

EL 'EYA VELAR' Y EL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO

Por Humberto López Morales *

Causa cierta sorpresa comprobar que el *Duelo* haya despertado tan asiduo interés por parte de la crítica desde el siglo XIX hasta nuestros días, aunque sea cierto que el principal toque de atención haya descansado en el fragmento conocido como 'Eya velar' con el que Berceo culmina su obra.

El 'Eya velar' ha sido tomado desde antiguo como ejemplo de manifestaciones literarias diversas; entre éstas no ha faltado quienes vieran en él el recuerdo o la imitación de algún drama pascual en el que se desarrollase la famosa escena de los soldados ante el sepulcro de Cristo.

Dejando a un lado las fantasías de Nasarre, sensatamente desautorizadas por Moratín (1), la historia de tales afirmaciones se abre —hasta donde llegan mis noticias— con Fernández González en 1860; le siguen, aunque con independencia de criterio, Amador de los Ríos, el Conde de Schack, G. Baist y Carolina Michaëlis de Vasconcelos, para no citar sino los nombres más relevantes y pioneros (2). Ciertamente de todos ellos sólo Baist señaló paralelos textuales concretos,

* Universidad de Puerto Rico.

(1) Para las menciones de Berceo hasta 1780, Cf. ahora el minucioso estudio de Daniel DEVOTO: "Berceo antes de 1780", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX (1976), 767-833, y LXXX (1977), 21-54, 777-835.

(2) F. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: "Berceo o el poeta sagrado en la España cristiana del siglo XIII", *La Razón*, I (1860), 222-235, 306-322 y 393-400; J. AMADOR DE LOS RÍOS: *Historia Crítica de la Literatura Española*, IV, Madrid, 1865, especialmente la página 599; CONDE DE SCHACK: *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*, Madrid, 1888, pág. 216; G. BAIST: *Die spanische Litteratur, Grundriss* de Gröber, II, 2, Estrasburgo, 1893, págs. 400-401; CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS: *Cancioneiro da Ajuda*, II, Investigações bibliográficas e histórico-literárias, La Haya, 1904, que resume la cuestión al escribir que el *Eya velar* ha sido "considerado pela critica como fragmento de alguma representaçao pascoal", pág. 929, nota 1.

apuntando hacia *La Résurrection*, drama pascual que creía del siglo XII, copiado en el ms. de Tours (3). A partir de aquí la especie ha pasado a los manuales y a las historias literarias menos solventes, pero compitiendo desventajosamente con el origen lírico popular señalado por Menéndez Pidal.

Toda esta postura crítica, empeñada en hacer de Berceo un espectador de complejos dramas de la pasión o al menos un lector de sus manuscritos, parecía haber llegado a su fin con la enjundiosa monografía de Daniel Devoto (4), donde con notable erudición se descarta la conexión dramática del *Eya velar*. Sin embargo, la vieja hipótesis —convertida graciosamente en tesis por más de un crítico contemporáneo— pareció sobrevivir en un trabajo doctoral de Sor Francis Gormly, S.N.D., sobre el uso de la *Biblia* en algunas obras españolas de entre 1250 y 1300 (5). La autora concluye que en el *Duelo* —una de las tres obras de las que se ocupa— la influencia del *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus* de San Bernardo termina en la estrofa 155 (6); que en el resto del poema (excluyendo la conclusión, naturalmente) Berceo desarrolla con libertad el relato de San Mateo, y añade que la íntima conexión de este episodio —el de los soldados— con el teatro religioso contemporáneo queda sugerida, no sólo por sus cualidades altamente dramáticas, sino por el hecho de que Berceo combine el Planctus, encontrado en todas las obras de la pasión —subraya— y la escena de

(3) "...Gesang und Nebenumstände entsprechen dem Lied der aufziehenden Wache im lateinischen Osterpiel von Tours [Lange, Lat. Osterfiern, S 30] (11 Jh), der Anrede der Juden an die Wächter in gleichzeitigen deutschen Spiel von Muri, dem ständigen burlesken Judengesang der späteren deutschen Spiele". Aunque Baist, como ha demostrado Devoto (ver nota 4), confunde la referencia en Lange, se trata sin duda de *La Résurrection*, la misma que publica E. DE CAUSSEMAKER: *Drames liturgiques du Moyen Age*, París, 1861, pág. 21 y sigs.

