

ESTRUCTURA Y REPRESENTACIÓN EN EL *AUTO DE LA PASIÓN* DE ALONSO DEL CAMPO

FCO. JAVIER GRANDE QUEJIGO

Texto y reconstrucción crítica

A pesar de ser conocida desde su edición de 1977, la más reciente obra del teatro medieval castellano espera todavía un análisis de su estructura. La tarea no se ofrece fácil. ¿Qué analizar? La obra se nos escapa en su propia sustancia textual: son fragmentos aislados en un manuscrito con algunas páginas arrancadas. Sus descubridoras¹ reconstruyeron el texto del posible borrador de una obra dramática (espléndidamente editada). En él introdujeron dos aportaciones críticas: la división de la obra en escenas (inexistente en el borrador) y su orden según la cronología de la Pasión, que coincide por lo general con la disposición de los fragmentos en el manuscrito.

El fundamental estudio filológico de Alberto Blecua, aunque utilizó sus propias lecturas, mantuvo la división y orden de las escenas². Las antologías de teatro medieval que han difundido la obra repiten tanto el texto como el estudio que de su estructura dramática se hizo en 1977³: en el *Auto* la historia se dramatiza en escenas que representan directamente la Pasión y en otras, más líricas, en las que se relatan hechos no presenciados por el especta-

¹ Vid. Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá: *Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo*, Madrid, Anejo XXXV del B.R.A.E., 1977.

² Alberto Blecua: «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 79-112.

³ Así puede verse en *Teatro medieval castellano*, ed. de Ronald Surtz, Madrid, Taurus, 1983 (posteriormente renovada). Amplía su estudio en las páginas que dedica al *Auto* en el capítulo «El Teatro en la Edad Media» del tomo I de la *Historia del teatro en España*, dirigida por José M.^a Díez Borque (Madrid, Taurus, 1990, págs. 105-108). Por su parte, Ana M.^a Álvarez Pellitero en su antología *Teatro medieval* (Madrid, Espasa Calpe, 1990, págs. 171-205) asume, con alguna precisión, las tesis de las primeras estudiosas de la obra.

dor⁴. En su capítulo sobre el teatro medieval, Surtz sugirió que el autor pretendió deliberadamente una «presentación oblicua» de la Pasión. Esta posibilidad ha sido revisada por Josep Lluís Sirera en su comunicación al III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)⁵. Aunque en su estudio llega a discutir la localización del Planto de San Juan y la segmentación del texto en escenas, da por buena la versión reconstruida y sucesivamente editada. Al igual ocurre en el trabajo presentado por Alfredo Hermenegildo en los primeros encuentros de teatro medieval de Elche⁶. Se plantea la naturaleza dramática del *Auto*, sin alterar su texto ni analizar la estructura de su trama.

Teniendo en cuenta estos precedentes, abordamos en este trabajo el análisis estructural de la trama dramática del *Auto de la Pasión* tal como puede seguirse en el borrador conservado. Nuestras primeras herramientas serán el análisis filológico de Blecua y la documentación y aparato crítico de Torroja y Rivas. Nuestro estudio seguirá el orden lineal de los folios conservados, no respetando por ello ni la disposición en escenas ni la secuencia de los versos que proponen las editoras⁷. Utilizamos el texto de la edición crítica, aunque lo cotejamos con las lecturas divergentes de Alberto Blecua.

Folio 1v: versos 592-599. Diseño desde un modelo oral

 ¡O yjo mío!⁸
 ¡O mi dulce amor!
 ¿quál rrazón sufre
595 que vaes vos a morir
 y quede yo byua?;
 por Dios vos rruego, señores,
 que me matés por no byua
 con tan grande dolor.⁹

⁴ Vid. Carmen Torroja y María Rivas: *op. cit.*, págs. 98 ss. Recordemos las escenas propuestas por las editoras (subrayamos las de naturaleza lírico-narrativa): I. La Oración en el Huerto; II. El Prendimiento; III. La Negación de Pedro; IV. Planto de San Pedro; V. Planto de San Juan; VI. Sentencia de Pilatos; VII. Nuestra Señora y San Juan; VIII. Planto de Nuestra Señora y un «Fragmento suelto» final.

⁵ «La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano», en *Actas del III Congreso de la A.H.L.M.*, Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, págs. 91-116.

⁶ «Dramaticidad textual y virtualidad teatral: El fin de la Edad Media Castellana», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Elx, Diputación de Alicante, 1992, págs. 99-113. Utiliza la edición de Surtz que es básicamente la de las primeras editoras.

⁷ Aunque para su cita utilizamos la numeración de versos de su edición. Para la localización de los versos en el manuscrito *vid.* la tabla que incluye Alberto Blecua (*op. cit.*, pág. 81, aunque no tiene en cuenta el fragmento final incluido en el fol. 1v.).

⁸ En nota 101 indican las editoras: «Tachado: *o entrañas (rrau) rraviosas*».

⁹ En nota 103 precisa la edición crítica de Torroja y Rivas: «Este verso está escrito en la misma línea que el anterior, pero sin duda constituye uno diferente por sí solo».

El borrador se abre con estos versos, calificados como «[FRAGMENTO SUELTO]» por las editoras y situados al final de la obra por sus ecos temáticos con *Las Siete Angustias* de Diego de San Pedro. El lamento de estos versos es de muy difícil integración en el texto conservado porque carece de ritmo poético reconocible. Si bien en el *Auto* hay una polimetría que oscila del arte real al pareado fluctuante, en todos los casos la asonancia o la consonancia permiten reconocer su naturaleza rítmica. Las líneas copiadas parecen responder a una defectuosa transcripción (quizás debida a la memoria) de unos posibles versos fluctuantes asonantados:

¡O yjo mío! ¡O mi dulce amor!
 ¿quál rrazón
 sufre que vaes vos a morir
 y quede yo byua?;
 por Dios vos ruego, [Señor]¹⁰,
 que me matéis por no byua
 con tan grande dolor.

Sean o no estos los versos originarios (hipótesis cuya defensa nos parecería arriesgada), el hecho de poderlo suponer abona la interferencia entre un modelo rítmico que se recuerda y la preocupación temática que lo deforma en su redacción. Parece que Alonso del Campo, de aceptar su autoría¹¹, está reseñando aquí el contenido recordado de una fuente oral. Su información es redundante con la que ofrece el «Planto de Nuestra Señora» (escena VIII). Su localización aislada y alejada del resto del texto sugiere que pudo ser el modelo amplificado de la última escena.

Esta técnica compositiva también parece afectar al guión conservado del *Auto del emperador o de San Silvestre*¹². En él, el escritor utiliza el estilo indirecto («Diga el emperador \ a los cavalleros / que los diosses...») para indicar el contenido de las formas poéticas que ha de componer («Vna copla que digan las mugeres...»). Sin embargo, el núcleo central de la representación, con acotaciones escénicas incluidas, se redacta en estilo directo:

Aquí aparesca Sant Pedro e Sant Plabo.

