

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano

Josep Lluís SIRERA
Universitat de València

Descubierto por Carmen Torroja y María Rivas¹, el *Auto de la Pasión* atribuido a Alonso del Campo se ha convertido en una pieza clave para el conocimiento del teatro castellano del siglo XV. Buena prueba de ello son los trabajos que ha merecido en los últimos años, y que no están exentos de sugerencias y teorías que propician el debate². Y es que el texto ofrece (básicamente) tres características bien interesantes: su *presentación* más como borrador o copia que como texto definitivo; su carácter *incompleto* y la dependencia respecto a una fuente *extra-teatral*, por lo demás bien conocida: la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro, cuya teatralidad ha merecido igualmente estudios que constituyen puentes importantes hacia nuestro texto³.

Dadas las limitaciones inherentes a una comunicación, dejaré de lado estas cuestiones, para centrarme exclusivamente en aquéllas que atañen directamente a la construcción de esta pieza. Destacaré en primer lugar, su carácter inconcluso, que plantea, a su vez, dos tipos de problemas: la extensión total del *auto* y la hipotética selección de unos determinados *pasos* en lugar de otros. En segundo, el tipo de presentación de los episodios pasionísticos, es decir: el predominio o no de

¹ Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV: «Auto de la Pasión» de Alonso de Campo*, Anejo 35 del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1977, pág. 197.

² Véase, por ejemplo, R. E. Surtz, ed., *Teatro medieval castellano*, Madrid: Taurus, 1983. Igualmente, R. E. Surtz, «El teatro en la Edad Media», en *Historia del teatro en España*, dir. J. M^a Díez Borque, I, Madrid: Taurus, 1983, págs. 105–109, Alberto Blecuá, «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*» en *Homenaje a E. Asensio*, Madrid, 1988, págs. 79–112.

³ Véase la ponderada introducción de Keith Whinnom, en *Diego de San Pedro. Obras Completas, III: Poesías* (en colaboración con Dorothy S. Severin), Madrid: Castalia, 1979, págs. 10–49, así como los importantes artículos de D. S. Vivian: «*La Passion 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, Pedro M. Cátedra, «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en *The Age of the Catholics Monarchs 1474–1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, págs. 7–18. Y también: Julio de Urquijo, «Del teatro litúrgico en el País Vasco: *La Pasión trobada* de Diego de San Pedro», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 22 (1931), págs. 150–218.

lo que Surtz plantea como presentación *oblicua* de tales episodios⁴. Finalmente, aunque muy vinculado con lo anterior, la posible puesta de escena de la obra. Muchas, y bastante complejas, cuestiones que, por lo menos, intentaré plantear de forma genérica.

El «Auto...», obra incompleta

Una de las primeras cosas que llama la atención de esta obra es que tal como se nos ha conservado, ronda los seiscientos versos. Se trata de una extensión más que notable. Por poner algunos ejemplos contemporáneos, ninguna de las piezas religiosas castellanas del siglo XV conservadas se acerca a la extensión del *Auto...* Así, las dos obras de Gómez Manrique tienen 180 y 115 versos (*Nacimiento y Llanto*, respectivamente), mientras que el *Auto de la huida a Egipto*, la más compleja con mucho, se queda en los 382. Pese al riesgo de desviarme del tema, sí que quisiera destacar también que Enzina no sobrepasa el tope de los 600 versos hasta la *Égloga de Cristino y Febea*, mientras que Lucas Fernández es algo más proclive a dar mayor extensión a sus obras: de hecho, su *Auto de la Pasión* alcanza los 841 versos (lo que dicho sea de paso tampoco es mucho más que la obra de Campo).

Estas consideraciones, con todo, quedarían incompletas si no comparáramos la extensión de la pieza toledana con las diferentes que integran el conocido *Códice de Autos Viejos*, editado en su día por L. Rouanet⁵. Observamos en él que de las 96 piezas que lo integran, 13 tienen entre 575 y 625 versos, es decir: una cantidad análoga a la del *Auto...* de Campos; 14 tienen una longitud mayor, alcanzando en sus casos extremos los 1.192 del XCV: precisamente un *Auto de la Resurrección* de Nuestro Señor, o los 1.046 del LXXXI: *Farsa del Triunpho del Sacramento*. Finalmente, los 69 restantes, tienen en todo caso una extensión inferior a los 575 versos antes indicados; es decir, que más del 70 % de las obras que conforman dicho *Códice* son de menor extensión que la que aquí nos ocupa.