(4) "Sentido y forma de la cántica 'Eya velar'", *Bulletin Hispanique*, LXV (1963), 206-237.

(5) *The use of the Bible in Representative Works of Medieval Spanish Literature, 1250-1300*, The Catholic University of America, Studies in Romance Languages and Literatures, XLVI, Microfilm Series 1, Washington, D.C., 1962 (edición mimeografiada).

(6) Se apoya concretamente en la tesina inédita de Sor Mary DEMPSEY: *A Comparison in content and style of the 'De Lamentacione Marie' of the Cursor Mundi and the contemporary Spanish 'El Duelo que fizo la Virgen Maria' de Gonzalo de Berceo*, Washington, D.C. Las relaciones entre el planto berceano y el *De Lamentacione* han sido investigadas por Fr. José OROZ RETA: "Paralelismo literario entre el *Duelo* y el *De Lamentacione* y los *Evangelios*", *Helmántica*, II (1951), 324-340; no han faltado estudios en otras direcciones: Martin FRANZBACH: "Die Planctus Mariae Virginis von Gonzalo de Berceo und Jacopone da Todí", *Cultura Neolatina*, XXVII (1967), 95-108.

los veladores, ya que ésta une las obritas tempranas de la Resurrección con las piezas pascuales desarrolladas en el siglo XIII (7).

Tres años después de presentada esta tesis, Diego Catalán, en una detenida reseña, hace suyas las palabras de Sor Francis: “La escena final de *El Duelo que hizo la Virgen María* constituye un precioso testimonio del desarrollo alcanzado en el siglo XIII por el drama religioso en lengua vulgar” (8). Ya para esas fechas había sido publicada la contundente investigación del P. Richard B. Donovan, C.S.B., sobre el teatro litúrgico peninsular (9) y Catalán tiene que reconocer que los dramas litúrgicos eran extraños al ritual de San Millán de la Cogolla en tiempos de Berceo, pero cree que este mismo vacío “puede ser un indicio de que el teatro litúrgico en lengua romance había alcanzado una posición destacada en las costumbres monacales”.

A continuación argumenta sus razones. Por una parte, la escena de la guarda del sepulcro “añadida por Berceo al Planctus de San Bernardo se asemeja en detalles muy significativos a las que figuran en los autos pascuales del siglo XIII, y para verificarlo cita dos textos, el *Ordo Paschalis* de Klosterneuburg y el fragmentario *Ludus imno exemplum, Domini Resurrectionis* del Monasterio de Benediktbeuren (10). Catalán encuentra idénticos los contenidos del fragmento de Berceo y de las escenas respectivas de los ludi (los judíos temen que los apóstoles roben el cuerpo del Crucificado y piden soldados a Pilatos para custodiar el sepulcro; Pilatos acepta, los soldados van al sepulcro y allí cantan para no dormir). Pero además insiste en que el contenido de las mismas canciones de vela es muy

(7) “...by the very combination of the Planctus, found in all the Passion plays, and the setting of the watch since the latter scene very likely linked the earlier Resurrection cycle of the Passion plays developing in the Thirteenth Century”, págs. 13-14.

(8) “La Biblia en la literatura medieval española”, *Hispanic Review*, XXXIII (1965), 310-318.

(9) *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958, especialmente la página 68, donde dice: “Thanks to the Medieval and Renaissance *ordinaria* which have been preserved in Spain, we possess detailed descriptions of the liturgical ceremonies that were observed (...) at the Benedictine monastery of San Millán de la Cogolla from the thirteenth to the fifteenth century (...). The only signs of liturgical plays in these manuscripts are the Christmas and Sibyl ceremonies at Toledo. This evidence seems to indicate —subrayo— that liturgical plays were not the custom in the cities mentioned during the medieval period, exception made for Toledo”.