– ¹³ E diga el apóstol: «porque touiste mysericordia con ¹⁴ aquellos nyño e con sus madres te enbía dezir Ihesu Christo ¹⁵ que enbéis por el papa Siluestre que está ascondido ¹⁶ en el mote de Sira, e él te mostrará una fueite en que te

¹⁰ La Virgen parece dirigirse a su Hijo en los versos iniciales, ¿por qué no dirigirse a él también en el deseo de morir con él? Así ocurre precisamente en el *Duelo* de Berceo (*vid.* coplas 125 y 128, 75-80 en las que la Virgen pide de forma explícita a su Hijo morir con él). Esta corrección beneficiaría la posible asonancia.

¹¹ La atribución realizada por Torroja y Rivas (*op. cit.*, págs. 80-98) nos parece acertada, aunque haya de matizarse desde las conclusiones de Blecua (*op. cit.*, págs. 108-112).

¹² *Vid.* Carmen Torroja y María Rivas: *op. cit.*, págs. 183-184, por donde citamos.

l¹ vanes tres vezes, e luego serás sano de la gafedad; l² et más que le fagas una yglesia donde él sea seruido l³ e hurado». E desapareçerán.

¿Por qué esta diferencia en el diseño de la obra? El eco de asonancias en el texto no es difícil de rastrear:

porque touiste mysericordia
 con aquellos nyño
 e con sus madres te enbía
 dizir Ihesu Christo
 que embies por el papa Siluestre
 que está ascondido
 en el mote de Sira
 e él te mostrará una fueite
 en que te vanes tres vezes
 e luego serás
 sano de la gafedad
 et más que le fagas una yglesia
 donde él sea seruido
 e hurado.

Parece que, al redactar, se haya diferenciado entre el recuerdo de un texto métrico previo (del que puede partirse) y el nuevo diseño artístico que integra, renueva o puede llegar a sustituir al modelo inicial del que se parte para mejorar y desarrollar su primaria estructura dramática. En este caso, una posible aparición escenificada da pie al planteamiento de una obra más compleja que desarrolla sus antecedentes y sus consecuentes.

La utilización de una pasión toledana tradicional y anterior por parte de Alonso del Campo ha sido defendida por Alberto Bleuca¹³. En nuestro análisis ratificamos sus conclusiones, aunque hemos de matizar una de sus deducciones: «Alonso del Campo no es el autor del modelo». Nuestra lectura observa lo contrario. La labor de taracea realizada por el autor responde a una clara voluntad constructiva y original: Alonso del Campo pretende crear una nueva versión de la Pasión toledana que supere en su texto y en espectacularidad la tradicional representación o representaciones de las que parte.

Folio 8r: versos 1-8. Testimonio de una pasión tradicional

Primera oración del huerto.

Amigos, míos aquí esperad
 mientras entro a orar al huerto
 que mi ánima es triste hasta la muerte
 que yo e de pasar muy fuerte,

¹³ Alberto. Bleuca: *op. cit.*, pág. 108.

5 e mi cuerpo está gimiendo
y mi corazón desfalleciendo.
Velad conmigo, mis amigos,
no me seyas desconocidos

Estos versos vienen a sustituir la estrofa inicial del primer fragmento que fue tachada por el autor. La copla desechada adaptaba, como la serie que le sigue, los versos de la *Passión Trobada* de Diego de San Pedro¹⁴. Blecua justifica este cambio explicando que con ello Alonso del Campo pretendía engarzar con la escena II. Si es así, ¿por qué separar el enlace 130 versos? Métrica y temática coinciden en ambos fragmentos en sus pareados fluctuantes que continúan el motivo de la vela:

Amigos, ¿qué hazés
145 que tan gran sueño tenés
devantad vos y andemos
que yo de verdad vos digo
que aquel que me trae a la muerte
150 ayna será conmigo.

La reposición de un comienzo posiblemente tradicional¹⁵, frente a la elaborada copla cancioneril que se desecha, responde a un fenómeno de enlace..., pero no entre escenas. El enlace se busca con el receptor. Alonso del Campo renueva y amplifica la primitiva versión de la que parte. Al revisar su labor, debió dudar de su eficacia: ¿cómo se recibiría la renovación?; ¿reconocería el público en los versos de Diego de San Pedro el espectáculo paralitúrgico acostumbrado? Al reponer un inicio posiblemente conocido, el autor aseguraría la aceptación de su interpolación culta dentro del espectáculo tradicional.

Folios 8v-9v.a: versos 9-133. Amplificación culta de la representación

Este fragmento, de clara unidad de copia, ha suscitado la discusión sobre la originalidad y autoría de Alonso del Campo porque la mayor parte de sus versos proceden de Diego de San Pedro. Según sus editoras, 141 versos del conjunto del *Auto* (más ocho tachados) proceden de este autor: un 23,5% del total. Alonso del Campo sólo redactaría el 76,5% restante¹⁶. En este largo

¹⁴ En concreto las estrofas 14ii-15i, según la edición de Dorothy S. Severin y Keith Whinnom (Diego de San Pedro: *Obras Completas, III, Poesías*, Madrid, Castalia, 1979). En adelante nos referiremos a esta obra con las siglas *P.T.*

¹⁵ Los dos versos sin rima (el 2 y el 149) pueden dar testimonio, además de los pareados, del posible carácter tradicional del fragmento: han de ser producto de la vacilación del recuerdo de un texto oído por el redactor o fruto de la alteración tradicional que el recitado memorístico ha podido ir generando.

¹⁶ *Vid.* Carmen Torroja y María Rivas: *op. cit.*, págs. 103-113. Recuérdese, sin embargo, que en el resto de la obra Alonso del Campo puede estar utilizando materiales tradicionales previos.

préstamo no faltan, como señala Blecua, notas originales: se adaptan en ocasiones los versos para transformar los elementos narrativos de la *P.T.* en elementos dramáticos y se incluyen cinco estrofas originales¹⁷.

Más que discutir la mayor o menor originalidad del autor, interesa analizar la estructura de su desarrollo dramático. Desde este punto de vista, este inicio es una amplificación culta del motivo que podía abrir una versión tradicional de la representación de la Pasión: la Oración en el Huerto. Este motivo se dramatiza en dos desarrollos teatrales distintos: 1) el movimiento escénico es la técnica dominante en las tres oraciones de Jesús; 2) el diálogo con el Ángel se articula con la técnica de los momos cortesanos. En ambos casos, la materia lírica y narrativa se transforma en acción y parlamentos dramáticos. La brevedad de la posible representación antigua en pareados se pierde en un nuevo espectáculo teatral de mayor riqueza textual por la incorporación de los versos de una obra culta adornada con las galas del *trovar* y prestigiada por su amplia difusión. El propio espectáculo teatral se mejora al incluir entre sus recursos escénicos las técnicas más novedosas y plásticas de las fiestas cortesanas: las invenciones de los momos.

Las oraciones sucesivas van reduciendo su texto para que el mensaje dramático recaiga en las acciones¹⁸. Las rúbricas recogen este proceso:

Primera oración del huerto. [...]

