (pág. 44b) y está colocado sobre un *cadafal* (página 45a). Los personajes entran y salen (págs. 45a, 45b), y la adoración de los pastores tiene lugar dentro de esta mansión a plena vista de los espectadores (página 45b). Pero, además de este montaje, parecen haber existido mansiones o sitios especiales para algunos, si no todos, los otros personajes. La Muerte y el Pecado Original

90. *Egloga nuevamente trobada... en loor de la natividad* (KOHLEK, *Sieben spanische dramatische Eklogen*, 192-209), escrita probablemente antes de 1518.

91. *Obras*, III, pág. 21, Diálogo, y pág. 68.

92. Cf. VALBUENA, 28.

93. Véase RODRÍGUEZ, 83-87.

94. Cf. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, II, 3-101, 400, y PARKER, 180-181. Parker reivindica también que «el drama litúrgico se extendió hacia la más extensa esfera de los Milagros, pero quedó reducido a su primitiva simplicidad debido a las medidas reformatorias» (pág. 173).

95. Pub. por LLABRÉS, en *BSAL*, XV (1915), 38-46. Falta la primera parte del texto. Al final aparece el nombre del autor o, más probable, del copista o *refundidor*, el lugar y el año: «F. R<sup>m</sup>. P. Michaelis Pasqual, uille Buger anno 1599».



parece que tuvieron lugares especiales, pues después que Lucifer los ha dispuesto para guardar «la porta del món» (pág. 38b), «are sen tornan La Mort y lo Original en son loch, y anantsen diu l'Original...» (pág. 38b).<sup>96</sup> Más tarde, cuando el Pecado Mortal y el Pecado Venial observan a Adán a distancia, hablan de saltar y correr tras él (pág. 39a), la acotación reza: «Açí salten los dos peccats» (pág. 39a). Esto significaría que sus lugares estaban en una elevación, algo más altos que la situación por donde andaba Adán. El emperador también tenía, probablemente, una mansión especial. Cuando el *Accusant* va a hablarle de la profecía de la Sibila, está obligado a convencer al portero de la importancia de su misión antes de que le sea permitido entrar (pág. 42b). A veces se imaginan distancias considerables (pág. 396, 45a) y, realmente, había tenido que cederse una gran parte de la iglesia para la representación, pues los pastores entran, hablan juntamente «en mig de la sglesia» (pág. 44b), y, finalmente, «Canten al to que uoldran fins al cadafal de Ioseph» (página 45a).

### El Foro

En relación con estas obras de Navidad es necesario admitir la posibilidad de un foro y determinar, si es posible, qué efecto tendría en la escena múltiple un tal artificio. Por foro se entiende un lugar apartado o alcoba, con frecuencia el fondo de la escena, oculto de la vista de los espectadores por una cortina. En momentos a propósito, durante la representación de una obra, la cortina estaría recorrida, y el foro, totalmente visible de esta manera, llegaría a ser una parte de la escena. La característica del foro, que lo diferenciaría principalmente de cualquier otro marco o lugar que formaría parte de la escena múltiple, era su cualidad temporal o transitoria. Se descubría sólo cuando estaba en uso activo, y permanecía oculto, como

96. Véase también una acotación escénica posterior: «Torn La Mort en son loch» (pág. 42a).



si no existiera, cuando la acción no requería su participación.<sup>97</sup> Una mansión o montaje corriente — y aún algunas veces un lugar — en la escena simultánea no tenía tales medios de desaparecer a discreción. El foro era también del todo diferente a un escondrijo que permanecía constantemente fuera de escena e invisible al público, como sucedía, según parece, en las numerosas representaciones del Limbo.<sup>98</sup> El foro llegó a ser un auxiliar normal de la escenificación de obras en los *corrales* del siglo xvii; aparece ocasionalmente en algunas formas del siglo xvi, y, si incluimos la Península entera, parece haber proporcionado un método también para la escenificación de obras de la Natividad.

Hay abundantes pruebas de que el siglo xvii hizo libre uso del foro para efectuar cambios de escena e importantes mutaciones de decoración escénica.<sup>99</sup> Como ilustraciones importantes de este método pueden mencionarse tres obras religiosas desde los primeros años del siglo — el anónimo *Auto sacramental nuevo de las Pruebas del Linaje Umano y Encomienda del Hombre*, del año 1605,<sup>100</sup> y el *Auto famoso de los desposorios de la Virgen* y el *Auto historial intitulado los traujos de Josef, Esposo de M.<sup>a</sup>*, ambos por Juan Caxes —.<sup>101</sup> Se ha reconocido que las obras de Caxes

97. El primitivo foro inglés fué parecido (CREIZENACH, *Geschichte*, III, 503; CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, III, 81-88).

98. Véase antes, págs. 86-88.

99. SCHACK, II, 263-264; BUCHANAN, 208; RENNERT, «Staging of Lope de Vega's Comedies», 460-461.

100. Pub. por ROUANET, París y Madrid, 1897. El foro se abre no menos de cuatro veces (954, 999, 1001, 1003, 1006, 1039, 1046, 1092). En la cuarta ocasión las acotaciones escénicas muestran, no sólo los elaborados tableaux con una escalera como parte de la decoración, sino también el grado de conformidad en el arte teatral para los conceptos convencionales manifestados en las demás artes («Abrese una cortina y aparece en un trono la Trinidad en la forma que se pinta, San Juan Ebanjelista en asiento de secretario, el Bautista y San Pedro a los lados, la Birgen á un lado de la Trinidad; las tres Personas más altas que las demás» (1126). Cuando el Demonio intenta subir hasta San Pedro, «Derríbale de las gradas» (1130).

101. En la primera obra la cortina se abre dos veces, revelando cada vez un lugar diferente en el foro (*RHi*, VIII (1901), 117, 139, líneas 438, 979), y en la segunda ocurre la misma operación escénica



imitan temas del siglo xvi, y demuestran una técnica a medio camino entre la antigua y la nueva.<sup>102</sup>

En el siglo xvi únicamente unas pocas obras existentes demuestran el uso del foro. Esto indicaría que el artificio, mientras ya se empleaba ocasionalmente en la práctica escénica, todavía no había llegado a ser de uso general.<sup>103</sup> En la *Farsa de Santa Bárbara*, de Diego Sánchez de Badajoz,<sup>104</sup> un pastor se asusta por el repentino *descubrimiento* de Cristo, sentado en una silla como un juez, «con una cruz en la mano sobre un mundo», y «Santa Bárbara delante de él, bien ataviada», y «un Ángel de la Guarda, que la lleva por la mano a juzgar» (pág. 205). Durante la primera parte de la obra, este grupo permanecía en una especie de foro que estaba oculto de los espectadores y del resto de la escena por una cortina. Sólo cuando era el momento en que tomaban parte en la acción se descubrían al pastor y al público. La acotación escénica introduciendo así el uso del foro dice: «Aquí se descubre el Cristo y Santa Bárbara y el Ángel, que están cubiertos con el pabellón» (página 209).<sup>105</sup>

No faltan totalmente otras ilustraciones de una especie de foro. Durante la primera parte del *Auto de la Resurrec-*

tres veces, descubriendo la misma escena, pero con ligeras variaciones en el mobiliario escénico empleado (RH*i*, IX (1902), 365-392, líneas 93, 127, 160, 225, 269, 881, 908).

102. Por A. RESTORI, en RH*i*, IX (1902), 357.

103. La prueba de la aparición de un foro en el siglo xv está limitada al uso de una cortina para ocultar la cama de la Virgen en la obra de la Asunción catalana (véase antes, pág. 21). Sin embargo, cuando la cortina se corría, el lugar para la Virgen no desaparecía del todo, y es dudoso que este artificio fuera más que una aproximación a un verdadero foro. Los *telones* empleados en la obra de Navidad en Zaragoza en 1487 se habrían puesto posiblemente para un uso similar (CAÑETE, *Teatro español*, 94 n.).

104. *Recopilación*, I, 205 ss.

105. Gustaría pensar que la capilla de la catedral de Badajoz, que contenía un altar dedicado a Santa Bárbara (LÓPEZ PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz*, 77-78), habría servido una vez como foro para la pequeña obra de Diego Sánchez. Se nos ha informado de que en el siglo siguiente la obra catalana de Vicenç García sobre el mismo tema «fou representada en la benedicció de la capella de la Santa» (García Silvestre, 315-316).



ción de Christo, una cortina ocultaría una imagen de la Virgen.<sup>106</sup> De igual manera, en el *Auto de la Asumption*,<sup>107</sup> la casa de la Virgen podía estar oculta de la vista. Y el mismo método se usó para revelar un *Ecce homo* en el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, y probablemente también en los *Tres pasos de la Pasión*.<sup>108</sup> El foro en miniatura habría sido también bastante frecuente en las obras sacramentales donde el pan se escondía de la mirada del público por una pequeña cortina,<sup>109</sup> y hacia finales del período dramático, antes de Lope de Vega, Cristóbal de Virués usó lo que parece ser un foro completo en tres de sus cinco obras. En la *Tragedia de la cruel Casandra*, se abre una doble puerta y se descubren<sup>110</sup> los cuerpos muertos de Fabio, Príncipe y Fulgencia. La *Elisa Dido* hace un uso idéntico del foro: el cuerpo inerte de Dido, que se descubre cuando Iarbas abre la puerta.<sup>111</sup> Y la *Tragedia de la gran Semíramis*, aunque el cuerpo de la reina muerta podía haber estado fuera de escena, se vería que Virués estaba empleando otra vez su habitual técnica del foro.<sup>112</sup>

En los textos del *Pecador* y demás obras de la Natividad del siglo XVI mencionadas anteriormente, hay poca autoridad expresa para sugerir un foro. Sin embargo, la acotación escénica en la obra de Timoneda mostrando el repentino descubrimiento del *Nacimiento* es prueba de que el artificio era usado con seguridad por lo menos en esta

106. ROUANET, Colección, IV, 295. El texto se imprimió en vol. II, núm. LX, 514-542. La representación tuvo lugar sin duda en Pascua, 1578 (cf. la *licencia*, págs. 541-542).