(10) Ambos textos aparecen en el repertorio de K. YOUNG: *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, y en el más reciente de E. A. SCHULER (véase nota 15).

parecido, pues “tanto en el auto pascual como en el *Duelo*, los veladores glosan con ritmo reiterante dos motivos, el evangélico “Jube ergo custodiri sepulchrum ne furte veniant discipuli ejus, et furentur eum...” y la afirmación confiada de que la resurrección es imposible.

Todas estas afirmaciones obligan a detenerse nuevamente sobre el particular. De las ideas de Sor Francis no me es posible discutir lo de las “cualidades altamente dramáticas” del fragmento porque no sé a qué cualidades específicas habrá querido referirse la autora; debieron parecerle muy claras porque nada más dice sobre el asunto. En el resto de sus afirmaciones hay inexactitudes de importancia. Está muy lejos de la verdad el creer que el planctus de María se encuentre en todas las obras de la pasión. Su creencia parece estar basada en una vieja idea de Wechssler que veía en el planctus el germen de los dramas pascuales (11). Esta postura crítica tuvo gran difusión y gozó de autoridad durante bastante tiempo, al ser aceptada y difundida por De Julleville, Creizenach, Chambers y Young (12). De entre los nombres clásicos en el estudio del teatro medieval sólo dos fueron las voces disidentes: De Vito, que pensaba que el planctus debía considerarse como uno de los elementos formadores, pero no el punto inicial, y Craig, más categórico, que negaba participación alguna al planctus en la génesis de la acción dramática de la pasión, debido más que a nada a su carácter esencialmente lírico (13). Hoy, tras el descubrimiento del texto de Montecassino y las elocuentes monografías de Sandro Sticca la controversia ha quedado resuelta (14).

(11) Catalán no acompaña en esto a Sor Francis, pero sí cree que el siglo XIII es el momento en que el drama pascual tiende a incorporar al planctus marial: “Es de interés señalar que el *Ludus Resurrectionis* de Benediktbeuren va ya precedido de un *Ludus breviter de Passione*, en que advierte “Et Maria planctum faciat quantum melius potest”.

(12) L. P. DE JULLEVILLE: *Histoire du théâtre en France au Moyen Age*, Paris, 1880-1890; W. CREIZENACH: *Geschichte des neuen Dramas*, La Haya, 1893-1903; E. K. CHAMBERS: *The Medieval Stage*, Oxford, 1903, y la obra citada de K. Young.

(13) H. CRAIG: *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford, 1955.

(14) Cf. sus trabajos: “Christian Drama and Christian Liturgy”, *Latomus*, XXVI (1967), 1.025-34; “The Planctus Mariae and the Passion Plays”, *Symposium*, XV (1961), 41-8; “The Montecassino Passion and the origin of the Latin Passion Play”, *Italica*, XLIV (1967), 209-19, y su libro fundamental, *The origin and development of the Latin Passion Play*, New York, 1969. Sus últimas consideraciones sobre el tema fueron expuestas ante un foro internacional sobre teatro medieval celebrado en Binghamton, New York, en la primavera de 1969, donde presentó la comunicación “The literary genesis of the Latin Passion Play and the Planctus Mariae: a new Christocentric and Marian theology”; un informe resumido de dicho congreso puede leerse en H. LÓPEZ MORALES: “Nuevo examen del teatro medieval”, *Anuario de Letras* (México), IX (1971), 181-191.