Aquí se apartará y hincará las rodillas y diga al Padre [...]

Otra [...]

Otra [...]

Aquí se devantará y yrá a los discípulos y dirá: [...]

Torna aora la segunda vez y dirá [una estrofa]

Aquí bohuerá a los discípulos y mirallos a como están durmiendo y callará y bouerse a a orar la tercera vez y diga [sólo se incluye una semiestrofa]

Este dinamismo de la acción compensa el estatismo del monólogo de la Oración. Sirera observa en el *Auto* la eliminación de «todos aquellos movimientos que implican traslados de un espacio a otro»¹⁹. Si ello es cierto, también lo es que el autor aprovecha, como conocedor del mundo del teatro, las posibilidades del juego escénico y marca dos lugares de representación: un primer plano de declamación y un segundo plano ocupado por los apóstoles, figurantes en persona o como imágenes. En ambos caso, «el efecto *cuadro* (conseguido mediante imágenes de rancia tradición plástica y simbólica, y

¹⁷ Vid. Alberto Blecua: *op. cit.*, págs. 85-89.

¹⁸ Alfredo Hermenegildo (*op. cit.*, pág. 108) señala que «los signos teatrales más sobresalientes» son los desplazamientos dentro del espacio escénico, entre los que destacan los de este fragmento.

¹⁹ Josep Lluís Sirera: *op. cit.*, pág. 1018.

acompañado posiblemente de música)» reforzaría el valor de la acción del diálogo y no vendría simplemente a reemplazarla²⁰.

La capacidad dramática del adaptador se manifiesta también en la selección de materiales que hace de la *P.T.* Evita en ellos los elementos que no son dinámicos en el relato de Diego de San Pedro. Por ello, salta coplas o las utiliza de forma encabalgada²¹. La intención dramatizadora de Alonso del Campo la podemos seguir, con claridad, en dos testimonios:

a) La estrofa que desarrolla la segunda oración (vv. 49-58) es de su invención, pues en Diego de San Pedro la segunda oración no se verbaliza (sólo se menciona en la copla 27). Esta oración presenta una doble redacción: una breve e inicial en el folio 8v.b, que no ha sido tachada aunque tiene una advertencia negativa («ojo»), y otra segunda más larga en el folio 9.r.a que es la aceptada por los editores. Blecua explica cómo la doble redacción se debe a un error en la copia de un modelo previo²². Sea un tanteo creativo del autor o la incorporación de un nuevo material que mejorase el cuerpo dramático de la narración de Diego de San Pedro, en ambos casos es evidente la preocupación constructiva. Alonso del Campo engarza dramáticamente sus materiales, los revisa, reconoce errores creativos o de copia para lograr una eficaz representación que alcance suficiente dignidad artística.

b) En la tercera oración, Alonso del Campo traslada literalmente la semiestrofa 28ii de la *P.T.* También utiliza la semiestrofa anterior (28i), pero transforma su relato en movimiento escénico que incluye en el drama a nuevos personajes (los apóstoles, ausentes en la *P.T.*). Hace con ello visual y corpórea, y con ello dramática, la acción. Compárese la fuente narrativa y el efecto teatral:

| <i>P.T.</i> | <i>Auto</i> |
|---|---|
| En la [vez] ya postrimera que a la oración tornó, con fatiga lastimera que la muerte le pusiera, lo que sigue añadió: | Aquí boluerá a los diçipulos y mirallos a commo están dur- miendo y callará y boluerse a a orar la terçera vez y diga: |

El fragmento continúa su andadura teatral con un diálogo entre el Ángel y el Señor que adopta la estructura del debate cancioneril en sus rúbricas²³ con

²⁰ Sirera (*op. cit.*, pág. 1019) defiende que el diálogo reemplaza a la acción. Nuestra lectura, por el contrario, ve en la técnica del *cuadro* un subrayado plástico de la función escénica del monólogo.

²¹ La coplas utilizadas en las tres oraciones de Jesús son la 16, 17, 19i, 20i, 23 y 28ii.

²² Vid. Alberto Blecua: *op. cit.*, págs. 87-88.

²³ Para la utilización de las rúbricas de cancionero en la copia de textos teatrales en la Edad Media vid. Miguel Ángel Pérez Priego: «Introducción» a su edición de Juan de la Encina, *Teatro completo* (Madrid, Cátedra, 1991, pág. 42).

un doble contenido dramático: a) un momo inicial que no existe en Diego de San Pedro; b) un diálogo que dramatiza las intervenciones de Jesús en la *P.T.*

La intervención del Ángel tiene una estructura propia de momo: enseña unos objetos y realiza un envío a un personaje con letras alusivas a los objetos mostrados²⁴. La primera estrofa de su parlamento se toma de la *P.T.* (copla 34). Las dos siguientes son originales y en ellas se amplifican los motivos dramáticos de las insignias de la Pasión («caliz d'amargura», «açotado», «coronado», «cruzificado»), en línea con el teatro de inspiración franciscana de Gómez Manrique²⁵.

Las respuestas de Nuestro Señor siguen de cerca a Diego de San Pedro: coplas 39 (primera) y 41 (segunda respuesta). De mayor interés son las respuestas del Ángel y su relación con la *P.T.* En la primera réplica (segunda intervención del personaje), Alonso del Campo vuelve a incluir una estrofa original que desarrolla el motivo dogmático de la Redención, tópico en el teatro religioso del XVI. Este motivo aparece en la copla 40 de la *P.T.*, aunque en boca de Jesús. En su tercera intervención, el Ángel utiliza la copla 37 de la *P.T.* con la que cerraba su aparición en el relato. Cotejando las intervenciones de Jesús y del Ángel en Alonso del Campo y en Diego de San Pedro se observa que coinciden en sus intervenciones finales, pero no en el desarrollo del diálogo. El relato de San Pedro carece de estructura dramática al seriar las intervenciones (parlamentos del Ángel en coplas 33-37 y de Jesús en la 39-41) y al separarlas con intervenciones directas del autor (en las coplas 38 y 42). Alonso del Campo alterna los parlamentos en torno a un nuevo elemento teatral y cortesano: el momo de las insignias de la Pasión.

En su diálogo, es de notar cómo adapta la disposición en torno al tres. Fueron tres las oraciones de Nuestro Señor; son tres los parlamentos del Ángel; serán tres las intervenciones de Jesús: dos respuestas al Ángel y otra dirigida a los apóstoles que añade con posterioridad el autor. Alonso del Campo se esfuerza en hacer teatro del relato cancioneril ordenando sus materiales en un equilibrado y simétrico diseño. Las discusiones sobre su originalidad o autoría son secundarias. Si los versos no son suyos, la arquitectura dramática sí lo es.

Folios 9v.b-10r: versos 144-180. La antigua Pasión

El fragmento que atendemos comparte folio con el texto anterior, aunque presenta una diferencia material: varía la tinta²⁶. Su comienzo rompe de

²⁴ Tenemos en cuenta, como ejemplo estructural del género, la «Momería» de Francesc Moner (*Teatro medieval*, ed. de Ana M.^a Álvarez Pellitero, págs. 245-249).