107. Véase antes, pág. 83.

108. Véase antes, pág. 76. Aunque no hay señal de una cortina en el *Ecce homo* impreso por Paul Lefort y titulado «École espagnole du xv<sup>e</sup> siècle», el Cristo medio desnudo aparece en una alcoba en la pared posterior, lo que indica un foro teatral (*La peinture espagnole*, 43, fig. 11).

109. Cf., por ej., la temprana *Farsa sacramental*, pub. por SERRANO y SANZ, en *RABM*, X (1904), 450, y *Farsa del Santísimo sacramento*, de DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ, en *Recopilación*, II, págs. 36, 40.

110. Pub. por Juliá Martínez, en *Poetas dramáticos valencianos*, I; véase pág. 90.

111. *Ibíd.*, págs. 174-175.

112. *Ibíd.*, pág. 57b.



sola obra. A esto se debería añadir una descripción de Alenda de un texto manuscrito del siglo xvi, atribuido dudosamente a Pedro Ramos. Alenda manifiesta que «al final se descubre el Santísimo nacimiento en la vara de Jesé, llena de Reyes, Patriarcas y Profetas, y en lo alto la Virgen Santísima María con el niño Jesús, Salvador Nuestro, en los brazos: *todos vivos*. Y entretanto que está descubier-to...»<sup>113</sup> Gil Vicente emplea un foro por lo menos en 1509 en su pieza castellana llamada *Auto de la Sibila Casandra*,<sup>114</sup> Parte de la escena estaba oculta enteramente hasta que «Abrem se as cortinas onde estaa todo o aparato do nascimiento...» (p. 37). Por el diálogo que acompaña, el aparato tenía que haber incluido por lo menos imágenes de la Madre y el Niño y posiblemente José y la cuna. Y finalmente una prueba adicional de que el artificio del foro era bien conocido en la Península en el siglo xvi, si no todavía en uso general, puede encontrarse en dos obras portuguesas. En el *Auto de Nascimento* de Baltasar Díaz, las imágenes están situadas en un foro similar, pues en un punto una acotación escénica dice, «Cerrarseão as cortinas donde esta nossa Senhora».<sup>115</sup> Y en otra obra portuguesa de Navidad, el anónimo *Auto de deos padre & justiça & mia*<sup>116</sup> el foro es llamado un *portal* (iiiija, verso) o *portalejo* ([B iiij], recto). Este se abre dos veces, como indican las acotaciones escénicas: 1) «descobrese o nacimiento: & aparece Christo nascido: & adora ho nossa senhora dizendo...» ([B j], recto); 2) «Abriã o nacimêto...» ([B j]; verso).

Aunque el foro con frecuencia se usaba independientemente, en algunos casos formó parte de una escena múltiple. En el *Auto de la Assumption*, la casa de la Virgen era uno de dos o tres montajes simultáneos.<sup>117</sup> El *Ecce homo*

113. «Catálogo», en BRAE, VI (1919), 758-759.

114. Ed. Alvaro Giráldez, Madrid, 1931. Ticknor observó, hace tiempo, el uso de un foro en esta obra (*History of Spanish Literature*, I, 259).

115. C. MICHAËLIS, *Autos portugueses*, fol. [Axiiij], verso.

116. El profesor Gillet me prestó muy amablemente su copia fotostática del texto, que está en Lisboa en la Biblioteca Nacional.

117. Cf. antes, pág. 83.



en los Tres pasos era también usado en una escena múltiple. Y en la obra de Vicente Sibyl los pastores «van cantando en chacota & chegando ao presepio...» pág. 39). Así, pues, estaban dispuestos específicamente para moverse de su sitio primero, al lugar pesebre, y esta acotación aparece en el texto dos páginas después que la acotación para abrir el foro. Un movimiento parecido se requiere en el *Auto de deos padre* ([Avij], verso SD). En esta obra, sin embargo, hay una prueba adicional de la escena múltiple en el hecho de que durante un tiempo dos sitios están en uso constante y simultáneo. Isaías y Zacarías conversan en una parte de la escena, mientras María y José hablan juntamente en el *portal* (iiiija, recto ss.). En la obra de Baltasar Díaz el enlace del foro con el sistema múltiple es aún más preciso. Pues, además del montaje del pesebre, la escena estaba decorada con una mansión para Jerusalén ([A xij], recto), que contenía una silla para Herodes (A iiij, recto); [A xij], verso). Había también un lugar especial para los pastores (A ij, verso; [A jx], recto y Diálogo), donde hacían fuego para cocer su comida y calentarse ([A j], verso; [A jx], recto),<sup>118</sup> así como uno para el Emperador César Augusto, que aparecía en otro lugar mientras

118. Aunque el fuego en la escena habría sido con frecuencia imaginario, encontramos pruebas indisputables de que se representó por medio de algún aderezo escénico en la *Farsa Racional del Libre Albedrío*, de DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ (*Recopilación*, I, págs. 415, 418), en el *Auto de Caín y Abel*, del maestro FERRUZ (ROUANET, *Colección*, II, núm. XLI [págs. 150-166], 95, 106-108, 111-112), en el anónimo *Entremés sin título* (COTARELO, *Colección*, I, pág. 59) y en la *Comedia de la Libertad de Roma por Mucio Cevola*, de JUAN DE LA CUEVA. (*Comedias y Tragedias*, II, jornada III, págs. 395-397; jornada IV, pág. 357 [Argumento], 405 [Argumento], 414, y, posiblemente, 412-413.) Los fuegos, por lo menos, se imaginan en JUAN DEL ENCINA, *Égloga de las grandes lluvias*, en *Teatro completo de Juan del Encina*, ed. Cañete, pág. 140; LUCAS FERNÁNDEZ, *Auto o Farsa del Nacimiento*, en *Farsas y Églogas*, pág. 179; GIL VICENTE, *Farça chamada «Auto do India»*, en *Obras*, II, pág. 266; ESTEBAN MARTÍN, *Auto, como San Juan fue concebido*, en RR, XVII (1926), 41-64, líneas 334, 386 ss.; BARTOLOMÉ APARICIO, *Obra del Pecador*, en Gallardo, *Ensayo*, I, 233; anónimo, *Aucto del Martyrio de Sancta Eulalia*, en Rouanet, *Colección*, II, núm. XXXVIII (págs. 90-109), 565; esta y las demás atrocidades habrían sido representadas fuera de escena (361, 396, 398, 541, 581); anónimo, *Entremés sin título*, en COTARELO, *Colección*, I (pág. 75).



los pastores estaban dormidos en la escena en el suyo propio. Por lo tanto la escena era constantemente múltiple; y mientras estaba a la vista el *portal* habían decorados simultáneos.<sup>119</sup>

Puesto que las representaciones castellanas en el siglo xvi usaron ocasionalmente un foro, puesto que el foro proporcionaba un método corriente de representación de obras de Navidad en Portugal, y puesto que el mismo artificio entró eventualmente en uso general en el siglo xvii, es por lo menos posible que el *portal* de las obras de la Natividad castellanas habrían sido representadas por un foro. Si es así, es difícil determinar si habría seguido usando una escena múltiple. Si no había montaje en el sitio de los pastores, si el *decorado del portal* no era visible mientras el emplazamiento de los pastores estaba en uso, o si no permanecía ningún pastor allí después, mientras se veía el *portal*, para retener la identidad del lugar, entonces probablemente no se usó una escena múltiple. La infracción de cualquiera de estas condiciones, sin embargo, aseguraría el uso de la escena múltiple. Además, si los actores se movían de un lado de la escena a otro y si este movimiento envolvía un escorzo de espacio como se atribuía por el paso del campo a la ciudad de Belén, la escena había tenido que ser múltiple. Esto, por lo menos, es lo que parece haber sucedido en la *Obra del Pecador* y las demás obras de la Natividad. Éstas usaban por lo tanto una escena múltiple aun cuando el *portal* estaba oculto en un foro. La introducción del foro en estas escenas múltiples, como subs-

119. Baltasar Díaz escribió otra obra, el *Auto de Santa Caterina* (C. MICHAËLIS, *Autos portugueses*), en que aparecieron, en definitiva, tres lugares simultáneos: a) una mansión para Santa Catalina, llamada una *estancia* (Aiii], verso; Avj, derecha; [Axii], verso). b) Una mansión para la prisión [Axl], derecha; [Axii], verso). c) Una mansión para la emperatriz [Axjv], derecha). Si el lugar donde se ejecutaban las torturas era diferente de la prisión, la escena contenía un cuarto lugar [Axij], derecha; [Axvj], derecha). Además, el emperador tenía un lugar particular [Aix], verso; [Ax], derecha; [Axii], verso), que habría sido quizá decorado (Av, verso; Avij, verso); y era exigido otro lugar para la ermita (Aij, verso; Aii], derecha; Av, derecho y verso, Diálogo y verso).



tituto para una mansión que estaba a la vista durante toda la representación, fué sin duda de gran influencia en la simplificación del sistema múltiple.<sup>120</sup>

### C)

Otro pequeño grupo de cuatro obras se parece a la *Égloga de la Resurrección* en una forma modificada. Como la *Égloga*, estas obras requerían 1) lugares simultáneos, y 2) decoración escénica en uno de estos lugares. La decoración escénica consiste, sin embargo, en una entrada a un pozo, hoyo o sepulcro. Esto se representaba por un hueco en el suelo escénico y de esta manera implicaba el uso de un plano inferior, presumiblemente invisible y por esta razón no era realmente parte de una escena múltiple vertical.<sup>120a</sup> Pero ya que otro lugar, aparentemente sin decorar, se empleaba sobre el plano tierra además de la abertura en el suelo, estas obras utilizaban una escena múltiple horizontal.