Todo lo antedicho no es, ciertamente, sino una aproximación muy general, pero que pone de manifiesto que –aun incompleta– la obra que Alonso de Campo pergeñó iba a tener como primera característica una extensión superior a la que podría considerarse habitual en la época. No poseemos, por desgracia, datos referentes a la larga lista de autos representados en la procesión del Corpus toledano, que las primeras editoras del manuscrito nos ofrecen en su estudio⁶, pero –desde luego– una comparación con el boceto del otro auto que Alonso del Campo tenía intención de componer (el *Auto del Emperador o de San Silvestre*) es sumamente ilustrativo al respecto, pues no debía de tener –en un cálculo optimista– más de diez o doce coplas (es decir: aproximadamente entre cien y

⁴ R. E. Surtz, en, VV.AA, *Historia del teatro en España*, I, Madrid: Taurus, 1983, pág. 106.

⁵ L. Rouanet, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Hildesheim: G. Olms (reprint), 1979.

⁶ C. Torroja y M. Rivas, *op. cit.*, págs. 45–70.

ciento veinte versos)⁷. La compleja materia, de rancia tradición legendaria, se introduciría en una obra no superior en ningún caso a la cuarta parte del *Auto*...

Por si lo anterior no fuera ya bastante llamativo, examinemos ahora con algo de detalle la parte conservada de este *Auto de la Pasión* en relación al conjunto de la materia pasionística, fuente obvia de la obra. Hagamos constar, de entrada, que sus primeras editoras se dejaron llevar por una inercia que ya cuestioné en otro lugar⁸ y dividen el texto conservado en ocho escenas, lo que respeta igualmente Surtz en su edición. No deseo, empero, entretenerme en esta cuestión, por lo que me limitaré a algunos comentarios sobre dicha propuesta de segmentación, aun a sabiendas de que es muy cuestionable pues el texto editado de esta forma ofrece una falsa impresión de continuidad⁹:

a) Sólo en dos ocasiones Campo individualiza dichas *escenas*; en efecto, las *plantos* de los dos apóstoles aparecen encabezados por ese mismo término, *planto*; en los otros seis casos la responsabilidad es exclusivamente de los editores.

b) En un caso, se ha procedido a segmentar en dos escenas una situación que se nos ofrece como continua: me refiero, claro está, a las iniciales. La división aquí se ha operado por criterios de tipo argumental, no escénico. Se distingue así entre la *oración* y el *prendimiento*, aunque para ello se tenga que fraccionar un parlamento de Jesús a los apóstoles dormidos y sin que la entrada y salida de otro personaje (el ángel, que junto con Judas son los únicos personajes que *entran* durante la acción) sea tomada en cuenta.

c) En cambio, los criterios para distinguir entre la tercera y la cuarta escena son fundamentalmente escénicos: el llanto de San Pedro supone que este tiene que salir fuera y quedar solo, aunque la acción se desarrolle sin solución de continuidad.

d) Si en función de lo acabado de expresar podemos afirmar que las cuatro *escenas* iniciales se agrupan dos a dos, formando de hecho dos *cuadros* autónomos y sin enlaces entre ambos, los otros cuatro son independientes entre sí: nada hay que permita suponer que los plantos de ambos apóstoles vayan juntos, como muy bien apunta Blecua; más bien, y en función de los últimos versos del *planto* de San Juan (La sentencia ya leída [de Pilatos], / los judíos descreídos / con alegría conplida / davan grandes apellidos, etc.) lo lógico sería situar este fragmento detrás del siguiente, la sentencia de Pilatos precisamente.

⁷ *Idem.*, *op. cit.*, págs. 128–135, y el texto del boceto en las págs. 183–184.