²⁵ Vid. el artículo de Ronald Surtz: «The "Franciscan Connection" in the Early Castilian Theater», *Bulletin of the Comediantes*, XXXV (1983), págs. 141-152.

²⁶ Vid. Carmen Torroja y María Rivas: *op. cit.*, pág. 100.

improvisó la métrica cuidadosa de cancionero, sin rúbrica alguna (que quizás debía acompañar el comienzo de la obra). La acotación que introduce a un nuevo personaje («Aquí vendrá Judas») inicia un vivo diálogo marcado explícitamente («El Ihesu», «Judas», «El Ihesu») y cerrado con una acotación de cambio escénico: «Judas a los judíos»).

La diferente naturaleza con el fragmento anterior no sólo se observa en la métrica²⁷. Su polimetría también puede responder a una razón temática. Los pareados enmarcan el motivo central de la acción: la traición. Las cuartetas de rimas cruzadas y alternantes desarrollan dramáticamente el beso del traidor.

Los versos de este prendimiento parecen una escena aislada de una antigua pasión que desarrolla un motivo tradicional y bíblico²⁸: el beso de Judas. Su independencia del fragmento anterior aumenta si atendemos al inusual cambio en la denominación del protagonista: «Nuestro Señor» ha pasado a denominarse «El Ihesu», rótulo que parece portar en su sintaxis una mención deíctica que reconoce a un personaje tradicional.

Folio 17r: versos 134-143. Un enlace estructural

Suelta y aislada aparece una estrofa en el folio, acompañada de la siguiente rúbrica: «Nuestro Señor a los discípulos». Las editoras trasladan esta estrofa al cierre de la Oración del Huerto. Parece asistirles la razón, y no sólo por su enlace temático. De hecho, su contenido repite la intervención que Jesús protagoniza en los pareados con los que despierta a sus discípulos. Su métrica, sin embargo, es muy diferente y enlaza con la estética cancioneril de los versos tomados a Diego de San Pedro.

Estructuralmente esta estrofa debe explicarse desde la solución del comienzo del *Auto*: una antigua pasión, que partía del Prendimiento, ha sido amplificada por el nuevo autor desarrollando la Oración en el Huerto. El inicio y el final de esta amplificación han sido revisados con detenimiento. La primera solución que dio Alonso del Campo fue la mera yuxtaposición de la amplificación culta como prólogo a la representación más antigua y tradicio-

²⁷ Es de obligada consulta el análisis que Alberto Blecuca le dedica en las págs. 91-93 de su artículo (*op. cit.*). En ellas demuestra el carácter arcaico de sus formas métricas, propias de la tradición teatral castellana (*Auto de los Reyes Magos* y *Representación del Nacimiento* de Gómez Manrique), de la tradición catalana e incluso de algunos dramas litúrgicos latinos.

²⁸ Las tradiciones utilizadas en los motivos del drama (Oración, Ángel, Judas, Negación de Pedro, lamentaciones, anuncio de San Juan a la Virgen, Mater dolorosa, etc.) pueden observarse en Carmen Torroja y María Rivas (*op. cit.*), en Humberto López Morales (*Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968) y en Dorothy S. Vivian [«La Pasión Trobada, de Diego de San Pedro, y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión», *Anuario de Estudios Medievales*, I (1964), págs. 451-470].

nal. No quedó satisfecho y corrigió su redacción anticipando unos versos tradicionales al inicio para que sirviesen de enlace entre el espectáculo y el espectador. También debió sentir la necesidad, tras la larga interpolación culta, de realizar una transición que devolviese al espectador al motivo temático del Prendimiento. Por ello, debió redactar esta estrofa que traslada al público desde la nueva forma interpolada a los antiguos temas conocidos. Con ello se reforzó la estructura de serie simétrica de tres elementos (tres oraciones, tres parlamentos del Ángel, tres de Nuestro Señor) que daba cohesión a la nueva pieza teatral.

Folio 21v: versos 266-310. Doble redacción amplificadora

En este folio se transcribe la segunda mitad del Planto de San Pedro. Se relata en ella, con mayor detenimiento, la negación y el arrepentimiento de Pedro. Comparar este Planto con el posterior de San Juan (también sujeto a una doble redacción) nos permite una hipótesis que justifica la extraña disposición del Planto copiado en dos mitades y en orden inverso: la revisión del texto parece haber duplicado la materia inicial.

¿Pretendía con ello el autor alargar la representación? ¿Por qué motivo? Si estas partes estáticas y líricas tuviesen una puesta en escena musical, quizás respondiese el interés creativo a una voluntad de aumentar el carácter espectacular de la obra.

Folios 22v-23r: versos 181-265. Huellas de representaciones de la Pasión

Al no haber podido cotejar el manuscrito, desconocemos por qué el copista salta del folio 17r al 22v para continuar su texto. Faltan los folios 11, 12 y 15, pero no el resto. ¿Quizás no ofrecían el suficiente espacio –al menos una cara en blanco– para arrancar el comienzo de la copia? Sea como fuere, esta separación parece indicar cierta independencia de copia entre esta nueva escena polimétrica y los fragmentos anteriores que pudiera suponer la posibilidad de representaciones separadas.

Al igual que en el comienzo del Beso de Judas, encontramos arcaísmos métricos y la ausencia de rúbrica. ¿Proviene de un fragmento anterior en alguno de los folios perdidos o es simple olvido del copista al iniciar la transcripción de una escena conocida en la que la evidencia del recuerdo familiar facilita el olvido de la presentación inicial?

En sus contenidos, la Negación sigue de cerca el Evangelio y en ella volvemos a encontrar, ahora con mayor rigor culto, la misma disposición polimétrica que en la escena del Beso. El inicio del diálogo arranca en coplas castellanas (ababacca). El enfrentamiento de las dos primeras negaciones se desarrolla en rápidas réplicas de cuartetas (abab). El cierre dramático de la

tercera negación vuelve a utilizar la copla castellana del inicio, aunque con distinto esquema de rimas (ababbcbc). La naturaleza dramática de esta escena, en su enfrentamiento de diálogos, se cierra con una acotación que supone un efecto sonoro con función dinámica: «Aquí cantará el gallo». El Planto²⁹ que sigue quizás continuase con una armonía musical el efecto sonoro del canto del gallo.

Josep Lluís Sirera ha analizado con cierto detenimiento los Plantos del *Auto*³⁰. El de San Pedro dedica un 10% a contenidos líricos; un 22,5% narra lo ya representado y un 67,5% relata acontecimientos o detalles desconocidos. En total, los plantos elevan a un 20% el texto dedicado a narrar acontecimientos sucedidos fuera de escena. El 62,5% del *Auto* se dedica a la representación directa de las acciones, según los datos del profesor valenciano.