Este grupo de obras incluye las siguientes:

#### 18. AUCTO DE QUANDO JACOB FUÉ HUYENDO A LAS TIERRAS DE ARAN <sup>121</sup>

Dos lugares: a) exterior de la morada de Laban (75 ss., 170, 180, 381 ss.), y b) una parte del campo (183 ss.) que contenía un pozo (289, 291-294, 299, 304-308). La vuelta de Raquel a su padre y la subsiguiente llegada de Jacob encerraría la simultánea presencia de ambos lugares (363, 370, 370, 381-384). El pino imaginado como decoración para el camino entre ellos (381-384) sería simplemente una decoración mencionada, ya que la acción no hace uso de él.

120. Cf. descripción de Fischel del «Schonburgh», Amsterdam («Art and the Theatre», 60).

120 a. Véase antes, págs. 55-56.

121. ROUANET, *Colección*, I, núm. IV, 51-66.



19. AUCTO DE QUANDO SANCTA ELENA HALLÓ LA CRUZ  
DE NUESTRO SEÑOR <sup>122</sup>

Dos lugares: a) escala de la Reina Elena en un viaje de un día desde Jerusalén (77-79) y b) Jerusalén. Es frecuente que la acción se traslade de un lugar a otro entre ellos y que requiera su presencia simultánea (86 ss., 104-106, 145-156; 300). En el lugar de escala habría un pozo (pozo) como montaje (411-414, 436-438, 441-455), que sería luego como de escondite para las tres cruces (513, 531, 536-537, 544-547, 555, 562, 595, 599-600, 605). Un lugar especial para el emperador (1-75) es incierto, aunque hay algunas indicaciones del uso de mansiones (165).<sup>123</sup>

20. AUTO DE LOS DESPOSORIOS DE YSAC <sup>124</sup>

Dos lugares: a) casa de Batuel, y b) el lugar del campo donde Eliazzer encontró a Rebeca, que se supone contenía por lo menos una *fuelle* (200, 204-210, 231-232, 249, 328, 369, 618, 644-645). Es obligatoria en la escena la coexistencia de los dos y el andar entre ellos (338-342, 346-348, 351-353).

21. AUCTO DE LA VISITACION DE SANT ANTONIO  
A SANT PABLO <sup>125</sup>

Probablemente dos lugares: a) la morada de S. Pablo, llamada una *cueva* (138), con una entrada *puerta* (148), y b) la ermita de San Antonio (*hermita*: 249, 277, 393). Cambios de acción ocurren con frecuencia entre los dos (249-250, 277, 393). El sepulcro en el que está enterrado San Pablo es sin duda una parte de su lugar (368, 373, 374-379).

122. *Ibíd.*, II, núm. XXXIII, 21-42.

123. *Cf.* antes, pág. 92 y n.º 78.

124. ROUANET, *Colección*, I, núm. V, 67-90.

125. *Ibíd.*, III, núm. LXXVI, 261-275. Este *auto* habría sido representado en Sevilla en 1570 (*ibíd.*) IV, 329; SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 43).



D)

Otras cinco obras ilustran el método de escenificación de la *Égloga de la Resurrección* con otras ligeras diferencias en el montaje. Conforme al modelo, estas obras usaban otra vez lugares simultáneos con decoración escénica en uno de ellos. Sin embargo, parece haberse podido disponer de una amplia variedad de decorados, y para la representación de cada uno de los siguientes textos se exigió distinta decoración escénica.

22. TRAGEDIA DE LOS AMORES DE ENEAS Y DE LA REYNA DIDO <sup>126</sup>

Dos lugares: a) posición de Júpiter, y b) Cartago — en Jornada III (1066-1111) —. Cartago estaba decorada en la Jornada V con una torre (2450-2460, 2485-2488, 2500-2501). La acción de la Jornada II ocurriría en un solo lugar (el jardín), así como la de la Jornada V, donde la escena en el exterior del castillo de Dido. Varios lugares diferentes de acción aparecen en las Jornadas I y IV, pero pueden haber aparecido consecutivamente y no necesariamente un mismo tiempo, puesto que cada cambio va acompañado de un momentáneo vacío escénico o por un cambio completo en el aspecto físico de los actores en escena (J. I, 354-355, 450-451; J. IV, 1889, 1997-1998. No obstante, la escena múltiple es esencial en la Jornada III.

23. JUAN DE PEDRAZA, «UNA OBRA DE PASCUA» <sup>127</sup>

Además de un limbo fuera de escena, probablemente a la puerta del coro durante la *Parte primera* (véase antes, n. 67), dos lugares en el resto de la obra: a) uno para la

126. Ed. GILLET y WILLIAMS, en *PMLA*, XLVI (1931), 353-431. El editor fecha la obra entre 1536 y 1546.

127. Ed. GILLET, en *RHi*, LXXXI<sup>1</sup> (1933), 550-607. La obra fué representada probablemente por la mañana, de Pascua y en la iglesia (ibíd.,



Virgen María (322, 1021), y b), el otro decorado, con una tumba (monumento: 645, 686-700, 738-741, 755-756, 772-773, 917, 1005, 1061), evidentemente lo suficiente grande para entrar un hombre (934-936). Esta espaciosa construcción habría sido labrada con primor, posiblemente incluso como un intento de imitación del Original Santo Sepulcro de Jerusalén como se hallaba con frecuencia en cualquier parte de Europa.<sup>128</sup> Los personajes se mueven a menudo entre el lugar de María y el monumento (441, 501, 1022-1037, 1061). El lugar de la Virgen pudo haber sido una mansión en la que los personajes podían estar ocultos del público (645), lo mismo que el monumento (441).

#### 24. AUTO DEL SACRIFICIO DE ABRAHAM<sup>129</sup>

Dos lugares: a) el lugar donde Abraham e Isaac abandonan al Bobo Rrecuenco (453-459) y al que vuelven subsiguientemente (598-599, 602-604, 607), y b) el exterior de la casa de Abraham (120, 408 ss.), que está amueblado temporalmente con mesa y sillas (191-193, 295-297, 301 siguientes, 373-377) y que luego se usaría como el lugar para el sacrificio (478-479), provisto de un altar, construído quizás en la escena y especialmente para el caso, por Abraham y su hijo (466-470, 480-481, 526, 567). Si la escena<sup>130</sup>

págs. 551-552), muy posible aproximadamente a mediados de siglo, puesto que el frontispicio lleva la fecha 1549, y ediciones de otras dos obras conocidas de PEDRAZA, *Comedia de Sancta Susaña* y *Farsa llamada Dança de la muerte*, aparecieron en 1551. (MORATÍN, *Orígenes*, I, 179; GONZÁLEZ PEDROSO, *BAE*, LVIII, 41, n.º 1).

128. Véase YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, II, 400, 507-513; también los estudios de Brooks y Bonell (cf. la Bibliografía).

129. ROUANET, *Colección*, I, núm. I, 1-21. En Sevilla, en 1560 y 1571, se representaron obras de Corpus Christi sobre Abraham (ibíd., IV, 136), y una sobre el sacrificio fué presentada en una iglesia de Mallorca, en algún momento, durante este siglo. LLABRÉS, «Repertorio», en *RABM*, V (1901), 920 ss. núm. 26).

130. En *Juanita la Larga* (capítulo XXXVI), Juan Valera describe un moderno auto andaluz sobre Abraham e Isaac dado en la Semana Santa. El decorado incluye un monte, que «está representado en medio de la plaza por un tablado cubierto de verdura».



del sacrificio tuvo lugar en un sitio diferente de aquél que representaba la casa de Abraham, se empleó una técnica de tres lugares. Ya que Rrecuenco era abandonado por el camino, la escena habría consistido en dos montajes con una carretera interpuesta, tal como se consiguió más tarde con los dos *carros* y los caballetes que los conectaban.

## 25. AUTO DE LA DESTRUCCIÓN DE JERUSALÉN <sup>131</sup>

Tres lugares para *a*) el emperador, *b*) Jerusalén y *c*) Pilatos. El senescal se mueve de *a*) a *b*) (101-102, 111-115, 127), y de *b*) a *c*) (229-231), después de lo cual los personajes están presentes simultáneamente en los tres. El senescal vuelve de *c*) a *b*) (281-284), y de allí a *a*) (291 ss., 300-306). Otros cambios de *c*) a *b*) los llevan a cabo Arquelao (505, 535-536, 565) y el mismo Pilatos (606-611), y de *a*) a *b*) el emperador, y su séquito (395). Jerusalén contiene un decorado representando un muro (395, 405, 420, 426-430, 435),<sup>132</sup> que tendría cerca de él o debajo un pasadizo para una salida (436, 455, 465, 505, 654), una vez llamado *puerta* (420). No es inverosímil que el sitio del emperador estuviera amueblado con una silla o trono y que Pilatos estuviera sentado en su tribunal judicial.<sup>133</sup>

## 26. AUTO DE LA ENTRADA DE XPO EN JERUSALÉN <sup>134</sup>

Tres lugares para: *a*) la posición primera de Cristo y sus discípulos, *b*) el lugar llamado un *castillo* (33), donde los animales (*asna y pollino*) se alojan, y *c*) el templo,

131. ROUANET, *Colección*, I, núm. XXX, 502-524.

132. Para otras obras que utilizan un muro como parte de su decorado escénico, véase Shoemaker, 306-308, 311-313, 318.

133. En la *Tragedia Josephina*, el Faraón estaba acomodado en una silla (véase antes, pág. 78), como lo estaba también Herodes en el *Auto de la prisión de San Pedro* (véase antes, pág. 93).

