

MODALIDADES DEL TEATRO RELIGIOSO ESPAÑOL



(cuatro obras
de la primera
mitad del
siglo XVI)

Felipe Reyes Palacios

El propósito de este trabajo es, según sugiere el título, analizar cuatro pequeñas piezas de teatro que se ofrecen como ejemplos típicos de las diversas modalidades dramáticas de tema religioso que se cultivaban en España en la primera mitad del siglo XVI. Reconocida la índole didáctica de este teatro católico, conviene distinguir sus diferentes especies, esto es, distinguir los diversos matices que han podido señalarse en aquella intencionalidad didáctica porque ellos suponen, desde luego, diversos procedimientos y recursos dramáticos que trataré de mostrar. Agréguese a lo anterior que cada una de estas especies, o más bien géneros, plantea particulares problemas históricos que son objeto de continua revisión por parte de los especialistas. Me ha sido dado conocer estas obras en un libro de notable rareza, la colección denominada *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, que reproduce en facsímil veintisiete obras del teatro que precedió a los maestros del

Siglo de Oro.¹ De entre ellas elegí las siguientes:

1. *Obra del peccador*, de Bartolomé de Aparicio.

2. *Comedia... en la cual... se declara la historia de sancta Susaña a la letra...*, de Juan Rodrigo Alonso de Pedraza.

3. *Farsa del Mundo y moral*, de Fernán López de Yanguas; y

4. *Tragicomedia alegórica del parayso y del infierno*, que el editor atribuye directamente a Gil Vicente (atribución que precisa de ciertas aclaraciones que haremos en su oportunidad).

1. La *Obra del peccador*, probablemente publicada hacia 1530, ostenta

¹ Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1962, 2 tomos (Colección Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, XII). El ejemplar que usé pertenece al doctor Othón Arróniz. El trabajo fue redactado en un Seminario de Literatura Española de los Siglos XVI y XVII llevado a cabo en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM en 1975.

un subtítulo que indica de inmediato la tradición dramática a que pertenece: *Obra del santísimo nacimiento de nuestro Señor Jesu christo*, o sea, una pieza para Navidad. El texto europeo de este tipo más antiguo que se conoce, apenas unos versos en latín, data del siglo XI. Un segundo texto medieval, con el mismo tema de la visita de los pastores al nacido en Belén, se denomina *Oficium Pastorum* en el códice de Rouen que lo ha conservado; "y tal nombre se aplica a toda pieza litúrgica que expone la escena de los pastores ante el pesebre";² pieza litúrgica, por cuanto formaban cuerpo con la liturgia propiamente dicha. El más antiguo ejemplo español que se ha podido conocer, para ya acabar de recordar aquí la información básica al respecto, es la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique, compuesta entre 1467 y 1481, apenas unos sesenta años antes de la *Obra* de Aparicio.³

Se advierten de inmediato en la estructura de esta obrita dos partes de muy distinta índole o condición curiosamente unidas aquí. La primera parte es una exposición absolutamente alegórica de la significación de la llegada del Redentor, en tanto que la segunda presenta el motivo pastoril propiamente dicho con su tono popular, realista, y sus momentos cómicos. Mientras María alumbró a Jesús, en las

cercanías se hallan los pastores dedicados a sus ocupaciones habituales. Uno llamado Mateo ha elegido un terreno conveniente para que sus ovejas coman al amanecer; y decide dormir un poco, entre tanto que se calientan al fuego "las migas" de su cena. Pero pasa por ahí Pedruelo, que tiene tanta o más hambre que él, y se aprovecha de que Mateo duerme. Al despertar, habla del sueño que ha tenido, por lo visto un sueño clarividente:

Sin duda que el sueño es vano.
 ¡Hora vistes qué contienda!
 Que soñaba en este llano
 que era venido un milano
 a comerme la merienda.
 ¡Mirad, mirad qué es aquesto!
 ¿Qué está dentro del caldero?
 ¿Vistes qué piedra me han puesto?
 Oh, qué caso manifiesto,
 cuerpo de san verdadero.
 Quién puede ser el que vino
 a darme tan fuerte enojo.
 ¡También se ha bebido el vino!