⁸ Véase mi comunicación sobre el «*Auto de la huida a Egipto* y los orígenes del teatro castellano», en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Segovia, 1987), Alcalá de Henares: Universidad, 1992, págs. 837–856. También, Willem M. H. Hummelen, «Late-medieval drama and the theory of segmentation», en *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, (*Actas V Congreso S.I.T.M.*), Stuttgart, 1988, págs. 91–104.

⁹ Recordemos que esta división en escenas fragmenta la obra en ocho unidades: *La Oración en el huerto* (vv. 1–143); *El prendimiento* (vv. 144–180); *La negación de San Pedro* (vv. 181–220); *El planto de San Pedro* (vv. 221–310); *El planto de San Juan* (vv. 311–415); *La sentencia de Pilatos* (vv. 416–509); *Nuestra Señora y San Juan* (vv. 510–541), y, finalmente, *El planto de Nuestra Señora* (vv. 542–599).

e) Por otra parte, las escenas siete y ocho tampoco tienen porqué presentar continuidad: de hecho, en la siete asistimos al momento en que Juan informa a la Virgen de la suerte de su Hijo, informe que tiene lugar en casa de la Virgen y una vez que Cristo ha *muerto* en la cruz. El *planto* posterior de la Virgen hemos de suponerlo a los pies de la cruz, ya que se dirige al cuerpo de su *Hijo* como si lo tuviese bien a la vista («¿Por qué's así tractada / vuestra carne delicada...?»; «¡O imajen a quien solién / los ángeles adorar!», etc.); sin embargo, dicha suposición choca con el inicio mismo del *planto*: «Amigas, las que paristes...» que nos remite a un espacio en el que es posible el intercambio entre las mujeres de Jerusalén (que no están presentes, como es bien sabido, a los pies de la Cruz) y la Virgen. La incoherencia nace de una combinación de diversas coplas de la *Pasión...* sampedrinas (la 189–204–200, por este orden) rematadas por otras dos originales. En esa combinación encontramos nada menos que la neutralización de tres situaciones diferentes en una sola: el diálogo mujeres–Virgen, que tiene lugar –tal como la tradición indica– en las calles de la capital hebrea, cuando la Virgen va tras el rastro de su Hijo (copla 189); el encuentro de la Virgen con su Hijo ya crucificado (copla 204) y, finalmente, el llanto de la Virgen al contemplar la Santa Faz recogida por la Verónica en su paño (copla 200). Es evidente que el autor pretendía, mediante esta combinación, solventar los problemas derivados de la necesidad de cambiar de espacio, y de que la acción –además– se desarrollase en espacios abiertos, en los que los personajes tendrían, forzosamente, que efectuar importantes desplazamientos.

f) En esta misma *escena* podemos observar igualmente una curiosa deformación del relato: el monólogo final de San Juan (con la presencia muda de *La Madalena*, tal y como se indica en el texto) no tiene ningún sentido después del intercambio dialógico entre el apóstol y la Virgen. Lo lógico es que se tratara de los lamentos de Juan mientras iba en busca de la Madre de Jesús; en la *Passió de Cervera*, por ejemplo, Juan canta 16 versos lamentándose en términos por cierto bastante semejantes, lo que indica la *tradicionalidad* de estas situaciones; será después cuando se encuentre con la Virgen que iba en busca de Jesús. ¿Por qué ha procedido así Campo? Pues porque en el verso 510, podemos leer: «Levantadvos dende, Señora...». ¿Levantarse, de dónde? Es obvio que se encontraba orando en el interior de su casa, y que Juan había ido allí a buscarla para notificarle el fin de su Hijo. Apartándose, pues, de la tradición pasionística, Campo utiliza aquí, el texto de San Pedro como modelo de esta situación¹⁰. La consecuencia más inmediata de ello fue que el llanto de Juan no tenía mucho sentido teatral antes de iniciar el diálogo, a no ser que lo pronunciara de camino a casa de la Virgen; Campo rechazó esta segunda posibilidad y prefirió cerrar la situación con un momento de particular dramatismo al que se negaba a renunciar y que, además, reforzaba líricamente al utilizar el texto de San Pedro.