Ante todo se impone un reajuste de fechas. Ya que el examen paleográfico del texto de Montecassino lo coloca a principios del siglo XII, es necesario situar el drama de la pasión cien años antes de las fechas de Chambers y Young. Un nuevo cotejo de fechas parece no dejar dudas en cuanto que el planto no pudo haber sido la cédula inicial de estos dramas. Sticca cree que el planto es de elaboración independiente y que el drama de la pasión lo incorpora sin relación de causalidad. Aparte del examen cronológico que apoya su teoría, no parece haber evidencia de ningún tipo que indique el paso del planto lírico a una forma semi-dramática de *virgo dolens* al pie de la cruz, y de aquí al drama. Sticca piensa que el origen de los dramas de la pasión es la narración evangélica, y allí el dolor de María es apenas un accidente que sólo recoge el texto de San Juan. El evangelio comenzaría a dramatizarse con la liturgia del viernes santo. A partir del siglo XI no sólo la literatura, sino las artes plásticas comienzan a introducir elementos emotivos: la venerable figura del Pantocrator se sustituye gradualmente por la imagen de Cristo en medio de un sufrimiento y dolor humanos, que había subrayado ya San Ambrosio. El arte empieza a preocuparse más de lo tangible que de las implicaciones teológicas de lo representado. Montecassino, que se convierte entonces en un importante foco de cultura, pinta en sus muros frescos de la pasión con fuertes toques de influencia bizantina y escribe el primer drama conservado sobre el tema.

Estas mismas circunstancias pudieron haber impulsado las composiciones líricas sobre la Mater dolorosa, pero parece gratuito establecer una relación de consecuencia entre el planto y el drama de la pasión. Es muy posible que el planto sea una elaboración posterior a los mismos dramas, pues la pasión de Montecassino es una pieza muy compleja y dentro de ésta el planto ocupa sólo tres versos. Esta nueva cronología se refuerza con el hecho de que al siglo siguiente el *planctus*, sin engaste en texto dramático alguno, adquiere una relevancia mayor; María queda identificada con la Madre Iglesia y gracias a esta nueva interpretación de las corrientes marianas del momento, María, a través del planto llega a ser el centro de la adoración, desplazando así el verdadero axis de la pasión. Luego ni el planto se encuentra en todas las obras pascuales ni tiene porqué estar ligado a ellas de manera obligatoria.

Por otra parte, las palabras de Sor Francis dejan la impresión en el lector de que la escena de los veladores es huella que distingue

a los dramas pascuales del siglo XIII. Es cierto que la primitiva escena de la *Visitatio Sepulchri*, donde dialogan las tres Marías y el ángel, se ve paulatinamente enriquecida con la adición de otros personajes —los apóstoles Pedro y Juan— y con otras escenas como la aparición y el diálogo con el Resucitado. Es cierto, además, que a partir de este núcleo inicial se añaden múltiples escenas, donde no falta el toque cómico, como el regateo de las santas mujeres en casa del apotecario; resulta innegable que una de esas escenas fue la vela de los soldados ante el sepulcro. Sin embargo, esta escena es rara y aplastantemente minoritaria. Catalán adujo dos textos, pero dos años antes, Devoto, en búsqueda exhaustiva, había logrado una colecta de doce, aunque allegando también materiales del siglo XIV (15). Se comprenderá que si sobre los setecientos dramas pascuales conservados en este período sólo una docena de ellos presenta la escena, no parece que pueda concluirse que la presencia de los veladores (que pocas veces cantan, dicho sea de paso) sea un factor tan crucial en el desarrollo del drama de la pasión, ni en el siglo XIII ni en ningún otro.

A todas éstas, habrá que advertir que los pocos textos aducidos son todos extrapirenaicos; en la península, con excepción de la banda oriental, no hay dramas litúrgicos de la pasión que pasen del estado embrionario de la *Visitatio*; el más elaborado que conocemos, el de Vich, aunque fechado en el siglo XIV, parece objetar la hipótesis de que aún en Cataluña, la escena de los veladores que cantan para evitar el sueño haya sido incorporado alguna vez (16).

Los razonamientos que añade Catalán lucen más insustanciales

(15) Fueron entresacadas de la obra de E. A. SCHULER: *Die Musik der Ostfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters* (Cf. el artículo de Devoto, nota 31); a este repertorio llegaron las piezas del ms. de Tours, las del ms. de Benediktbeuren, el *Ordo* de Kloster neuburg y un *Rheinheissisches Osterspiel* de 1460; a esta nómina, Devoto añade el número 689 del *Gesange der Synagoge oder Scola Judaeorum*.