Al descubrir al culpable y decirle que habrán de "reñer", Pedruelo contesta: "Si que yo no soy riñón/ para qué quieres que riña". Hay algunos golpes, pero entra otro pastor que los separa e indemniza a Mateo con un pan. Sigue a esta ingenua escena cómica el anuncio del ángel y luego la adoración, con que termina la segunda parte de que hablábamos, enteramente tradicional.

Pero es la primera parte la que ha ubicado ya el episodio de la Navidad en su contexto más amplio, siguiendo las tendencias establecidas por Juan del Encina y Lucas Fernández. Para los pastores de Encina, según ha podido observar Bruce Wardropper,

lo más significativo de este Nacimiento divino es que representa la culminación de una larga serie de profecías. Sitúan el

² Fernando Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*, Estudio preliminar de... Madrid, Editorial Castalia, 1970 (Otres Nuevos), p. 19.

³ La conocida *Representación de los Reyes Magos* pertenece a un ciclo distinto, al *Ordo Stellae*, que se escenificaba en las fiestas de la Epifanía, y no en Navidad. Cfr. Fernando Lázaro Carreter, op. cit., p. 32.

acontecimiento dentro de la tradición histórica del Antiguo Testamento. Buscan un sentido que vaya más allá de lo puramente local y temporal.⁴

A Encina, pues, le interesa más señalar las consecuencias dogmáticas del episodio navideño, que no los incidentes meramente anecdóticos que ofrece dicho episodio. Y para ello introduce en sus obras los primeros elementos simbólicos que a la postre irán a cristalizar en el auto sacramental, elementos tales como los nombres que da a sus pastores:

Se llaman Mateo, Marcos, Lucas y Juan, no por el mero capricho de aprovecharse de un grupo conocido de cuatro nombres, sino para dar a entender que los pastores tienen un sentido simbólico. Representan, en efecto, la Iglesia misma, que recibirá la buena nueva del Nacimiento por los escritos de los Evangelistas . . .⁵

Ahora bien, la *Obra* de Bartolomé de Aparicio recoge esa pretensión de síntesis histórica, de significación universal, y para plasmarla se vale no ya de algunos incipientes simbolismos a la manera de Encina, sino de alegorías francas, patentes, tales como las que habían empezado a trabajar Fernán López de Yanguas y Gil Vicente. Así aparecen en esta primera parte el Pecador, la Justicia, la Misericordia, etc. El Pecador representa, por supuesto, a todo el género humano, preso en las contradicciones de su condición, pues aunque, como él dice, "mi alma ama

justicia/ mi cuerpo siempre codicia/ deleites a la continua". Y para que no haya duda de que se trata del pecador por antonomasia, el autor pone en sus labios un parlamento en que enumera sus vicios; aplícase así tantos adjetivos peyorativos cuantos caben en veinticinco versos. La miseria de su condición recuerda las maldiciones que un día recayeran sobre la humanidad:

Ya sabéis que fui nacido
y criado pecador,
de iniquidad concebido,
y mi madre me ha parido
en pecado y con dolor.
Y con tal concebimiento
siete pecados mortales
hicieron en mí aposento.

Aludido en esta forma el pecado de Adán y Eva, la Justicia está a punto de castigar al Pecador, pero lo salva la Misericordia, es decir, la misericordia divina que hará posible la Redención. Aparece entonces el Consuelo, mensajero que anuncia gozoso la Natividad; y luego, "una muy linda doncella", la Esperanza, con la que se inicia una nueva etapa histórica para la humanidad y termina la de las profecías mesiánicas. Dice ahora la Esperanza:

Largos tiempos me tuvieron
muchos reyes y profetas,
los cuales ver no pudieron
esto, por más que vivieron
en obras sanctas, perfectas.