¹⁰ En efecto, San Pedro (¿por decoro?) sitúa a la Virgen en su casa, a donde llega Juan (copla 180). La búsqueda de su Hijo queda así convertida en una precipitada carrera para llegar a tiempo al Calvario.

g) Finalmente, y desde el punto de vista puramente formal, no podemos obviar la distinción de las escenas antes comentadas en dos tipos, en función de su longitud; así, la primera (la Oración), cuarta (planto de Pedro), quinta (planto de Juan) y sexta (sentencia de Pilatos) presentan una extensión notable: 143, 90, 105 y 94 versos respectivamente. El resto, en cambio, gira en torno a los cuarenta versos, con la posible salvedad de la última (el planto de la Virgen) que aparece manifiestamente incompleta; así, 37 versos tiene la segunda, 40 la tercera, 32 la séptima y 58 el planto mariano acabado de citar. Por supuesto, las *escenas* más breves son aquéllas en las que se representan acciones con una mayor carga de dinamismo: el prendimiento, la escena de la criada y Pedro, el momento en que Juan comunica a la Virgen la suerte de su Hijo... Nos encontramos, por lo tanto, con dos formas diferentes de construir las situaciones dramáticas a lo largo de la obra.

El hecho de que Campo insista en un tipo de episodios más descriptivos (y líricos), así como la falta –en el estado en que nos ha llegado el manuscrito claro está– de otros, no puede ser fruto de una casualidad, sino que tiene que corresponder a una concepción teatral determinada.

¿Una presentación oblicua?

Ya me he referido anteriormente a la hipótesis, avanzada por diversos estudiosos, principalmente Surtz, de que esta obra, al igual de lo que sucede con el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, puede ser analizada desde una perspectiva *oblicua*¹¹: es decir, predominio de una presentación indirecta de los acontecimientos de la Pasión que nos llegarían a través de la descripción y no de su presentación directa. Desde el punto de vista escénico, esto significa: [a] que se prescinde de la representación mimética de diferentes episodios pasionísticos; [b] que existen recursos orales (descripciones monológicas o diálogos) que permiten dicha presentación. Por supuesto que nos encontramos aquí ante uno de los grandes problemas estructurales que *todas* las prácticas escénicas, desde las más remotas, han tenido que resolver; lo que han logrado por razones unas veces teatrales, aunque, como es bien sabido, las más de ellas lo han sido por motivaciones de índole extra-teatral (las leyes del *decoro*, por ejemplo). No pienso entrar aquí en la pertinencia de tal análisis aplicado a la obra de Lucas Fernández, sino que me voy a limitar a algunas puntualizaciones referidas a la obra toledana.

a) Dado el estado inacabado del texto, resulta un poco arriesgado suponer que Alonso del Campo había decidido prescindir de la práctica totalidad de los episodios más espectaculares de la historia de la Pasión. Máxime si, en los fragmentos conservados de tipo más narrativo, no encontramos apenas referencias a ellos. Un ejemplo: el *Ecce homo*. En la obra de Lucas Fernández, como es sabido, es precisamente su presentación plástica lo que articula la obra misma; toda ella gira en torno a la célebre acotación: «*Aquí se ha de mostrar un eccehomo*

¹¹ R. Surtz, véase nota 4. También, su edición de *Teatro medieval...*, págs. 26–27.

de improviso para provocar la gente...», etc¹². Dicha exhibición ha ido precedida de diez versos y va seguida de otro centenar donde se nos desgranar, retóricamente, los momentos plásticamente más conmovedores de la Pasión. Acumula, pues, este autor, por una parte un recurso teatral típicamente sermonístico, en el sentido estudiado por Pedro Cátedra¹³, con otro procedente de las artes plásticas –de la imaginería para ser más exactos–; lo que pasa es que la combinación de ambos procedimientos produce un *golpe de teatro* bien efectista y por ello mismo, permítaseme la redundancia, cien por cien dramático. La obra de San Pedro, por otra parte, no renuncia a una presentación morosa de las escenas de la flagelación y de los improperios, que culmina con el *ecce homo* como es sabido (coplas 118–131)

Frente a esto, que es norma en los textos pasionísticos, no deja de llamar la atención que el texto de Campo prescinda de desarrollar con la mínima autonomía estos episodios; tienen estos cabida, efectivamente, en el *planto* de Juan, quien se expresa en los siguientes términos, retóricamente emotivos más que detalladamente descriptivos: «A un poste vos ató e vos fizo açotar / ¡Ay dolor! / Desque fustes açotado / y llagada vuestra persona, / por que fuédes más penado / según mi dicho razona¹⁴, / en vuestra cabeça hovo asentado / d'espinas fuerte corona.» Pilato, en su sentencia calla las circunstancias anteriores del proceso y, finalmente, el *planto* de la Virgen no contiene tampoco alusiones concretas.