(16) En la primera mitad del siglo XIII, las 'representaciones' de la *Visitatio* en Vich eran de gran simplicidad y el texto cantado se limitaba a los trozos que tradicionalmente acompañaban al *Quem quaeritis*; véanse las páginas 76-78 del libro de Donovan, ya citado. En el resto de su capítulo 7, "Liturgical Plays in Catalonia: Vich and the Seo de Urgel", encontrará el lector la trayectoria de estos textos. Cuando Devoto afirma que aún en la *Visitatio* más elaborada los guardas no juegan ningún papel, sin duda se refiere a los textos latinos, pues hay una *Visitatio* en vernáculo, que también se cree del siglo XIV, donde aparecen los soldados en lo que parece ser la escena inicial, pero no hay canto alguno y los parlamentos de Senturio son sumamente breves; Cf. el texto de esta representación pascual en Donovan, págs. 87-91.

(17): es natural que procediendo los textos estudiados del relato evangélico tengan entre sí fuertes coincidencias de contenido. Más discutibles son los puntos de contacto que el crítico cree ver en la cantiga; naturalmente que el espíritu evangélico sigue vivo aquí, pero Devoto ha mostrado que por encima de estas analogías son fundamentales las diferencias formales: en el texto latino los guardas cantan ocho versos sin estribillo; ni en ésta ni en ninguna otra cantiga de los dramas pascales hay asomo del canto estrófico con estribillo empleado por Berceo.

Hay otro punto, sin embargo, que precisa de mayor atención. Catalán, siguiendo de cerca la vía que dejaba abierta Denovan sobre la posible existencia de teatro litúrgico en lengua vernácula piensa en pasiones escritas en lengua vulgar, aunque no deja de ser sorprendente que sólo aduzca materiales latinos para sus comparaciones.

Ya he hablado en otra parte de la poca posibilidad que existe en el occidente peninsular de que haya existido alguna vez una tradición temprana de teatro litúrgico en lengua vernácula (18). La casi total ausencia de textos y de testimonios, las muy serias dudas que engendra la famosa disposición de las Partidas, el carácter foráneo del *Auto de los Reyes Magos*, y sobre todo, las escuálidas representaciones toledanas del siglo XIII —el *Officium Pastorum* y el *Cantus Sibillae*— parecen ser pruebas muy contundentes. A pesar de todo, Catalán imagina unas *costumbres monacales* donde el drama litúrgico en vernáculo no sólo no era ajeno, sino de cultivo sobresaliente. Debo destacar que estamos ante un plano de suposiciones, pero aún así, al hacer congeturas no deben olvidarse ciertos hechos específicos. La lengua en la que estuviese escrito el drama litúrgico no era obstáculo para que esta actividad fuese consignada en los *ordinaria*. Pero, además, la austeridad de Cluny, nada propicia —desde siglos atrás— a estas actividades no se detuvo ante la frontera lingüística. Los “excesos” dramáticos —paralitúrgicos en el mejor de los casos— no fueron consentidos por la orden reformadora. Si fuéramos a ser

(17) Su afirmación, marginal a este estudio, de que en el siglo XIII el primitivo drama litúrgico de la *Visitatio* “se asocia decididamente con las antiguas ceremonias de la *Depositio* y la *Elevatio*” ofrece una oposición gratuita a los resultados de la enjundiosa monografía de Solange CORBIN: *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint*, París-Lisboa, 1960.

(18) Tradición y creación en los orígenes del teatro medieval castellano, Madrid: Alcalá, 1968, y “Nueva hipótesis sobre el teatro medieval castellano”, *Revista de Estudios Hispánicos*, II (1972), 7-19.

consecuentes con esta postura cluniasense, tendríamos que pensar que la orden pondría más empeño en eliminar los dramas vernáculos, puesto que al llegar éstos más al pueblo, distraerían más de la ortodoxia ritual. Esto es también una suposición, pero al menos apoyada por los hechos y por los silencios.

No, la escena final del *Duelo* carece de deudas con el teatro litúrgico. Berceo no fue aquí ni un imitador ni un traductor. A juzgar por el impecable estudio de Devoto, es justamente el *Eya velar* donde Berceo presenta innovaciones de peso; la parodia litúrgica que es la cantiga no tiene precedentes.