Conviene señalar, por si no es perceptible, que esta primera parte carece casi por completo de movimiento dramático. Aunque repase todos los matices que la teología pudiera encontrar en el misterio de la Encarnación, predomina en ella lo discursivo y da paso irremediablemente a la repetición. La explicación que la Esperanza dará a los pastores sobre el significado del

⁴ Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón*. Salamanca, Ediciones Anaya, 1967 (Temas y estudios), p. 165.

⁵ Idem.

nacimiento de Jesús, no hará sino abundar en las nociones ya vistas.

Llegamos pues, junto con nuestros pastores, Pecador y Esperanza que los acompañan, a la adoración, que es sin duda la parte central del *Officium Pastorum*, la parte que nos recuerda su función litúrgica. A más de que la presencia de semejantes candorosos pastores estuviese avalada por el Evangelio, el villancico final que cantaban, con la simplicidad y ternura que le son propias, debía exacerbar al máximo la sencilla fe del pueblo. El de esta pieza dice así:

Pues habemos adorado
a este santo mozuelo,
en pago nos dará el cielo.
Pues habemos adorado
con muy limpios corazones,
y los presentes y dones
hoy al niño habemos dado,
él nos guardará el ganado
sin del lobo haber recelo
y después nos dará el cielo.

Como obra para Navidad no podía terminar sino de esta manera, a pesar de su despliegue alegórico y su propósito de síntesis. Como el rito mismo, el desarrollo de estas obras está perfectamente definido de antemano: "su argumento, en el fondo, siempre es el mismo", nos confirma un editor de Gil Vicente; "no caben sorpresas: todos saben cómo va a terminarse la pieza aun antes de que empiece". La libertad y la originalidad del poeta, entonces, "se limita a la invención de detalles".⁶ Detalles como las partes cómicas que referimos arriba, o como el

⁶ Thomas R. Hart, en la "Introducción" a Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962 (Clásicos Castellanos, 156), p. XXIII.

introito, donde los pastores encargados de presentar la obra son tan lerdos que el autor mismo —y ésta es la originalidad— tiene que aparecer en escena a hacer su presentación. Esta necesidad de ser original nos proporciona asimismo la explicación técnica al porqué de la presencia de la alegoría en esta obra navideña; un recurso, pensaría el autor, que introduciría variaciones interesantes. La explicación complementaria ha de ser de índole histórica; en una época de crecimiento, de tanteos y aun balbuceos, no todos los recursos dramáticos han encontrado el género que les corresponde. La alegoría hallará su lugar y dará a conocer su óptima utilidad junto al misterio de la Eucaristía en los autos sacramentales, y no en los festejos navideños.

En conclusión: para percibir la orientación didáctica de las obras navideñas, es indispensable recordar su carácter ritual y conmemorativo; no se tratará nunca de un proceso lógico y demostrativo (intelectual), sino de una conmemoración que les recordará a los fieles los hechos básicos de la historia que para ellos no puede ser sino sagrada, y en consecuencia les reavivará su fe.

2) Para el estudio de las siguientes obras, adoptaré la nomenclatura propuesta por Bruce Wardropper para las obras de este período. Sumándose a la opinión de otros eruditos igualmente bien informados, y observando ciertos hechos de la historia del teatro español que no creo necesario repetir aquí (porque entre otras cosas no tengo la menor oportunidad de tomar partido en semejantes cuestiones), Wardropper rechaza la posibilidad de que en la España occidental hayan existido dos de los géneros capitales del teatro medieval,

esto es, los misterios y las moralidades. Pero como existen obras españolas del siglo XVI que podrían resistir la comparación con aquéllos, propone entonces los términos *seudomisterio* y *seudomoralidad*.

Estos términos nos recordarán —dice Wardropper— que las piezas que describen no son ejemplos auténticos de misterios y moralidades al estilo europeo; pero servirán al mismo tiempo para distinguir las obras cuyo tema es un episodio bíblico o hagiográfico de las que son exposiciones alegóricas de un problema moral o religioso.

Nuestra segunda obra, la *Comedia... de sancta Susana* (1558), corresponde pues al tipo de los *seudomisterios*.