La necesidad de narrar acontecimientos irrepresentables no parece justificar la presencia del género. En la tradición medieval (que en forma narrativa se da en el *Duelo* de Berceo y líricamente aparece en las pasiones del *Libro de buen amor*) el planto rememora los episodios de la Pasión que más impresionan a quien los relata. En este caso, el auto renueva la tradición con una estructura lírico-narrativa que comienza con un fuerte contenido lírico de queja y continúa con la narración que explicita el motivo del dolor (prendimiento). La última estrofa serviría también para presentar al siguiente cantor:

de los suyos ya no ay más
sy no Juan e yo pecador.

Con estos versos debería consonar el paralelismo del inicio del Planto de San Juan:

Señor buen Ihesus amado,
de los buenos bien querido,
yo Juan el desanparado

La ampliación del Planto en el folio 21v añade un desarrollo narrativo del motivo del dolor (la negación) y un cierre lírico-narrativo con función de clímax (el perdón). Con ello, Pedro se convierte en ejemplo del espectador

²⁹ Por no ser objeto directo de nuestra argumentación no entramos a discutir la diferente lectura que de la rúbrica hacen los editores: «San Pedro el Pilato» (C. Torroja y M. Rivas) / «San Pedro. El Planto» (Blecua). Las láminas X y XI del libro *Teatro en Toledo...* nos acercan más a la lectura de Blecua. Por otro lado, el señalar en tres de los cuatro monólogos su género (Planto / Sentencia) podría hacer referencia a su forma de representación: musical en los plantos, «rezada» en la sentencia. La tradición musical del «Planctus Mariae» haría innecesaria señalar su intervención musical, aunque parece obligar a señalar cuándo su intervención es recitada: «Nuestra Señora a Sant Juan rrezado».

³⁰ *Vid. op. cit.*, págs. 1017-1018.

que ha asistido a la negación (y que también ha negado en su propia vida a Cristo). En la mejor tradición ascética, el cristiano sigue colaborando en la muerte de Cristo, aunque la bondad divina le sigue perdonando y redimiendo. Al tiempo que aumenta el espectáculo, el clérigo toledano aprovecha los versos de su representación para mover a devoción, apoyándose en las tradiciones de posibles representaciones anteriores y en la propia liturgia del Viernes Santo³¹.

Folios 23v-24v: versos 311-415 y 510-521. Tradicionalidad de San Juan

El Planto de San Juan ofrece una dificultad textual: encontramos dos versiones muy distintas y distantes. La primera ocupa 14 estrofas (más una tachada) en los folios 23v y 24r y continúa el Planto de San Pedro. La segunda es más breve, sólo tiene siete estrofas, y aparece aislada en los folios 78v-79r. Su contenido es semejante, con variantes de mayor valor artístico en la versión extensa (que además añade el estribillo del Planto de San Pedro). Sólo la segunda estrofa de la versión breve no está recogida en el Planto extenso, por lo que los editores suelen incluirla.

El análisis textual que realiza Alberto Bleca es definitivo:

La contaminación prueba que ninguna de las dos versiones es la original, o lo que es lo mismo, que Alonso del Campo se limita a copiar unos «papeles» anteriores que ya habían alterado un texto primitivo³².

La distancia extrema entre ambas versiones y la copia inmediata de la versión larga continuando la inicial versión breve del Planto de San Pedro, con el que enlaza estilísticamente, muestra que la elección creativa del autor es meditada y casi autoriza a concluir que la versión breve ha sido claramente desechada por el escritor³³.

Frente a la función conclusiva que observábamos en el Planto de San Pedro (cerrando con el perdón las diversas traiciones del Prendimiento), el de San Juan, aunque mantiene el carácter lírico, pretende abrir un nuevo universo temático: el relato de la Pasión («contar quiero vuestro mal»). Responde esta

³¹ Recuérdese que en el oficio de Tinieblas se cantaba el motivo de la negación. Su huella en el teatro no sólo la recoge Alonso del Campo. En la rúbrica del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández leemos: «Y EL PRIMER INTRODUTOR ES / SANT PEDRO, EL QUAL SE VA LAMENTANDO A FAZER PENITENCIA POR LA NEGACION DE CHRISTO COMO EN / LA PASSION SE TOCA: S: EXIIT FORAS ET FLEUIT AMARE» (ed. de M.^a Josefa Canellada, Valencia, Castalia, 1976, pág. 211).

³² Alberto Bleca: *op. cit.*, pág. 101. Basa su argumentación en «la incoherencia de ciertas lecciones primitivas que aparecen indistintamente en una y en otra versión» (pág. 100) y en las numerosas anomalías métricas (pág. 102).

³³ Ello podría llevar a discutir la inclusión de la estrofa segunda del fol. 78v. ya que no ha sido recogida por el autor en la versión extensa. La limitada extensión del artículo nos obliga a no poder comparar ambas versiones, reduciendo nuestro estudio sólo a la versión amplia.

intención a la nueva piedad franciscana que promueve la contemplación devocional, implícita en la versión extensa y explícita en la breve:

Por hartarme de llorar
y todos lloren conmigo.

La narración avanza más allá de la de Pedro (a quien no menciona porque desconoce su tradición). Sigue el hilo tradicional de motivos: prendimiento, juicio, flagelación, coronación de espinas, Jesús ante Herodes y sentencia de muerte. La tendencia a la simetría explica la duplicación del planto con forma similar, pero con función distinta: si en San Pedro el resumen produce una identificación con lo representado, en San Juan se presenta un prólogo narrativo de la representación de la Pasión.

La localización de esta escena y de su continuación no es clara. Sirera propone que se sitúe tras la Sentencia de Pilatos, porque su última estrofa la da por leída. Sin embargo, Alonso del Campo se encuentra en este pasaje con una gran dificultad: ha de integrar materiales tradicionales previos –el Planto, la Sentencia, el Anuncio de San Juan a María, los Plantos de las Marías, etc.– en un todo unitario que se yuxtapone a la anterior representación del Prendimiento. Ello impide encontrar la coherencia constructiva de la primera parte del *Auto*. La selección de los fragmentos transcritos (máxime si admitimos con Blecua que Alonso del Campo copia textos ya previamente redactados) ha de indicarnos que el orden de copia es significativo para el autor.

Este criterio nos obliga a anticipar el diálogo de San Juan y la Virgen antes de la Sentencia de Pilatos. Narrativamente esta anticipación intensifica la fuerza dramática de la Sentencia, pues confirma el aviso de San Juan (aún en vida de Cristo según aparece en la *P.T.*, modelo narrativo que sirve de base unificadora en la nueva disposición de Alonso del Campo). Por otro lado, al escuchar la sentencia se rompería trágicamente la duda que alberga María:

526 mas no sé sy creería
 que al mi Hijo tal hiziesen,
 e ninguno non plasaría
 que la tal muerte le diesen.

La Sentencia confirmaría y describiría con cierto detalle la muerte del Hijo.

Sea como fuere, se observa cierto desajuste en el engarce de las piezas previas: entre la Sentencia de Pilatos y las propias de las tradiciones que arrancan de la *Depositio* (los plantos y la escena apócrifa de aviso de San Juan a Nuestra Señora). La tarea de taracea de Alonso del Campo no tiene aquí, como en el comienzo, la posibilidad de armonizar dramáticamente las distintas piezas con un modelo narrativo representable.