134. ROUANET, *Colección*, II, núm. XLVI, 264-278.



además de una carretera (165-211). Están entrelazadas tan sólida e intrincadamente las partes de la acción en los diferentes lugares, que unas pocas citas textuales para cada una son inadecuadas. Por ejemplo, una cierta evidencia de la separación de b) y c), así como de que había algún montaje para c), descansa en el hecho de que a la escena primera del templo sigue la escena del *asna* y prosigue durante dieciocho versos antes de que el lugar de acción — *templo* — se mencione (135). El espectador no ve ni oye la acotación escénica que ayuda al lector y que sitúa la acción «en el templo» (117), y a no ser que tuviera lugar en un «lugar» separado, el espectador pensará todavía en el «lugar» como perteneciente a los dos animales. Sin embargo, los pasajes siguientes se indican como entre los más significativos: 31-38, 47 ss., 79-81, 91 ss., 117, 137, 141). El montaje para el templo constaba de varias clases de materiales portátiles montados como tiendas por los mercaderes (117, 124, 128-129) y probablemente constaba asimismo de cierta estructura simulando un edificio (240-241, 243, 259, 278, 299). Es posible que hubiera alguna decoración para el «lugar» de los animales, pues se dice que están atados (55, 78) y alimentados (77, 86).<sup>135</sup>

### E)

Otras varias obras emplean una escena múltiple, para lo cual no se indica claramente en los textos que hubiera decoración escénica. En este respecto los «lugares» son parecidos a aquellos indicados para María y Jesús, respectivamente, en la *Égloga de la Resurrección*. Pues aunque los «lugares» para Cristo y Su Madre no estarían decorados del todo, estaban necesariamente separados y distintos y se usaban simultáneamente. En las obras siguientes existe una situación parecida. Podrían indicarse algunas veces

135. El término usado para este lugar, *castillo*, pudo significar simplemente aldea (cf. *Aucto del castillo de Emaus*, de TIMONEDA, ed. Johnson, págs. 15 ss., y 15, n.º 1).



montajes y decoración; pero aun si fuera cierto, no estaría claro qué relación tendrían con la técnica de la escena múltiple.

27. COMEDIA A LO PASTORIL PARA LA NOCHE DE NAVIDAD <sup>136</sup>

Dos lugares en el tercer *Nocturno* para: a) Verbo Eterno, y b) Amor. Hombre y Deseo dejan el Verbo, buscan y encuentran el Amor, y lo envían a donde han dejado el Verbo. Amor sigue sus instrucciones, y a su llegada es saludado por el Verbo (911-912, 944-955, 978, 982, 988-990, 1169-1170, 1174-1175). Hay también cierta insinuación de otros «lugares». La primera escena de la obra acaba cuando el Hombre se queda dormido en la escena (138-139). En las Estancias I y II, que siguen, él no toma parte en la acción. Las cuatro Virtudes le despiertan al principio de la Estancia III. Presumiblemente el Hombre permanecía dormido en la escena mientras las Estancias I y II se representaban. La acción de estas dos se suponía que se desarrollaba en lugares completamente distintos del sitio en que descansaba el Hombre. Algunos de estos sitios tendrían un «lugar» para las tres hermanas Verdad, Piedad y Paz (378 ss.) y uno para Divinidad, que estaba provisto de una silla (348). En el cuarto *Nocturno* de esta obra un montaje escénico pudo haber decorado un «lugar» especial para un nacimiento con su *portal y cuna* (1346-1350, 1372-1373, 1391-1393, 1436-1441, 1453, 1456-1459).

136. Pub. por CRAWFORD, en *RHi*, XXIV (1911), 497-541. La *Comedia* se representó probablemente en la iglesia, o al exterior de la misma, temprano, en la mañana de Navidad, ya antes ya después de la misa matutina, entre los años 1550 y 1575 (CRAWFORD, *ibid.*, 497-498).



## 28. AUCTO DE LA UNGION DE DAVID <sup>137</sup>

Dos lugares: a) la primera posición de Samuel y su siervo, y b) Belén (96-97, 104-105, 115-121, 130, 131-132, 156-161, 271, 294, 355, 375, 376-378). El primer punto en que aparecen los *viejos* pudo haber sido muy verosíblemente un tercer «lugar» (130). Un altar era construido en Belén (151-155, 184) para el sacrificio del *bezerro* (105, 155), pero no hay certeza de que permaneciera más tiempo que la escena determinada en que era construido.<sup>138</sup>

## 29. SEBASTIÁN DE HOROZCO.

### REPRESENTACIÓN DE LA FAMOSA HISTORIA DE RUTH.<sup>139</sup>

Dos lugares: a) un lugar indeterminado inmediato a la ciudad de Belén, y b) un campo (pág. 202, col. 2, Diálogo). Se sugieren otros montajes y «lugares» posibles, pero inciertos (págs. 101-1; 204-1). La técnica escénica consecutiva podía haber sido suficiente para la primera mitad de la obra (págs. 195-200, col. 1).

En las dos obras profanas que siguen no está del todo claro si la distancia que separaba los lugares de acción era lo suficientemente grande para necesitar un escolzo imagi-

137. ROUANET, *Colección*, I, núm. XIX, 315-330. La obra contiene un *argumento* en prosa, en el que se hace al «*Illustre auditorio*» una petición para «El acostunbrada atención» (pág. 315).

138. Cf. también antes, pág. 92 y n.º 78.

139. El texto fragmentario aparece en el *Cancionero de Sebastian de Horozco*, pub. por Soc. de bib. and., Sevilla, 1874, págs. 195-207. Se sabe que dos de las cuatro obras existentes de Horozco fueron representadas en Toledo, una de ellas en 1548 (págs. 148, 167). Su preocupación manifiesta por la representación de la obra de Ruth es notable en dos párrafos que aparecen en una explicación de la pieza que el autor mismo ha insertado entre el título y el texto: «... y por dar gustó a los oyentes», y «y para la representación, y porque se diferenciassen en lo que cada una de ellas dize, les pusimos nombres Lia y Cetura, aunque la historia no las nombre sino diziendo *mulieres*» (pág. 195).



nativo.<sup>140</sup> Estas dos obras están incluídas por esto sólo provisionalmente.

30. DIEGO DE ÁVILA. «EGLOGA INTERLOCUTORIA».<sup>141</sup>

Posiblemente dos «lugares» para a) la merienda en el *encinar*, y b) la siesta de Tenorio (122, 207-208, 376).

31. JUAN DE PARÍS. «EGLOGA».<sup>142</sup>

Posiblemente dos lugares para a) la posición de Cremon Repicado, Estacio y la *doncella* al empezar su viaje, y b) la ermita al final del mismo (7, 58, 271, 475-480, 495-506).

### III

Los textos dramáticos del siglo XVI dan testimonios de su escenificación que, aun en el mejor caso, son incompletos. A pesar del carácter incompleto de esta clase de testimonios, muchas obras han demostrado la necesidad de la técnica de la escena múltiple para sus representaciones. Según esto, es razonable suponer que muchas otras obras cuyos textos son aún menos claros en sus exigencias de escenificación pudieron haber sido representadas sobre una escena múltiple. A continuación se estudiarán brevemente unos cuantos de estos textos, en lo que concierne a sus posibles relaciones con una tal escena.

Los textos que siguen son de dos clases diferentes.

140. Una tal situación prevalece también en la anónima *Farsa Penada* portuguesa (1542 o más pronto), donde se usaron simultáneamente tres posiciones para una *dözela* muerta, un *paruo* durmiendo, y un *moço* llegado recientemente (C. MICHAËLIS, *Autos portugueses*, Aiiij, recto, col. 1, verso, col. 2).

141. KOHLER, *Sieben spanische dramatische Eklogen*, 236-266. La primera edición fué anterior a 1512 (KOHLER, 168).

142. [URBAN CROMAN], *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, 1913, I, 391 fols.



Las primeras tres obras podían ser representadas admirablemente de acuerdo con el método de la escena múltiple, y aunque los textos no lo exigen de una manera absoluta, hay alguna razón para suponer que se hubiera utilizado este método. Los textos de las últimas tres obras no contienen, sin embargo, ninguna razón adecuada para justificar una escena múltiple, aunque en cada uno de ellos ciertas características superficiales podrían parecer sugerirlo. Existen <sup>143</sup> sin duda muchas más obras problemáticas de ambos tipos. Estas seis podrían considerarse como ilustrativas de los casos limítrofes en general, obras que, con las pruebas incompletas que tenemos en la actualidad, oscilan entre una escena múltiple y una simple.

#### 1. AUCTO DE SANT CHRISTOBAL <sup>144</sup>

La acción de esta obra tiene lugar primero en la presencia del Rey (1-110); luego al descubierto, en un campo pedregoso (111-305, especialmente 179-182 ss.), y finalmente a la orilla de un río (306-490). Estos tres lugares podrían haberse imaginado sucesivamente en un solo sitio. Pero hay dos características sugestivas en el texto, cada una de las cuales, si la aceptamos, requeriría una escena múltiple. Estas características son a) un posible emplazamiento o decorado especial para el Rey, y b) un cuerpo de agua para representar el río.

Al empezar, la acotación escénica de la obra «Entra San Xpoval dond'esta el Rrey» significaría que el Rey estaba sentado en un trono. Después que S. Cristóbal se des-

143. Por ej., *Farsa Salamantina*, de PALAU (BHi, II [1900], 242 fols.), donde podían haberse usado dos lugares diferentes para la casa de Salamantina y la de Mencia; y *Égloga de Cristino y Febea*, de ENCINA (*Teatro completo*, 379-409), donde un solo lugar representó probablemente el lugar de Amor y la ermita de Cristino en sucesión (pág. 394).

144. ROUANET, *Colección*, I, núm. XXVII. La notable popularidad del tema incrementa la posibilidad de que nuestro presente texto fuera representado (ibíd., IV, 203-205; MÉRIMÉE, *L'art dramatique*, 25; LLABRÉS, «Repertorio», en RABM, V [1901], 920 fols., núm. 32, 33). Cf. antes también, pág. 16.



pide de él, el Rey pronuncia un corto monólogo, durante el cual el santo se dirige al campo pedregoso del exterior. No hay indicio de salida y segunda entrada de S. Cristóbal, ni tampoco para el Rey, que pudo entonces haber permanecido en su sitio durante la obra entera.