Podríamos comenzar aclarando que su personaje central no es la santa que la Iglesia reconoce como tal, es decir, la mártir que vivió en el siglo III después de Cristo, sino la Susana bíblica cuya historia se relata en el capítulo 13 del libro de Daniel. No hay necesidad, de todas maneras, de tocar el asunto de su beatificación o canonización, pues conforme al esquema de Wardropper tanto los episodios hagiográficos como los bíblicos quedan clasificados como *seudomisterios*.

Era Susana esposa de Joaquín e hija de Helcías, el judío más ilustre de su pueblo en la época en que éstos vivían cautivos en Babilonia. Su belleza sedujo a dos ancianos magistrados más allá de toda moderación, de modo que, puestos de acuerdo, la sorprendieron cuando se hallaba sola bañándose en su jardín, y la amenazaron con acusarla de haberla encontrado “conversando carnalmente” con un joven si se resis-

tía a hacerlo con ellos. A pesar de que la amenaza de los viejos (o si se prefiere, como dice el autor: “los dos inicuos viejos”) entrañaba una condena de muerte, Susana se niega. En su vigorosa respuesta parecería que encontraríamos, en botón, uno de los honrados desplantes típicos de las heroínas de Lope:

Ante (s) perderé la vida
corporal en este suelo,
que me cebe en tal anzuelo
que a deshonra me convida.
No tengo de ser vencida,
ques a mi Dios grande ofensa,
el cual me dará defensa
contra vos, gente perdida.
Y así mismo a mi marido
tal afrenta yo no haré
ni en la honra causaré
venga a ser diminuido.

Respuesta ésta con que se merece el escándalo y la acusación formal de los ancianos, quienes le hacen conducir a la cárcel.

Señalado un rasgo lopesco, conviene precisar en seguida que la habilidad como dramaturgo de Juan Rodrigo Alonso de Pedraza, dista mucho de ser la habilidad de un profesional. Por ejemplo, Pedraza sintió la necesidad de crear un clima de intranquilidad previamente a la entrada de los viejos. Su intuición era correcta; así lo hizo también Lope de Vega, para citar un ejemplo, en *Fuente Ovejuna*, donde el primer atentado del comendador ha sido cuidadosamente insinuado en el ánimo del público a través de todo el primer acto. Pero Pedraza es sólo un preloquista ingenuo que al tratar de provocar el *suspense*, lo único que logra es vender trama, como se dice. Así, con torpeza, se recela insistentemente el peligro que sorprenderá a Susana.

En realidad, la *Comedia* es sólo una muy elemental traducción de la narración bíblica al lenguaje teatral. Ya el título mismo dice que en ella *se declara la historia de sancta Susaña a la letra*, descontadas las omisiones en que incurre el autor o las pocas modificaciones que introduce. Como es el caso del proceso de Susana, que según la Biblia se realiza en su propia casa, y en la obra de Pedraza en un tribunal, habiendo estado ella presa. Modificación, o españolización de los usos, hecha seguramente para facilitar el acceso del público a la obra. Inventó también el autor tres escenas en que aparecen respectivamente el esposo, madre y padre de Susana, quienes se limitan a sufrir y a reafirmar la santidad de la heroína. Habrá querido Pedraza, para conmover a su público, explotar las reacciones de la familia; pero sólo ha logrado una serie de escenas repetitivas que culminan en el juicio, en el que se insiste sobre todo lo ya sabido. Tal parece que la habilidad técnica necesaria para hacer prosperar estas comedias de santos llegaría sólo a través de las comedias profanas. Pero ése es otro problema.

Hay sin embargo uno que otro momento auténtico, como aquel que en la narración bíblica se refiere así: "Iba cubierta (Susana), y aquellos malvados mandaron que se descubriese para saciarse de su hermosura." Y que ha sido fiel y sabrosamente recreado por Pedraza de la siguiente manera. Dicen los dos inicuos magistrados en el juicio:

—Sin duda verdad os decimos.
Quítenle con brevedad
de encima la cobertura,
vea toda criatura
quién hizo tan gran maldad.