Folios 26v-27r: versos 416-509. La Pasión en escena

La tradición teatral de la Sentencia de Pilatos en la Edad Media es abundante, aunque de reducida extensión en su representación³⁴. En el texto que Del Campo nos transmite destaca el formalismo jurídico al que se atiene (propio del XIII) y su correspondiente métrica fluctuante. Este verismo judicial hace que la Sentencia sea una auténtica acta de lo sucedido: da fe de los hechos que se ordenan. En el lugar que ocupa en el manuscrito, confirma los temores del mensaje de San Juan. Ha de admitirse que la coherencia temática hace posponer el diálogo entre San Juan y María; pero la coherencia artística aumenta con el orden que muestra la copia.

Con independencia del lugar que finalmente le asignemos, en la trama ocupa el lugar central, pues consigue transmitir el relato de la Pasión mediante una acción indirecta, con una habilidad dramática que entronca con las dudas y presentes del *Auto de los Reyes Magos*. Nótese que el drama avanza porque no estamos ante un personaje que nos relata qué ha pasado. Asistimos en primera fila a un acontecimiento fundamental en el que metonímicamente se engloba el drama de la Pasión: la sentencia que culmina la tragedia sacra.

Folio 27v: versos 542-591. El Plactus Mariae, cierre del ciclo de la Pasión

Tras la muerte de Cristo, confirmada por la sentencia fatal, el autor vuelve al modelo culto para cerrar su drama dentro de la tradición conocida del Planto. De nuevo las estrofas de la *Passión Trobada*, o de *Las Siete Angustias*, sirven de *elocutio* al autor. Pero ni la *inventio* ni la *dispositio* parecen provenir de allí. Ya vimos al inicio del análisis un fragmento del folio 1 en el que se pergeña el recuerdo oral de un planto de métrica fluctuante sobre el que puede estructurarse la amplificación culta y artística de este planto final.

Folio 48r: versos 530-541. Enlace entre dos tradiciones

Cerrada ya la secuencia de la obra, aparece una estrofa desligada con dos personajes («San Juan La Madalena») que las editoras incluyen en el diálogo entre San Juan y Nuestra Señora (escena séptima). Dudamos que formen parte de esta escena por dos razones:

- a) El tipo de rúbrica del diálogo entre San Juan y María se ha utilizado a lo largo del *Auto* para cerrar escenas mediante el cambio de interlocutor del protagonista. Así ocurre en la oración del Huerto: «Nuestro Señor a los discípulos» o en el beso de Judas: «Judas a los judíos».

³⁴ Vid. a este respecto el análisis de Bleuca (*op. cit.*, págs. 105-107) y de Carmen Torroja y María Rivas (*op. cit.*, págs. 116-117 y 126).

La indicación «Sant Juan a Nuestra Señora diga» más bien señala el cambio desde el Planto de San Juan al nuevo diálogo (que es como aparece en el manuscrito) que el inicio de una escena tras la Sentencia. Por contra, «Sant Juan La Madalena» es idéntica a las rúbricas iniciales de los Plantos: «San Pedro el Pilato [o el Planto]»; «San Juan Pilato [o el Planto]».

- b) La disposición de la estrofa (aislada) y de los personajes que aparecen viene a completar la nómina familiar de los protagonistas de los tradicionales lamentos ante la cruz. Ellos tres (con la Magdalena también silente) protagonizan las *Lamentaciones* de Gómez Manrique. La ceremonia de las Marías, al atender a las palabras del Evangelio en la agonía de Cristo, parece que ha cambiado uno de los personajes femeninos por el del apóstol Juan, testigo de la Pasión al pie de la cruz.

El cierre de las ceremonias paralitúrgicas de valor teatral o parateatral ligadas a la Pasión tradicionalmente se venía realizando ante el monumento funerario en el que se simboliza tanto el Calvario (pendón de la cruz) como el Sepulcro³⁵. Atento a ello, Alonso del Campo incluye esta estrofa para enlazar temática y espacialmente la Sentencia de Pilatos con el Planto de María. El estatismo que supone Sirera, al entender que la posible representación en carros obligaba a «elipsis entre unas situaciones y otras»³⁶, encuentra en estos enlaces un recurso dinámico que permite movimiento escénico y cambio de escenario:

rastro claro halarés
por el qual mi alma llora
535 que su sangre es guyadora
y por ella os giarés.

Unidad y teatralidad del Auto de la Pasión

Analizado el texto, han de llegar las conclusiones. Una se impone: si bien Alonso del Campo utiliza diversos materiales, se observa en su disposición un claro intento de estructura unitaria. Su diseño, desde fuentes previas orales (las huellas de las distintas tradiciones toledanas³⁷) o de escritura culta (Diego

³⁵ Para el estudio de estas ceremonias paralitúrgicas de carácter teatral en la Castilla medieval *vid.* Víctor García de la Concha: «Dramatizaciones litúrgicas pascuales en Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, Zaragoza, Anubar, 1978, págs. 153-175 y «Teatro litúrgico medieval en Castilla: Quaestio Metodologica», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Elx, Diputación de Alicante, 1992, págs. 127-143.

³⁶ Josep Lluís Sirera: *op. cit.*, pág. 1019.

³⁷ Desde la métrica, Ana M.^a Álvarez Pellitero (*op. cit.*, pág. 181) ha señalado tres posibles agupaciones: escenas II y III (Prendimiento y Negación de Pedro); escena V (planto de San Juan) y escena VI (la Sentencia).

de San Pedro), es original. Pretende realizar un espectáculo teatral unitario y renovado. La renovación se manifiesta en la incorporación de materiales ajenos a la tradición teatral (la *PT.*) y la unidad en el intento de ordenar armoniosamente distintas formas parateatrales del ciclo de la Pasión:

- a) La representación directa de los acontecimientos del Jueves Santo: la traición de Judas, la negación de Pedro, la sentencia de Pilatos, presentes en diversos dramas litúrgicos³⁸.
- b) El relato indirecto a través de los plantos, posible origen del drama litúrgico de Pasión según las tesis de Young.
- c) Las ceremonias tradicionales de la Semana Santa castellana que documentan en Toledo representaciones de la Pasión en el siglo XV³⁹ y una tradición de las Marías ante el monumento sepulcral que enlaza con la tradición de los plantos y con la existencia de una cultura iconográfica del relato simbólico de la muerte de Cristo⁴⁰.

El resultado de su labor nos parece satisfactorio. Es verdad que el clérigo toledano no es responsable de la *inventio* de su obra ni de la *elocutio* de sus versos. Alberto Blecua nos demuestra cómo copia sus materiales. Pero sí que es suya la responsabilidad de la *dispositio* y la suya es una organización propia de un hombre de teatro⁴¹. Engarza sus materiales en dos núcleos dramáticos básicos: el Prendimiento y la Muerte. Viene con ello a estructurar temáticamente la obra en la misma disposición de la liturgia cristiana: la conmemo-

³⁸ Vid. los recogidos de los *Carmina Burana* por K. Young (*The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, I, págs. 514-516 y 518-533). En el segundo de ellos alterna explícitamente el recitado y el canto, incluyendo fragmentos cantados en lengua vulgar.