En la escena III, el santo gigante transportaba de una a otra orilla a un portugués, una mujer anciana y a sus dos hijos (*bobos*), y finalmente a Nuestro Salvador, en tres viajes distintos. Parece que los llevaba sobre sus hombros, como se le pinta comúnmente en las bellas artes.<sup>145</sup> Pero en el segundo viaje, cuando transportaba a los dos muchachos con su madre, se introdujeron algunos elementos burlescos. Llevaba un muchacho debajo de cada brazo, y de vez en cuando los chapuzaba en el agua (401-403). Con frecuencia el diálogo indica que había una cantidad real de agua, a través de la que San Cristóbal vadeaba de un lado a otro con sus pasajeros. El portugués se había salpicado con agua (358-363), pero ahora la anciana ha perdido sus zapatos, y ella y los muchachos están mojados (411-425). Todo esto habría podido ser mera pantomima e imaginación, y el agua simplemente decoración formal. Pero es difícil ver en una tal representación el efecto burlesco de risa estrepitosa que el autor hubiera buscado obviamente en esta escena. El aparato era mucho más sencillo que el usado en otros usos dramáticos y no dramáticos conocidas del agua.<sup>146</sup> ya que no podemos admitir como objeción que las dificultades materiales fueran insuperables para adoptarla en la escenificación de esta obra.

145. CALVERT, *Escorial*, plancha 207.

146. En 1570 se construyó en Madrid un enorme estanque y se utilizó como escena para espectaculares batallas navales en las festividades celebradas a la entrada de la segunda esposa de Felipe II, Doña Ana de Austria, en la ciudad (ALENDA, *Relaciones de solemnidades*, I, 79, núm. 258). Un artificio parecido parece que se había empleado en Denia (Valencia) en 1599, para las diversiones ofrecidas a Felipe III y Doña Isabel Clara (ibíd., 120, núm. 411).

Tenemos a mano más detalles en lo tocante al mar empleado en Plasencia, en 1578, para el *Auto* de Corpus Christi sobre Jonás: «... se hizo en medio de la plaza un gran tablado, que parecía hecho para muchos días, y en lo alto un mar de sesenta pies de longitud y veinte de



Si aparecía en la escena decoración para un río, las dos primeras partes de la obra tenían que haber sido representadas en un sitio diferente. Y si el Rey y su trono estaban también presentes en toda la obra, incluso un tercer sitio habría sido necesario para representar la escena en el campo abierto. Este lugar pudo haberse representado en realidad por un espacio neutral entre y en frente de los dos decorados. Es evidente que el uso de una escena múltiple para este *Auto* se apoya en la admisión de uno u otro de los dos elementos hipotéticos de la escenificación. El uso de estos elementos en otras representaciones del siglo *xvi* demuestra, sin embargo, que este *Auto* no es un caso único, un ejemplo aislado de tales montajes. Por lo tanto, una escena múltiple, aun cuando no fuera de ninguna manera obligatoria, hubiera proporcionado una *mise en scène* posible y más apropiada para el *Aucto de Sant Christobal*.

## 2. BARTOLOMÉ PALAU. «VICTORIA CHRISTI».<sup>147</sup>

La mayor parte de esta obra podía haber sido representada en un solo lugar ante la entrada al Limbo. El *Auto* 3.º de la Parte I es algo más complicado y, como

latitud, con abundancia de agua que con mucho artificio habían hecho subir allí» (SÁNCHEZ-ARJONA, *Anales*, 97, n.º 1).

Cinco de las obras de Gil Vicente y una imitación emplean barcos, pero no podemos estar seguros de que flotaran en ella o de que estuvieran rodeados de agua, aunque el método tenía un precedente en Italia, puesto que una representación del *Menaechmi* en Ferrara, en 1486, incluía un barco viable que se movía con «dieci persone dentro con remi et vela» (d'Ancona, II, 128).

En el siglo siguiente se empleó una menor elaboración positivista de los decorados cuando se importó de Italia la perspectiva pictórica en ayuda de la escena española. La decoración de Cosme Lotti para *La selva sin amor*, de Lope de Vega, incluía «un mar en perspectiva» (BAE, XXXVIII, 300).

147. «Victoria Christi nvevamente compvesta por el Bachiller Bartolome Palau, natural de Burbaguena, ... En Barcelona, en casa de Antonio La caualleria en la calle de los libreros, Año 1670.» Una comparación de esta edición con los Autos 1.º, 3.º y 5.º de la Parte I que Rouanet publicó de la edición de 1570 (*Colección*, IV, 374-394), revela importantes variaciones, pero ninguna que de cualquier manera afecte a la técnica o a la decoración en la presentación de la obra. Esta obra



el *Aucto de Sant Christobal*, hace uso de tres o cuatro lugares de acción distintos — el lugar donde Abel persuadió a Caín para que ofreciese algún sacrificio a Dios, el lugar del sacrificio al que se dirigían, la posición de Lucifer y Culpa y la entrada al Limbo —. Estos lugares se usaban consecutivamente en el orden mencionado, y ninguno de ellos se usaba simultáneamente. Puesto que no es seguro que aparecieran decorados en la escena, un solo «lugar» habría sido suficiente para representar sucesivamente todos estos lugares. Si Lucifer estaba sentado, como sucedía muchas veces,<sup>148</sup> la silla o trono pudo haberse colocado ante la puerta del Limbo, y de esta manera formaba parte del «lugar». Sin embargo, si Lucifer permanecía en la escena, ya sea sentado o de pie en su emplazamiento, durante las escenas de la persuasión y el sacrificio, la escena tenía que ser múltiple. Igualmente, si aparecía en la escena un altar permanente o fijo para los sacrificios, la escena tenía que haber sido múltiple, ya que el altar y la puerta del Limbo necesariamente representaban estar en lugares muy separados. La observación es de los muchachos en lo concerniente a la buena acogida de Dios del sacrificio de Abel (pág. 9, verso, col. 1) y al modo de su aceptación «con fuego» (9, v., 2) siguen algún tiempo después que la acción que implican. Sin embargo pudieron referirse al descenso de un *araceli* sobre un altar encima el cual se habían colocado los sacrificios. Esto es lo que sucedió en el *Auto de Caín y Abel*,<sup>149</sup> del Maestro Ferruz, que sigue con esta parte del tema de la *Victoria Christi*.

amorfa, sin evidentes interrupciones o pausas en la acción, en *Autos* o *Partes*, muestra notable similitud con la *Danza de la Muerte*. Abel, Noé, Abraham, José, Moisés, Avaricio, Sansón, y Bobo, David, Salomón y Judit son acogidos en orden por Lucifer, Satanás y Culpa y enviados al Limbo. Las únicas variaciones apreciables de la forma procesional de la construcción están, en la primera parte, en el pecado original, y en la última, en la redención. Para las representaciones de esta obra y sus influencias en territorio catalán en el siglo xvii, véase Pons, 270-274, 320-321. La primera parte es similar a la más antigua obra valenciana de Adán y Eva (ibíd., 239; cf. también antes, págs. 16-18).

148. Cf. antes, pág. 88.

149. ROUANET, *Colección*, II, núm. XLI (págs. 150-166), 95.



### 3. AUCTO DEL HIJO PRÓDIGO <sup>150</sup>

Los lugares de acción son: a) el hogar, b) y d) varios parajes donde ocurrían las sucesivas aventuras del Pródigo con el portugués y sus perros, la *Muger enamorada* y el Porquero, y c) de nuevo el hogar. Estos lugares serían representados sucesivamente en un solo «lugar» sin decorados. Sin embargo, si se hubiese utilizado una escena múltiple, un sitio habría representado «el hogar», y por lo menos hubiera habido otro, además del espacio neutral, para los diversos episodios de la descarriada vida del Pródigo.

En las obras siguientes la escena múltiple se excluye, porque las indicaciones de tal método de representación son más aparentes que reales.

### 4. JUAN DE PEDRAZA: «FARSA LLAMADA DANZA DE LA MUERTE» <sup>151</sup>

Una escena múltiple es indicada por las acotaciones escénicas que designan de una manera específica cuatro lugares de acción diferentes — para las dos primeras *escenas*, una «cámara en un palacio del Papa» (pág. 42, col. 1); para la tercera y cuarta, un «aposento regio» (42-2); para las dos siguientes, «un camarín» (43-1), y para el resto de la obra, un «monte» (43-2). Pero no hay ninguna otra indica-

105-112. Es dudoso si se empleó o no realmente la *mise en scène* indicada por Mérimée (*L'art dramatique*, 228-230) para una representación de esta obra, y es extremadamente problemático si la escenificación necesaria constituía una escena múltiple.

150. ROUANET, *Colección*, II, núm. XLVIII. El Mariscal de Gante dice que este tema era «uno de los asuntos más tratados en el drama sacramental» (*Los autos sacramentales*, 124). Cf. también ROUANET, *Colección*, IV, 261. Dos obras del Hijo Pródigo fueron representadas en Mallorca, dentro de la iglesia, en el siglo XVI o más pronto, según LLABRÉS («Repertorio», en *RABM*, V [1901], 921, núm. 13 y 14).

151. BAE, LVIII, 41-46. Fué escrita para una solemnidad del Corpus Christi (pág. 46), es enteramente apta para ser representada, y en el Introito Pastor se refiere constantemente a «auditor», «noble auditorio» (págs. 41b, 42b, 46b).



ción de decoración escénica ni ninguna alusión a que se utilizaran en la acción de la obra montajes o mobiliario. Además, los lugares indicados por las cuatro acotaciones escénicas aparecen en sucesión y nunca simultáneamente. Puesto que en cada cambio en el lugar de acción<sup>152</sup> la escena estaba por completo libre de actores, no era necesario que un lugar permaneciera visible mientras la acción se desarrollaba en otro, y en la escena no había necesidad de movimientos de un «lugar» a otro. Por lo tanto, parece probable que las cuatro acotaciones intentaran designar meramente qué lugar se suponía que representaba la escena en un momento determinado.<sup>153</sup> Por lo tanto, los cambios en el lugar de acción eran totalmente imaginarios y nunca implicaban más que un sitio.