Pero en un inquieto aparte comentan:

—Oh, qué figura notad
compañero y qué lindeza.
—Quién de su gran gentileza
gozaba y de su beldad.

Y luego, villanos empedernidos, la condenan a morir apedreada. Pero Dios interviene mediante el profeta Daniel, por entonces niño todavía, quien hace que el juicio se repita. Y al preguntarles él mismo a los viejos, por separado, bajo qué árbol vieron a Susana con el mancebo, y obtener respuestas distintas y por lo tanto falsas, se descubre la inocencia de Susana. Cámbianse los papeles y los viejos son condenados a muerte.

Por incipiente que sea, esta *Comedia* acusa ya dos rasgos en su estructura que he procurado enfatizar: una caracterización que no vacilaré en calificar de *melodramática* por cuanto sitúa a los personajes como villanos o como víctimas, y una clara tendencia hacia la complicación anecdótica, propia igualmente del melodrama. Así, apelando a los sentimientos del público, el autor solicita el rechazo hacia la conducta malévola e hipócrita de los viejos y la admiración por la firmeza de Susana, que por supuesto quedará recompensada. ¿Una didáctica sentimental? Podríamos sugerir, como conclusión, dos respuestas que ayudarían a valorar la función de estosseudomisterios hagiográficos o "comedias de santos" —como se les llamará después—: o se trata de obras de consumo popular que plantean problemas resueltos favorablemente de antemano pues Dios siempre estará de parte de sus hijos, o serían obras que incitarían en verdad a la perfección espiritual, a la

Que, puesto que lo que prometo le dieste,
 honras, dineros y cuanto hay acá,
 ¿al fin no vee el bobo que todo se va
 y nunca hobo cosa que no pereciese?
 Yo hallo de cierto que por interesse
 de lo que de mí se le puede seguir,
 ni tiene memoria que se ha de morir,
 ni piensa que hay Dios a quien se conflesse.

Ahora bien, si me he detenido en los detalles de una trama que a estas alturas pudiera parecernos obvia, ello obedece a dos razones. La primera es la relativa a la capacidad de Fernán López de Yanguas; evidentemente no podemos comparar su talento con el de Calderón; pero lo que sí es un hecho, es que en el primer cuarto del siglo XVI no abundaban los autores que, metidos a tratar con las alegorías, supieran sostenerlas y aprovecharlas con la coherencia que él lo hace. Como dice Wardropper: Yanguas "sí pensaba en las suposiciones que él, en tanto que dramaturgo religioso, debía hacer".⁹

La otra cuestión que me interesa señalar es justamente el distinto proceder que supone —en términos dramáticos— el uso de alegorías. Los criterios que normarán el fenómeno dramático, así en su creación como en su interpretación, serán en este caso criterios estrictamente lógicos, racionales. Establecida una situación simbólica, su avance permitirá descubrir, exponer con precisión, todas las puntualizaciones doctrinales que sean pertinentes y que le interesen al autor. Vaya por caso: como ya sabemos que la primera aliada del Mundo, en su propósito de corromper al hombre, es la Carne, podrá luego el autor agregar tranquilamente que las otras hermanitas del Mundo se llaman

⁹ Op. cit., p. 182.

Ira, Soberbia, Pereza, Envidia, Avaricia y Gula; mientras que el público a su vez, habiendo reparado en el juicio que sigue a la muerte, se percatará del peligro real que representan con la sola mención de sus nombres. Deducciones lógicas, tanto para el público como para el autor. Exactamente lo opuesto a la exacerbación de sentimientos que intentó Pedraza con la vida de Susana. El público se solaza en la comprensión de los símbolos y, sin duda, éstos tienen muchas posibilidades de sobrevivir en la memoria.