³⁹ Vid. la abundante documentación en Carmen Torroja y María Rivas (*op. cit.*, págs. 11-74). De 1425 se recogen referencias a «quando se fizieron las Marías de la Pasión» dentro de una paraliturgia dramatizada en torno al crucifijo que venía realizándose, al menos, desde 1418 (págs. 14-15). En 1474 se consigna que se «dé trezientos mrs. a George de Bryuega para fazer las representaçones de la Pasión» (pág. 36). A ello hay que añadir la conocida mención del Arcipreste de Talavera (pág. 138) y el éxito en el Corpus toledano de una obra titulada «La Piedad, La quinta angustia o El descendimiento», representada en 1495, de 1501 a 1506 y en 1508, y que proviene de la tradición de la *Depositio* (págs. 45-47 y 60-61).

⁴⁰ Vid. a este propósito la bibliografía señalada en nota 35 y las ceremonias recogidas por R. Donovan (*The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, págs. 98 ss.). Documenta en Gerona el desarrollo de una intervención de María que relata lo acontecido en el Calvario («Dic, Maria, quid vidisti contemplando crucem Christi»), desde las dramatizaciones de Resurrección («Surgit Christus cum tropheo», págs. 106-108). En Mallorca llega a documentarla en catalán: «Are, digns nos, Maria, que as vist en la uia, de Ihesu Christ lo Saluador, q'es de quest mon Redemptor» (pág. 132).

⁴¹ Carmen Torroja y María Rivas (*op. cit.*, págs. 86-87) documentan por extenso su responsabilidad como organizador de los espectáculos teatrales del Corpus toledano desde 1481 hasta su muerte en 1499.

ración del Jueves Santo en torno a la última cena y el prendimiento y la conmemoración en el Viernes Santo de la crucifixión y muerte de Jesús.

En el primer núcleo temático dos posibles fragmentos de representaciones tradicionales (el Beso de Judas y la Negación de Pedro) se amplifican con dos desarrollos cultos. El primero de ellos adapta un relato devocional, de amplia difusión, como prólogo dramático de la traición y crea un espectáculo dinámico y novedoso: la Oración en el Huerto ofrece una amplia imaginería tanto en el movimiento escénico de Nuestro Señor como en la posible vistosidad de sus figurantes (los discípulos) y del momo de las insignias de la Pasión que protagoniza el Ángel. El segundo, el Planto de San Pedro, tiene como modelo el salmo penitencial del oficio de Tinieblas que es cantado. La tradición de los plantos también va unida a la música. Ello hace pensar que Alonso del Campo cierra la primera parte de su *Auto* con un broche musical que vendría a coincidir con la tradición coetánea del teatro cortesano de Juan del Encina y con el teatro religioso posterior.

La segunda parte del *Auto*, centrada en la temática del Viernes Santo, se enlaza por yuxtaposición paralelística a la parte inicial. El paralelismo se produce en texto y en representación. El Planto de San Juan incorpora el estribillo del Planto de San Pedro variando así la forma métrica tradicional de su versión breve, desechada por el autor en su disposición dramática unitaria. En su representación se repite el género: el planto, aunque con una función prologal, de presentación del relato de la muerte de Cristo y no de cierre, como ocurría con el perdón de Jesús con el que terminaba la representación del Prendimiento. El paralelismo formal sólo puede entenderse como voluntaria coincidencia en la forma de representar, posiblemente cantada. La música uniría así dos partes distanciadas por su tema y su tradición. La coincidencia de estribillo reforzaría la unidad de una representación que podía articularse en dos piezas aisladas que se desarrollasen en relación con la liturgia de dos días distintos, o en momentos distintos de una ceremonia procesional en el templo o, como sugiere Sirera, en la procesión del Corpus⁴².

Tras el prólogo del Planto, el desarrollo teatral de Alonso del Campo crea una intriga rota por la evidencia de los hechos y basada en las tradiciones propias de los Evangelios apócrifos: el diálogo entre San Juan y la Virgen en el que se anuncia la tragedia se confirma con la lectura de la sentencia de Pilatos. Este núcleo dramático vendría a ilustrar, quizás con la utilización del juego dramático del diálogo en la primera escena y con un posible apoyo iconográfico en la segunda⁴³, la conmemoración litúrgica de la muerte de

⁴² Vid. J. Ll. Sirera: *op. cit.*, págs. 1018-1019.

⁴³ Recuérdese los efectos de las apariciones en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández y en la procesión del Pendón o en la adoración de la Cruz en la liturgia de Semana Santa.

Cristo alejada del fiel toledano por el simbolismo del ritual y el latín de las lecturas y cánticos de las ceremonias.

Se cierra la obra nuevamente con un planto de larga tradición dramática y musical: el *Planctus Mariae* que recoge la tradición castellana de la *Depositio* ambientada en un monumento sepulcral que representa el Calvario y ante el cual los testigos directos de la agonía de Jesús muestran su dolor.

El espectáculo alcanza así toda su fuerza devocional y artística: procura conmover al espectador haciéndole testigo de la traición a Jesús y del perdón de Cristo, del sufrimiento de Jesús y de la angustia de su Madre. Y todo ello remozando las antiguas tradiciones toledadas con una eficaz estructura dramática que utiliza técnicas de un gran desarrollo espectacular: el movimiento escénico de Jesús, la imaginería de los momos en la intervención del Ángel y quizás en la sentencia de Pilatos, el cierre e incluso la apertura musicales, la hábil utilización del suspense escénico en la yuxtaposición de las secuencias de la Pasión y la utilización de un escenario múltiple que implica desplazar la acción del Huerto de los Olivos a la Casa de Anás, de la casa de María al Calvario en el que se cierra la representación. Y junto al espectáculo, el texto. Las viejas tradiciones orales, confiadas a la memoria del pareado y la cuarteta o refugiadas en moldes métricos escritos del XIV o de principios del XV, se engalanan en el comienzo y el final de la obra con los textos reconocidos de un autor de prestigio: Diego de San Pedro presta su mejor voz a la nueva representación toledana.

No faltan aristas en esta unidad representable. Las diversas piezas que la componen no sólo han dejado una variopinta mezcla de formas métricas, también han dejado yuxtaposiciones entre escenas, saltos en el relato, reiteraciones, transiciones bruscas. De ello fue consciente el autor que al menos en dos ocasiones redactó dos estrofas para suavizar el enlace entre las partes, por lo que no se corresponden, en el manuscrito, con el lugar que debían ocupar en la serie de versos copiados linealmente. La existencia de un fragmento aislado sin forma métrica reconocible, pero cuyo contenido y orden se desarrolla en el *Auto*, la rectificación del comienzo, el cuidado en la incorporación de los Plantos de San Pedro⁴⁴ y San Juan, uno carente de tradición popular (aunque sí litúrgica) y otro sobrado de ella (pues el autor disponía de dos versiones distintas antes de incorporarlo a su obra) muestran las dificultades de organización que tenía el hombre de teatro. Alonso del Campo se enfrentó a ellas y creó un texto dramático original, porque antes de su intervención el *Auto de la Pasión* no existía. Sólo la arquitectura dramática que él le confiere hizo posible que los distintos materiales de acarreo adquiriesen

⁴⁴ Éste parece responder en su copia a una doble redacción en la que el autor amplifica su primer texto por la selección que del Planto de San Juan realiza después.

una forma y una textura representables con una unidad de concepción y de puesta en escena.