##### 5. AUCTO DE LA PACIENCIA DE JOB<sup>154</sup>

Satán y Arabisa, la esposa de Job, están en una parte diferente de la escena de la que ocupa el mismo Job, y Arabisa se mueve de un punto al otro (447, 455-457). Sin embargo, no hay indicación de que la distancia entre ellos fuera algo más grande en la imaginación de lo que era en realidad. La escena contiene un espacio ligeramente prolongado, pero continuo, representando una calle (429). No hay pruebas de que el espacio escénico se escorzara imaginativamente. Partiendo de este texto no pudieron originarse divisiones artificiales de la escena, ni con condecoraciones ni con la imaginación.

152. «Vase» (42-1), «Entranse» (42-2), «Vanse» (43-1), «Vanse» (43-2).

153. Para otros ejemplos de acotaciones escénicas que no pueden ser admitidas como prueba de la existencia de decoración escénica, porque no están confirmadas por la acción, cf. tres obras de TIMONEDA: *Aucto de la oveja perdida* (ed. GARCÍA BOIZA, Salamanca, 1921, especialmente 125); *Aucto de la Fee* (ed. GONZÁLEZ PEDROSO, BAE, LVIII, especialmente pág. 89b, primera parte); *Obra llamada los desposorios de Cristo*, ibíd., especialmente pág. 104b («Campo»), y pág. 105b («Estancia régia»).

154. ROUANET, *Colección*, IV, núm. XCVI, 105-127.



6. FRANCISCO DE LAS CUEBAS:  
«REPRESENTACIÓN DE LOS MÁRTIRES JUSTO Y PASTOR»

Para la primera escenificación de esta representación en tres partes, en Alcalá de Henares, en 1568, se proyectó una representación ambulante.<sup>156</sup> El cortejo fúnebre tenía que detenerse en tres puestos distintos, y en cada uno se representaba un acto de la obra: Acto I, en un *carro* decorado (págs. 431-433), doscientos pasos fuera de la puerta de los Mártires, donde se había levantado un magnífico *túmulo*;<sup>157</sup> Acto II, dentro de la ciudad, en San Juan de la Penitencia, a continuación y tan pronto como fuera posible, y Acto III, más tarde, «en el altar de la lonja».<sup>158</sup> Este plan no fué llevado a cabo completamente, porque, antes de que se llegara al fin del Acto II, se hizo demasiado tarde para continuar. Sin embargo, esta clase de representación se había proyectado, y, por lo tanto, tenía que ser incluida como uno de los métodos de representación.

155. Pub. por CRAWFORD, en *RHi*, XIX (1908), 431 ss. Este texto ha sido considerado a veces una obra sola y a veces tres (CAÑETE, *Teatro español*, 311; ALENDA, «Catálogo», 496). Es suficiente decir que Ambrosio de Morales, cronista de las festividades, escribe de los tres actos como tres representaciones diferentes (*La vida, el martirio, la inuencion, las grandezas, y la translaciones de los gloriosos niños martyres san Justo y Pastor, el solemtriumpho con que fueron recibidas sus santas Reliquias en Alcalá de Henares en su postrera translación*, fols. 134, recto, ss. Hay una copia de este raro trabajo en la Biblioteca de la Sociedad Hispánica de América). Morales fué, sin duda, un testigo presencial, puesto que su relación apareció inmediatamente después del hecho (cf GARCÍA LÓPEZ, *Ensayo de una tipografía complutense*, núm. 426, 135a). Ciertamente no existe unidad orgánica entre las tres partes, cada una de las cuales, como aquellas de los *Tres pasos de la Pasión*, tiene su propio argumento, y la segunda, incluso su propia súplica especial, a la atención de los espectadores (pág. 441).

156. García Icazbalceta registra una técnica similar en México en el año 1538. Para las solemnidades del Corpus Christi parece que habían cuatro estaciones «en cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña, y de cada una salía un peñón bien alto» (*Coloquios espirituales y sacramentales de Fernán González de Eslava*, xi), y en el día de San Juan Bautista habían cuatro diferentes tablados o cadalsos para otros tantos autos en otras tantas diferentes partes de la ciudad (ibíd., xii ss.).

157. Descrito por Morales, fol. 90r.

158. ALENDA, «Catálogo», 503.



Los tres puestos diferentes semejan el método de la escena múltiple. Pero la semejanza es remota y superficial, pues es evidente que el público no veía nunca ni «lugares» ni montajes escénicos horizontales simultáneos; ni tenía nunca una vista panorámica de los tres decorados. Cuando cambiaba el decorado, los espectadores iban de una escena a otra como hacían en Inglaterra para las obras<sup>159</sup> de procesión y en Alemania para la representación del Corpus Christi en Künselsau, que se repartía de una manera similar entre tres paradas distintas.<sup>160</sup> El suntuoso *carro* se trasladaba, por ejemplo, alejándolo del *túmulo*, que señalaba el lugar para el Acto I, pero que no representaba ninguna función en cuanto a la representación; pasaba «algo adelante de la procisión» y «benia á ponerse debaxo del susodicho cielo...» (pág. 441), y la escena quedaba preparada para el Acto II. Un cambio parecido de público y decoraciones escénicas se intentó para el relativamente simple Acto III.

La segunda representación de la obra de *Justo y Pastor* tuvo lugar el 15 de marzo, una semana más tarde que la representación ambulante; esta vez la obra fué representada enteramente dentro de la iglesia de San Justo. La escena usada para el acto II tuvo que haber satisfecho por completo las exigencias de los tres actos, y esta escena nunca representó más que un solo «lugar» horizontal a la vez. Se hicieron todos los esfuerzos para presentar en este solo sitio una reproducción exacta de la presentación de la semana anterior, que se habría desarrollado en tres paradas. Esto no parece haber sido especialmente difícil, porque el suelo del montaje había sido un solo *carro* moviéndose de escena a escena. En el siglo xv, el *túmulo* sin función fué duplicado por otro *túmulo*<sup>161</sup> en la representación de *Justo y Pastor* se conservaba el mismo *carro* movable, y un acto se desenvolvía después de otro «debaxo la gran

159. CHAMBERS, *Mediaeval Stage*, II, 95 ss.

160. CREIZENACH, I, 233-234.

161. Descrito por Morales, fols. 130v-131r.



nuue que estaua puesta entre los dos coros, y el *castillo debaxo*». <sup>162</sup>

Luego en ninguna de estas dos distintas representaciones se proyectó ni se usó una escena múltiple horizontal. En ambas, el plano tierra era siempre un solo lugar. Aún durante la segunda representación, este lugar pudo moverse, posiblemente entre el acto II y el III, a una posición debajo de «el arco triumphal que se hizo a la puerta de la iglesia» (*argumento*, pág. 446), aunque no hay necesidad real de este cambio en la acción del acto III. Pero aun si esto tuvo lugar, la mutación es obviamente otra manifestación de la originalidad de la técnica ambulante. Pues tiene que ser muy dudoso si los espectadores podían ver el cielo preparado dentro de la iglesia y el arco triunfal en el portal a un mismo tiempo y sin cambiar su posición. <sup>163</sup>

De las pruebas disponibles sobre los métodos de representación es posible concluir que la escena múltiple horizontal continuó y persistió definitivamente en el siglo XVI. Con muchos textos castellanos ahora disponibles, la evidencia cuantitativa de esta clase de escenificación es considerable. Los cálculos estadísticos son de muy dudoso valor, debido a la escasez de evidencia documental y al carácter incompleto de las pruebas textuales. Sin embargo, aun sin cálculo comparativo, el mero número de obras que exigen la escena múltiple horizontal es realmente notable. Además, las cinco representaciones indicadas por los documentos, los textos de cuarenta y dos obras muestran definitivamente que necesitaban una tal escena para su presentación. Otros nueve textos, agrupados a manera de ensayo como provisionales o dudosos, pudieron también representarse por este método. Y muchas más obras, de las que se ha perdido el texto, incompletas o careciendo de información sobre su escenificación se montaron probablemente también en una escena múltiple.

162. *Ibid.*, fol. 141v. La introducción en prosa a la obra llama al *carro* también un «castillo mouedizo».

163. La escena múltiple vertical de esta obra ha sido examinada antes, págs. 45-47.



De los cuarenta y dos textos, diecisiete exigen definitivamente decorados simultáneos (I: 1-17); de estos diecisiete, cinco tuvieron que usar decoración en tres o más lugares (1, 2, 6, 16, 17), y las exigencias de sólo dos obras se limitan definitivamente a dos montajes (7, 14). Las otras veinticinco piezas (II: 1-6, 11-29) exigían lugares simultáneos. En veintidós de ellas (1-6, 11-26) se indica de un modo preciso la decoración escénica para uno de los «lugares», por lo menos. Sólo tres textos (27-29) no exigen en absoluto montaje de ninguna clase.