Pero volvamos a nuestra obra para referir brevemente su desenlace. Apetito se encuentra ahora con un ermitaño, que representa la "predicación y religión", quien le hace ver el engaño de que ha sido víctima y le recomienda "arrimarse" a la Fe para vencer al Mundo. Esta, a su vez, lo envía a renunciar a la servidumbre que había pactado. La renuncia que interpone Apetito no sólo es oral, sino, como correspondería a la rusticidad del pastor, se hace sentir físicamente: buena zorra se lleva el cuñado Mundo por haber intentado engañarlo. La obra termina con una peculiar narración de la Asunción de la Virgen que los críticos consideran desafortunada.¹⁰

¹⁰ Peculiar porque en ella se combinan el elemento religioso, "inspirado en sentimientos marcadamente piadosos, con motivos astronómicos y mitológicos", en palabras de Fernando González Ollé. Su juicio de esta segunda parte es que "consiste en un mero relato en boca de uno de los personajes"; relato unido a la primera parte de un modo "simple" y "artificioso". Para Wardropper, "la alusión a la Fiesta de la Asunción se hace de manera incidental...: la Fe describe, sin motivo alguno, la Corte del Cielo después de la Asunción de María".

Permítaseme una última consideración para cerrar este examen. Conforme a la óptica histórica con que Wardropper analiza el teatro de este siglo, le parece que en la *Farsa*, "a pesar de la alegoría, el argumento básico es la ficción pastoril que asociamos con Juan del Encina".¹¹ Quisiera suponer, por mi parte, que los señalamientos que he podido hacer sean suficientes para probar lo contrario, para demostrar que es "en la intención alegórica de la *Farsa* (donde) radica su interés e importancia, no en el motivo pastoril".¹² Así lo confirmará el villancico final, donde el sabor pastoril es apenas una reminiscencia histórica que solamente los especialistas podrían husmear, y en el que ha sentado sus reales, para largo, el propósito didáctico. El propio Wardropper define estos villancicos como "un breve trozo poético y musical en que cristaliza, por así decirlo, la intención del drama. Forma algo así como un colofón lírico, una síntesis memorable de lo que se acaba de ver presentado dramáticamente."¹³ El de esta obra concluye que:

Pues este mundo acarrea
pesares tristes y daños,
huyamos de sus engaños.

Ganemos en este suelo,
con arte de bien vivir,
cómo podamos subir
sin impedimento al Cielo.

¹¹ Op. Cit., p. 181.

¹² Fernando González Ollé, "Estudio preliminar" a Fernán López de Yanguas, *Obras dramáticas*, p. XLVI.

¹³ Op. cit., p. 166.

...
Llevemos la Fe por guía,
que sabe bien el camino,
con la cual, con muy buen tino,
no erraremos la vía.
El mundo con su porfía
es causa de graves daños:
huyamos de sus engaños.

4) El ilustre vicentista I. S. Révah ha afirmado, categóricamente, que la *Tragicomedia alegórica del parayso y del infierno* (Burgos, 1539) es una traducción libre al español, anónima, del *Auto da barca do Inferno*, de Gil Vicente, y que dicho autor no pudo haberla ejecutado.¹⁴ El hecho de que haya merecido esta traducción, sin embargo, es una clara señal de la resonancia que logró; y es de notarse, asimismo, que el traductor no se la apropiara sino que prefiriera permanecer en el anonimato.

Mi desconocimiento absoluto del portugués me ha impedido realizar una comparación seria entre las dos versiones; sin embargo, en una comparación que se ha reducido casi exclusivamente a la formación tipográfica, he podido confirmar el carácter de "traducción libre" que se le atribuye a la *Tragicomedia*. En ella se altera el lugar que ocupan múltiples parlamentos; se llegan a intercambiar dos escenas (la del fraile y el zapatero); incluye, por último, dos partes que no constan en el original: un introito en que se narra el argumento y una especie de epígrafe con que se concluye la impresión. Queda por realizar, por si interesase la adaptación de dramas extranjeros durante el siglo XVI, un estudio como el que I. S.