Por ello, creemos que es necesario, para mantener la intención creativa que puede rastrearse en el orden de copia del manuscrito, realizar unas cuantas correcciones textuales en la edición del *Auto* que viene admitiéndose. Las señalamos en el siguiente esquema que recoge la estructura unitaria, aunque bímembre, que hemos observado en la obra⁴⁵:

I Parte: el Prendimiento.

- a) La Oración en el Huerto:
 - a.1) Oraciones de Jesús: vv. 1-63.
 - a.2) Diálogo con el Ángel: vv. 66-133.
 - a.3) Transición (Parlamento a los discípulos): vv. 134-143.
- b) El Beso de Judas: 144-180.
- c) La Negación de Pedro: vv. 181-220.
- d) Planto de San Pedro: vv. 221-310.

II Parte: Muerte de Jesús.

- a) Planto de San Juan: vv. 311-415 (eliminando los versos 318-324).
- b) Anuncio de San Juan a María: 510-529.
- c) Sentencia de Pilatos: 416-509.
- d) Calvario:
 - d.1) Transición (San Juan y la Verónica): vv. 530-541.
 - d.2) Planto de Nuestra Señora: vv. 542-591.
 (El fragmento suelto –vv. 592-599– debe suprimirse)

Las representaciones de la Pasión

Una última pregunta nos suscita el borrador del *Auto de la Pasión*: el porqué de su propia existencia. ¿Por qué Alonso del Campo decide renovar las representaciones pasionales en Toledo y a finales del siglo XV? Su responsabilidad como organizador de representaciones teatrales le pudo dar el motivo, las tradiciones teatrales documentadas en Toledo la ocasión; pero, ¿por qué funde un conjunto variado de tradiciones e intenta darles una unidad, un tratamiento espectacular y un mayor rango artístico en su texto? La respuesta quizás la encontremos en otras dos pasiones casi coetáneas.

La primera de ellas es la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* de Juan del Encina. En ella, el diálogo de un padre y un hijo, en perfecta

⁴⁵ La numeración que ofrecemos y la división en escenas es únicamente a efectos de estructuración y de cita porque, de acuerdo con Sirera, creemos que la edición del *Auto* no debe incluir una división ausente del texto y desconocida en el teatro medieval. Aunque proponemos su desplazamiento o eliminación citamos los versos por la numeración de la edición de Torroja y Rivas.

métrica cancioneril, adapta un esquema teatral ya conocido: el diálogo de pastores que reciben el anuncio para adorar al niño nacido. En esta ocasión, el anuncio es la muerte de Cristo (vv. 1-21). La Verónica, con quien se encuentran, les relata la Pasión y se cierra la obra con la adoración en el monumento funerario (vv. 271-280). El esquema teatral de Encina ha asimilado el acostumbrado espectáculo litúrgico del templo.

Al igual ocurre en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández. La rúbrica de su obra, como su cuerpo dramático, recoge diversos tipos de dramatizaciones previas. Parte de las celebraciones de la liturgia con la figura de San Pedro («como en la Pasión se Toca: S: Exiit fores et fleuit amare»). Continúa con la introducción original de figuras ajenas a la tradición teatral, originalidad de la que es consciente: «El poeta finge...». Regresa al hilo evangélico del relato («entra Sant Matheo recontando la Pasión»), aunque introduce elementos morales («con algunas reflexiones») puestos en boca de Jeremías. Cierra su obra con la recreación de las ceremonias paralitúrgicas («E finalmente entran las tres Marías»).

En su desarrollo, los paralelismos con Alonso del Campo son abundantes. Pedro comienza a relatar la Pasión desde el prendimiento (vv. 141 ss.), utilizando los mismos motivos que Alonso del Campo por ser tradicionales en la literatura religiosa. A partir del verso 246, continúa el relato Matheo, «gran testigo» de la Pasión. Hay, pues, dos núcleos narrativos que coinciden con los representados por el *Auto* toledano: el protagonizado por Pedro, previo a la muerte / el relato de la muerte realizado por un Evangelista, sea San Juan o San Mateo. Tras el relato de la Pasión se introduce la tradición de las tres Marías («con este llanto, canto») y se relata el diálogo entre San Juan y la Virgen, muy cercano a Alonso del Campo en sus contenidos (vv. 417 ss.). La presencia de las Marías confluye con la celebración litúrgica de la adoración de la Cruz (vv. 539-40) que se desarrolla incorporando la tradicional ceremonia de la *Depositio* con el estandarte de la Pasión (vv. 601 ss.). Estas escenas culminan en el *Plantus Mariae* con dos versiones: la primera reproduce el planto latino (vv. 601 ss.); la segunda se desarrolla en castellano (vv. 701-720). Termina la obra, como en Encina, con la visita al monumento funerario y un canto final (vv. 761 ss.) en forma de planto colectivo similar al entonado por San Pedro y San Juan en la representación de Toledo.

Nuevamente un autor culto rescata, en una obra unitaria, el conjunto disperso y diverso de tradiciones nacidas en torno a la liturgia de la Pasión. Alonso del Campo, a finales del XV, no está sólo en su labor de asimilación de las tradicionales representaciones medievales. Al igual pudo ocurrirle a Gómez Manrique al tener que cumplir un encargo para la Navidad del Monasterio de Calabanços. Ambos pueden partir de espectáculos dramatizados previos, pero de escaso valor literario. En las piezas tradicionales de Navidad

o de Pascua el texto es irrelevante. O son ceremonias plenamente desarrolladas en latín o son meramente procesionales sin apoyo textual. Cuando el texto romance aparece es breve y conocido, transmitido de forma oral en versos fluctuantes asonantados.

Los autores de formación culta al integrarse en este proceso de espectáculos tradicionales intervienen desde su formación literaria y aportan a las dramatizaciones anteriores el rigor de un soporte textual y de una unidad estructural que desconocían. En este proceso podemos observar una gradación. Gómez Manrique otorga a las tradiciones de las que parte el lenguaje de cancionero, pero no altera su estructura inconexa. Alonso del Campo otorga a las tradiciones una estructura dramática unitaria, aunque sea incapaz de articular un texto estilísticamente unitario. Encina y Lucas Fernández culminan la transición dotando a los espectáculos teatrales de una estructura coherente y de un lenguaje artísticamente suficiente. La polémica sobre la existencia de nuestro teatro medieval quizás pueda atemperarse: los textos tardíos nacen dando voz literaria a las representaciones tradicionales.