No menos notable que la evidencia cuantitativa es la variedad de decorados que aparecen en combinaciones y asociaciones distintas en la escena múltiple horizontal del siglo xvi. Estos lugares incluyen una cruz (I: 1, 2, 3, 5); un túmulo (I: 1, 2, 5 [?], 6, 9 [?], 10, 11; II: 23); un altar (I: 4; II: 24, 28 posiblemente; III: 2 posiblemente); una casa representada por un *pavellón* (I: 4), o un *palacio* (I: 15), y una vez suspendida aparentemente en el aire (I: 16); el agujero de entrada a un pozo, hueco o sepulcro (I: 6; II: 18-21); la elevada ventana de una casa, como si estuviera en el segundo piso (I: 7, 8, 14); la entrada a una cueva (I: 13; II: 20 posiblemente); un templo (I: 13 y un posible 4; II: 26); una espesura ocultando un baño (I: 15; II: 3 posiblemente); una torre (tragedia «San Hermenegildo»; I: 16; II: 22); un portal o entrada (II: 11-17; I: 1, 3, probablemente 5; II: 25 posiblemente), que habría sido también la clase de decorado para los diversos sacramentos en los *coloquios* mejicanos (I: 16, 17); una pared (tragedia «San Hermenegildo»; II: 25), y posiblemente un cuerpo de agua (III: 1).

Además de estos montajes estructurales, en una escena múltiple se empleaba a menudo como decoración un cierto número de mobiliario escénico. Principales entre este mobiliario eran alguna clase de asiento, banco o grupo de sillas (I: 1, 2, 3, 6, 8; II: 1-6, 24; y posiblemente II: 25, 27, y III: 1, 2), una mesa (I: 14; II: 4 probablemente) y una cama (I: 9, 10, 11, 14).

Sólo en las pocas noticias documentales y en los textos



catalanes hay indicación de que se usaran andamios o tablados para sostener estos decorados y mobiliario. Realmente, las características descriptivas de la decoración escénica son insuficientes y reducidas de ordinario a párrafos que se deducirían del uso para el cual se destinaban las decoraciones. Así, pues, la cruz era lo suficiente grande para sostener la figura o imagen de un hombre, y el túmulo largo y estrecho y llano, pero lo suficiente grande para alojar el cuerpo de una persona crecida. La cama y sillas eran igualmente de un tamaño accesible. Y el altar era, por lo menos en una ocasión (II: 24), lo bastante grande y fuerte para aguantar al niño Isaac. En una ocasión, el templo fué una mansión sostenida por dos columnas que derribó el fuerte Sansón (I: 13).

Verjas o puertas habrían decorado algunas veces una mera salida, como en la representación de un Limbo fuera de escena (II: 1; etc.), y la puerta de la ciudad de Sevilla, en la tragedia de «San Hermenegildo». Quizás otras salidas se representaron también en decorados parecidos. Sin embargo, el portal, en obras de la Natividad, fué probablemente un foro tapado con una cortina. Cuando se abría contenía las figuras de la Sagrada Familia, y venía a ser un «lugar» o decorado visible.

Se manifiesta a menudo en el siglo XVI la tendencia de la escena múltiple hacia una forma más simple que aquella que aparecía comúnmente antes. Veintidós de los cuarenta y dos ejemplos definitivos de este método necesitan sólo un decorado. Para algunos de estos veintidós hay una sólida probabilidad de que se decoraran también otros «lugares». Y para muchas más, la incertitud y el carácter incompleto de las pruebas textuales pueden ocultar otros decorados. Sin embargo, estas veintidós podían haber sido representadas sobre una escena donde sólo un «lugar» estuviera provisto de decoración. E incluso si aparecían otros lugares, estos veintidós textos conceden más atención e importancia a éste solo y al sitio que éste decoraba que a los sitios que habrían podido estar sin decoración. Aun en las obras donde se empleaban con seguridad dos o más



decorados simultáneos, se atribuía, a menudo, mayor importancia a uno de ellos que a los demás, como sucedía, por ejemplo, de la cruz en la *Quinta Angustia*.

Pero hay otras indicaciones de esta tendencia hacia la simplificación, que hizo su primera aparición en los últimos ejemplos, del siglo xv, de la escena múltiple. En los *autos* de la Asunción, las paradas en el peregrinaje de María se eliminaron totalmente, y la escena horizontal constó sólo de dos o, a lo más, tres decorados. Las obras de la Natividad exigían de ordinario un solo montaje, el portal de Belén, sin indicar la existencia del árbol del Paraíso, y las torres de la Ciudad Santa que habían aparecido en las representaciones valencianas del siglo xv.

Además, el principio de escorzo imaginativo, que es fundamental para la escena múltiple, a menudo se debilitó notablemente. En algunas obras de dos «lugares», el sin decorar no representaba un sitio determinado (II: 5, 11-16). En estas obras y en muchas otras (II: 26, por ejemplo), aunque era todavía necesario el escorzo, no queda claro hasta qué punto tenía que ampliar la imaginación los pocos pies de escena. En algunas obras (II, 7-10, 30, 31), el escorzo es tan vago u obscuro que pueden incluirse sólo provisionalmente como ejemplos de escenificación múltiple.

El foro era también un factor en la simplificación de la escena múltiple, puesto que no permanecía a la vista a lo largo de toda una representación entera, como sucedía con los demás decorados, sino sólo durante las escenas donde se empleaba en la acción. En efecto, por este medio se habría usado algunas veces una escena simple de un sitio en vez de una escena múltiple (Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa de Santa Bárbara*). Ciertamente en el siglo xvii este artificio fué suficiente a menudo en obras que de otro modo habrían exigido una escena múltiple.

Además de la frecuente y quizá general simplificación, se han observado otros tres fenómenos en conexión con la escena múltiple del siglo xvi que no se encontraron en las anteriores. Uno es la extensión de este método de escenificación a unas obras semirreligiosas o morales, como la Co-



*media Pródiga*,<sup>164</sup> y a unos trabajos completamente profanos, como el *Auto de Clarindo*. La tragedia de «Dido y Eneas» utilizó la escena múltiple, por lo menos en una parte de su representación, como lo hicieron quizá también las *Églogas*, de Diego de Ávila y Juan de París (II: 30, 31). Un segundo fenómeno es la unión en una sola obra del método de la escena múltiple con la técnica escénica consecutiva. Este caso está ejemplificado por la obra religiosa sobre «Ruth», así como por la tragedia profana «Dido y Eneas». El tercer fenómeno notable es la propagación de la escenificación múltiple a nuevos teatros. Este factor es, por lo común, enteramente desconocido o muy oscuro. Pero para seis de las obras tratadas el teatro era, o definitiva (I: 4, 6, 16; II: 3) o muy probablemente (I: 2, 14), al aire libre, y para los *Tres pasos* (I: 3) era, sin duda, la sala de un palacio particular. Para *Los Desposorios de Joseph* (I: 14) se sugieren claramente dos *carros*. La iglesia había dejado de ser definitivamente el teatro exclusivo para la escenificación múltiple.

La escena múltiple era todavía esencialmente una técnica para la representación de obras religiosas, y apareció en un alto grado de desarrollo en unas pocas obras, como la *Quinta Angustia*, la *Josephina*, de Carvajal, las obras sacramentales mejicanas y quizás algunas otras. Pero la extensión a obras profanas, la contaminación con otras técnicas y la introducción de artificios como el coro con cortinas se combinaron para debilitar los principios que fundamentaban el método. En consecuencia, mientras todavía se manifestaba en un gran número de obras y en considerable variedad de detalle, la escena múltiple había sido muy simplificada en una mayoría de las obras que la emplearon en el siglo xvi.

164. Para la aparición tardía en España de las *Moralidades*, véase PONS, 237; VALBUENA, 15-16; PARKER, 179.



## CONCLUSIÓN

A pesar del limitado material disponible, el presente estudio ha dado unos cuantos hechos definidos y significativos en lo tocante a la escena múltiple española.

1) La escena múltiple constituía un sistema de escenificación importante. En el siglo xv era el método corriente, si no exclusivo. En el xvi fué empleado por un gran número de obras — desde cuarenta y dos a cincuenta y una, y probablemente más.

2) La escena múltiple era o vertical u horizontal. Constaba o de dos planos escénicos distintos para el cielo y la tierra o de dos o más «lugares» simultáneos al nivel de tierra, unas veces decorados y unas veces desnudos. El infierno era un lugar muy raro; y sólo una obra, la *Consueta de Juy* mallorquina, exigía con certeza una escena de tres planos, con una puerta visible al infierno debajo del plano tierra. La combinación de las escenas múltiples vertical y horizontal era muy frecuente para las representaciones del siglo xv (Obras de la Natividad y Asunción valenciana, *Misteri de Adam y Eva*, obra de la Asunción de Elche y la pieza mallorquina sobre la Tentación), y muy raro en el xvi. Sólo el tema de la Asunción, dramatizado en tres autos, y probablemente en las *Cortes de la Muerte*, de Carvajal, continuaron la combinación de dos planos con lugares horizontales simultáneos.

3) Los tres principios de yuxtaposición de decorados o «lugares», simultaneidad de su presentación y escorzo imaginativo de espacio fueron seguidos por todas estas obras. Así, pues, el conjunto de ellas se ajustaba, en su



construcción y representación, a un sistema básico. Sin embargo, dentro de este sistema la variación en detalles era considerable. En general, podría decirse que habían existido técnicas bien definidas y convencionales, usadas, respectivamente, por obras sobre la Natividad, el Descendimiento de la cruz y la Asunción. Pero para muchos otros temas a los cuales se aplicó el sistema múltiple, no hay un acuerdo evidente entre la clase, el número o la distribución de decorados y «lugares». Éstos parecen haber sido determinados por las exigencias del tema, de ordinario bien probados por la historia, costumbre y tradición. Algunos montajes, como el cielo y el túmulo y la entrada al Limbo, habrían sido siempre muy semejantes en cualquier obra que aparecieran. Pero esto no es evidente, y en verdad es muy dudoso, en relación a otros elementos de decoración escénica, particularmente aquellos como el templo, que se dispusieron para usos muy variados.