¹⁴ Cfr. I. S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente*. I: Edition critique du premier "Auto das barcas", Lisboa, Institut Francais au Portugal, 1951, p. 3.

Révah ha hecho de las ediciones portuguesas de 1518 y 1562; esto es, una concienzuda comparación de las indicaciones escénicas, la versificación, el estilo, la fidelidad al original y la posible españolización de los usos. Ignoro si un estudio así descalificará la versión española. Pero me he decidido a incluirla en este trabajo ante el hecho objetivo de que es la única traducción al español que existe del *Auto da barca do Inferno*, que de otra manera hubiera podido conocer sólo a través de reseñas.

Conviene primero señalar una diferencia fundamental con respecto a la anónima *Danza de la Muerte*, que suele considerarse como antecedente de la llamada *Trilogía de las barcas*. Veamos la opinión que a Fernando Lázaro Carreter le merece la *Danza*:

Es algo más que un sermón moral; parece más bien la obra de un fraile feroz y resentido, que se goza en el triunfo de la destrucción. Sólo a medias es cristiana su doctrina; no hay en ella el menor resquicio para la esperanza, la menor alusión a Cristo vencedor de la muerte.¹⁵

Ahora bien, aunque por fuerza debamos ver en la "trilogía" la nefasta labor de la Muerte, y pudiéramos advertir rasgos de resentimiento en Gil Vicente, el hecho mismo de que dedique una obra a cada postrimería habla por sí mismo del carácter ortodoxo de las *Barcas*. En la *Tragicomedia* estaremos, pues, a diferencia de la *Danza*, en un contexto netamente cristiano.

Su estructura, por otra parte, introduce una variante a la idea de la seudomoralidad como una obra que, valiéndose de alegorías, tenga como fin prin-

cipal dar lecciones para la conducta de la vida; definición ésta a la que se ha ajustado completamente la *Farsa del Mundo y moral*. Los personajes tan de carne y hueso que presenta la *Tragicomedia* no pueden llamarse alegorías. Y para la mentalidad religiosa, el ángel y el demonio que aquí aparecen no valen como simples símbolos o alegorías. Me parece, entonces, que deberíamos llamar algo así como "dimensión mítica", y no alegórica, a la situación teatral que aquí encontramos, la de las almas en víspera de ser juzgadas. Almas que, por otra parte, se conducen en forma absolutamente realista, como resultantes que son de una intención satírica que bien pudo lograrse con independencia de los géneros teatrales religiosos. Veamos sus casos en concreto.

Aparece primero un hidalgo portugués, tirano en su vida y vanidoso aun después de la muerte: hasta el más allá lleva su pompa palaciega, "do luego conoceréis/ su porfía/ su muy loca fantasía". Confiado en su valimiento, en que su esposa estará rezando por él (suposición falsa, pues "ella está agora a sus vicios/ en lugar no muy honesto"), y en fin, en el hecho de que es cristiano, se niega a subir en la barca que tiene como destino el Infierno. Pero al querer subir a la de la Gloria, el ángel lo rechaza.

Viene luego un logrero que cree haber comprado el Cielo por dos reales, precio de la bula que tomó antes de morir. Y aunque la bula lleve el sello del papa, la respuesta del ángel es terminante: "desas letras no me curo/ si no traes el pecho sano". Su pasaje será también para la barca del Infierno.

He aquí ya el módulo de que se valdrá el autor para la presentación de los

¹⁵ Teatro medieval, pp. 83-84.

personajes que se condenan: llegan a los umbrales de su juicio arrastrando los vicios que cultivaron cuando vivos, pero aspiran a salvarse porque han cumplido bien con alguna práctica piadosa; los méritos que el Cielo exige, no obstante, habrán de tener más consistencia que la mera sujeción a alguna exterioridad; como dice el ángel al usurero:

mira aquestas bulas tales
sin desvío;
en el vaso que es vacío
tanto hinchen como nada;
donde está gracia asentada
asientan su señorío.

Desengaño este que los remite sin demora a hacerle compañía a Satanás.

Ahora bien, aunque dicho esquema se repita una y otra vez, la obra no llega a hacerse monótona por obra y gracia de la acertada caracterización de los personajes. La torpe conducta de que hacen gala, además de haber sido instructiva para el espectador católico (por inoportuna, claro, por mantenerse hasta la misma playa de las postrimerías), ha quedado para el lector moderno como fidedignos testimonios de algunos tipos sociales de la época. Así la escena del fraile, que llega acompañado de su amante y ejecuta con ella graciosos pasos de baile; y si venía armado de espada y broquel, con casco y guante guerreros, es porque también es un diestro espadachín, como se lo demuestra al diablo. Su pintura es tan precisa que parecería salida de algún género literario cuya temática fuera expresamente social:

Cuando, padre, vos entrastes
en religión
érades pobre garcón,
no teníades qué comer;
entrastes allí a mi ver
por comer de mogollón.

¿No fuera mejor razón
trabajar,
que no holgar y tragar
del afán de los cuitados?
Andáis gordos y aviciados,
lo demás quiero callar.

¿No es éste un fraile de novela picaresca? No faltará una celestina cuya honradez consista sólo en los módicos precios que pedía; y que aunque por ella estén haciendo oración "todas las religiones" (las órdenes religiosas), llegue a esta playa con los instrumentos de su oficio:

Todas son estas cosillas
aparejos de fornicio
y de placeres y vicio;
a la gente
traigo agora aquí al presente
cinco mil vírgos postizos
y sin número hechizos.

Súmase al pícaro desfile un corregidor que permitía a su esposa recibir regalitos que torcieran la vara de la justicia; que perseguía a los jugadores y los multaba, y sin embargo organizaba partidas de cartas en su casa. Y luego un abogado embrollador y dilatador de pleitos que aún trae con él sus libros "acotados". Completan el cuadro un zapatero nada honrado, un ladrón y "un judío de los mestizos", que se merece la condenación eterna por no haber creído en "la gran visitación que se le hizo a su linaje".

Sólo podrán abordar la barca de la Gloria cinco personajes: cuatro caballeros y el bobo de la obra. Los caballeros se la han ganado por haber muerto combatiendo en una guerra contra moros; de modo que su confianza les permite cantar cuando llegan: "Si vinimos trabajando/ hoy vamos a descansar". Y en cuanto al bobo, supone

el autor que su simpleza le permitió permanecer inmune ante las tentaciones del mundo.

Más que alguna consideración teológica sobre su suerte, la presencia del bobo nos merece una rápida consideración de tipo teórico. Los géneros didácticos siempre se han beneficiado con el uso más o menos moderado de elementos cómicos; estos elementos impiden que la doctrina de que se trata llegue a convertirse, por la insistencia en el mismo tono, en algo insoportable; pueden a veces convertirse en el sostén mismo del aparato didáctico. Si la doctrina es coherente, nada pierde con permitirse aun el uso de lo escatológico. Como en esta seudomoralidad, en que el bobo llega refiriendo la peculiar forma en que murió:

Quién tuviera el rabo de acero.
Tanto cagué, juro a mí,
el día que me partí
que cagando me morí

y saltóseme el tripero.
Oh, pesar de la venida.
Ah, barquero.

Anotemos, para ya concluir, que si bien en esta seudomoralidad no aparece ninguna alegoría, su desarrollo también obedece a una concepción lógica, dialéctica: hay debates en que se descartan las posiciones falaces con que se aspira a la salvación, y, sobre todo, se ofrecen aquí muestras precisas, inequívocas, de las conductas que —para un mediano teólogo del siglo XVI— merecerían el fuego eterno. La ironía que satura toda la obra, lejos de estorbar, apuntala el propósito didáctico. Resulta tan eficaz, a fin de cuentas, que nuestra falta de noticias nos hace suponer, luego de un primer contacto con las seudomoralidades, que éste sería el único género teatral escrito en que pudo refugiarse la crítica social, muy reprimida seguramente en la muy medieval España del siglo XVI.