4) Desde primeros del siglo xv a últimos del xvi, la escena múltiple experimentó un cambio hacia la simplificación. Los montajes disminuyeron en número, y parecen, con la excepción del cielo, haber llegado a ser relativamente simples. La simplificación habría sido debida, en parte, a la extensión de la escenificación múltiple a otros teatros, aparte de la iglesia, y, en parte, a la presencia o aparición en la Península de otros métodos que presentaban consecutivamente escenas distintas. Ambos factores conducen a la extensión del sistema múltiple a otros temas no religiosos y a una consecuente mezcla de los métodos de la escena múltiple y de la consecutiva, tanto en las obras religiosas como en las profanas.

Hasta que se hayan estudiado sistemáticamente otras técnicas contemporáneas y posteriores no puede quedar del todo clara la importancia del método de la escena múltiple en el desarrollo de la escenificación española. Sin embargo, podría sugerirse en cierto modo su contribución al teatro posterior. Como sistema continuó en los *carros* de los *autos sacramentales* de los siglos xvii y xviii. Era una técnica medieval sobreviviendo con persistencia en España mucho



después de haber cedido a métodos rivales en Francia e Italia. La escenificación múltiple continúa, en el tiempo actual, en Elche y en muchas otras populares representaciones religiosas donde han persistido antiguas tradiciones. Incluso aparece algunas veces en los *corrales*, en la representación de una *Comedia*.

Algunos de los artificios técnicos y decorativos de la escena múltiple fueron seguidos en los teatros profanos. Entre ellos deberían ser incluídos el plano subescénico, aparato aéreo, el foro y quizás algún mobiliario particular y algunos decorados. Aunque ninguna de estas características es una pertenencia exclusiva de la escena múltiple, su posterior popularidad puede deberse en parte a su prolongado uso en representaciones de escena múltiple.

Sin embargo, el primoroso desarrollo del foro en el siglo xvii ilustra más ampliamente una posible influencia general de la escena múltiple. El foro era relativamente poco común, y sólo en ocasiones formaba parte del método. Se limitaba a aquellas ocasiones en que se deseaba que el público sufriera una impresión de sobresalto o sorpresa o admiración y miedo. Pero este motivo explica sólo en parte el frecuente o regular uso del foro en los teatros del siglo xvii. Las obras en que la atención se mantenía a través de un argumento original, una intriga complicada y un diálogo épico o cómico en versos a propósito no necesitaban una escena múltiple. No dependían del espectáculo ni del panorama, necesariamente envejecidos; temas bien conocidos parecen emocionantes y nuevos. Podían ser presentados en pequeños tablados, con poca o sin decoración. Pero a veces era necesario cambiar el lugar de acción o montar un decorado. Por ello el dramaturgo del siglo xvii usó el foro. Obrando así obtuvo a la vez una escena múltiple temporánea y los beneficios que una escenificación simultánea habría provisto naturalmente. Así, pues, el foro hizo posible una avenencia entre los antiguos métodos, de los que el mismo dramaturgo no podía librarse enteramente, y el sistema de montajes consecutivos, que iba eventualmente a llegar a un uso general, continúa en el momento actual.



En su aversión a acceder a nuevas formas, la escena múltiple refleja una característica fundamental de España y su arte. Su persistente medievalismo es una de las innumerables manifestaciones de la tenaz adhesión de España a lo tradicional, lo habitual, lo popular. España difícilmente podría reclamar la escena múltiple como una innovación o contribución suya a los métodos de la escenificación; mas la escena múltiple llegó a ser una parte del arte español tanto como la arquitectura gótica, muchas de cuyas más exuberantes flores españolas, florecidas después del resto de Europa, se transformaron en nuevos ideales. Testimonio, la *catedral nueva* de Salamanca, una gloria gótica empujada en el siglo xvi en la ciudad de España más renacentista. En el políptico de sus muchos *retablos* incomparables, que muchas veces sugieren montajes simultáneos, España preservó largo tiempo el ideal de la *Summa* medieval. Garcilaso, Fray Luis y otras voces exquisitas se oyeron en un siglo que estaba aún viviendo y volviendo a vivir las hazañas épicas y caballerescas del pasado en innumerables baladas y romances.<sup>1</sup> Y finalmente, muy igual a la persistencia de la escena múltiple fué la lenta entrega de la música polifónica a unas formas más nuevas de armonía moderna. Éste, pues, fué el curso de la escena múltiple en España durante el Renacimiento de Europa, paralelo a las otras artes, y que puede servir, con ellas, como piedra de toque del genio nacional: el temperamento español. Quizás mejor que los otros el arte del teatro, ya que es el más sujeto al gusto y aprobación popular, seguirá mostrando la prolongación de antiguos ideales, antiguas formas y antiguos métodos en los períodos que están más allá del alcance de este estudio.

1. De la traducción española del *Amphitruo*, de Plauto, por el humanista Francisco López de Villalobos, Valbuena dice: «precisamente una obra que, por tener a la vez personajes elevados y humildes, no era el típico patrón clásico de la comedia. Señalo esto para advertir cómo hasta los humanistas se sentían atraídos por *el reino de lo múltiple y lo diverso* (1515)» (págs. 80-81).



Casa Provincial de Caridad  
Imprenta - Escuela



## CAPÍTULO I

### ANTES DEL SIGLO XVI

Las primeras indicaciones de las representaciones dramáticas en España no han dejado información sobre los métodos de representación.<sup>1</sup> Se sospecha que el castellano *Auto de los Reyes Magos*, del siglo XII, del que queda solamente un texto fragmentario, fué representado en una iglesia de Toledo.<sup>2</sup> Considerando las *Siete Partidas* de Alfonso el Sabio, es evidente que en el siglo XIII tuvieron lugar representaciones, así dentro como en el exterior de la iglesia, y que se representaron *juegos de escarnio* en la plaza pública y en la calle.<sup>3</sup> Las obras para las solemnidades del Corpus Christi, de asuntos religiosos, como el *sacrificio de Isaac* y el *sueño y venta de Jacob*, fueron representadas al aire libre por sacerdotes.<sup>4</sup> Pero de tan escasa información<sup>5</sup>

1. La actividad dramática o, por lo menos, teatral en España retrocede al tiempo visigótico o romano; su continuidad fué interrumpida por la invasión de los moros y restablecida en el siglo XI o XII. (Véase MORATÍN, *Orígenes*, 58-59; GONZÁLEZ PEDROSO, *Autos sacramentales*, x; SCHACK, I, 165 ss.)

2. BAIST, *Grundriss*, II, II, 400; BONILLA, *Las bacantes*, 71.

3. Partida I, título VI, leyes XXXIV y XXXVI. Véase también SCHACK, I, 220, y CRAWFORD, «A Note on the Boy Bishop in Spain», en RR, XII (1921), 146.

4. *España sagrada*, XLV, 17. Cf. más adelante, pág. 106, para el tratamiento del sacrificio de Isaac en la escena múltiple del siglo XVI.

5. Incluso la existencia de una remota «tragedia» del siglo XIV, titulada *L'Hom enamorad y la fembra satisfeta*, que sería la pieza dramática profana más antigua conocida en la Península, ha sido desaprobada ahora por Eduardo Juliá en su *estudi crític*, agregado a la reciente edición de las *Régles de Amor i Parlament de un Hom i una Fembra*, obra atribuída al canciller Mossén Domingo Mascó, segle XIV [Castelló, 1926], 169-178.



gaba frecuentemente a una diversión llamada *entremeses* o *momos*,<sup>9</sup> que algunas veces exigía decoración escénica. En cierta ocasión se hizo una enorme boca de serpiente de madera. Al propio tiempo, en la representación, ésta arrojaba fuera llamas de fuego, y una hueste de jóvenes pajes salían uno a uno.<sup>10</sup>

No obstante, la más primitiva manifestación de un escenario elaborado se encuentra en conexión con la técnica de la escena múltiple. En la coronación de Don Martín I, en 1399, en Zaragoza, se empleó para una ceremonia religiosa una escena múltiple vertical. Dos planos distintos representaban el Cielo y la Tierra, y una nube pasaba varias veces entre ellos, trayendo un actor que representaba un ángel.<sup>11</sup> Parece que se usó aproximadamente cien años más tarde, en la misma ciudad, una técnica similar para la representación de una obra de Navidad. Una relación de gastos de la parroquia de San Salvador manifiesta detallados los concernientes a «la representación de la Nativitat de Nuestro Redentor, en la noche de Nadal de 1487». Entre los párrafos hay sumas pagadas por materiales invertidos en hacer cielos, estrellas y nubes.<sup>12</sup>

Hacia finales de siglo es posible que llegara a ser usual

fara lo dit mossen Çalom e adorarán l'infant Jesus.» (Documento del año 1453, publicado por Andreu Balaguer, en MILÁ, *Obras*, VI, 368-371.)

9. *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, en *Memorial histórico español*, VIII, 26, 56, 162, 165, 169, 265-266, 312. Moratín llamaba los *momos* que formaban parte de la diversión real en Soria en 1436, «*acciones cómicas*» (*Orígenes*, 21, 86).

10. *Op. cit.*, pág. 54.

11. «...azia la parte de la sala de los mármoles en la techumbre se avia hecho una invencion de un grande espectáculo á manera de cielo estrellado que tenia diversas gradas, y en ellas avia diversos bultos de Santos con palmas en las manos, y en lo alto estava pintado Dios Padre en medio de gran muchedumbre de serafines... Desde este cielo baxava un bulto grande á manera de nuve, que venia a caer encima del aparrador del Rey. De dentro desta nuve baxó un vestido como ángel cantando maravillosamente; y subiendo y baxando diversas vezes dexábase caer por todas partes muchas letrillas, y coplas escritas, unas en papel colorado, otras ... etc.» (MILÁ, *Obras*, VI, 236-238). En todo fueron hechos cuatro viajes por el ángel a la Tierra.

12. «... Por media libra de oro de bacín para los cielos y ruedas de los ángeles, 6 s[ueldos]. — Por una piel de oropel para estrellas, 2 s. — Tres libras de agua cuita para pegar nubes y estrellas, 1 s. 6 d.»