Siguiendo, pues, con la lógica de la argumentación anterior, lo que se hubiese esperado de Campo es que algún –o algunos– personajes nos brindasen una emotiva descripción del Cristo azotado, expoliado, coronado de espinas, etc. Lo verdaderamente extraño es que falte tal carga emotiva en lo que nos resta.

¿Sólo este episodio falta? La escena del Gólgota tampoco se nos presenta ni de una forma ni de otra. Nuestra Señora, en el *planto* final, se encuentra ya al pie de la Cruz, y antes –sabemos por Juan– que a Cristo le han dado «muerte / allá en el monte Calvar», como consecuencia de la no muy explícita sentencia poco ha leída por Pilato. Cátedra, Severin y el mismo Surtz¹⁵ nos han brindado algunos estudios realmente clarificadores, de donde se desprende que los textos pasionísticos de la época hacen sádico hincapié en la descripción morosa de los sufrimientos físicos padecidos por Cristo en el momento de su crucifixión. Nada de esto parece atraer a Campo. La explicación más simple de ello, es que ambas escenas –por lo menos– faltan en la versión que poseemos, bien porque Campo

¹² M^a Josefa Canellada, ed. de Lucas Fernández, *Farsas y Églogas*, Madrid: Castalia, 1976, pág. 222.

¹³ P. M. Cátedra, *art. cit.*

¹⁴ A. Blecua ha llamado atinadamente la atención sobre este verso (*art. cit.*, pág. 102), cuyo valor teatral –el personaje asumiría su condición histórica y se proyectaría por encima de ella– merecería quizá una mayor profundización.

¹⁵ Véanse arts. citados en nota 3. Interés más genérico tiene el de R. E. Surtz, «The “Franciscan Connection” in the Early Castilian Theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1982–1983), págs. 141–152, así como el capítulo IV de su clásico *The birth of a theater*, Madrid: Castalia, 1979.

pensaba adaptarlas posteriormente, o porque pensaba que tal y como se encontraban en su modelo no necesitaban excesivos retoques¹⁶.

Quedaría otra posibilidad, escénicamente más sugestiva: que Campo pensaba completar la obra mediante figuraciones no animadas (los *entramesos* provenientes del área catalana), lo que tiene su lógica, habida cuenta del florecimiento del teatro procesional en el Toledo del XV, y lo usual que era en éste tal combinación. Desgraciadamente, nada nos lo permite suponer, por lo menos a nivel textual, aunque el obstinado silencio de los Apóstoles en la Oración / prendimiento, y la presencia silenciosa (indicada en la acotación) de la *Madalena* en la penúltima de las escenas, no deja de ser llamativo; si esta hipótesis fuera cierta, eso explicaría que el prendimiento se desarrolle de una forma tan simple: sin turba de sayones (la acotación sólo dice: *aquí vendrá Judas*; más adelante, *Judas [habla] a los judíos*, pero ni éstos responden ni nada se nos dice de cómo habrían aparecido) ni resistencia por parte de los discípulos: sólo así, pienso, podríamos explicar la ausencia de un episodio tan conocido como el de Malco...

b) Con todo, creo que un análisis de los *plantos* nos puede brindar algunos datos todavía más clarificadores a este respecto, ya que de ser correcta esta teoría de la *presentación oblicua*, ellos tendrían que ser por fuerza la base material de dicho recurso. ¿Qué es, pues, lo que encontramos en estos *plantos*? Veámoslo con un poco de detenimiento:

b.1) El primero de ellos, el de San Pedro, está formado por un total de 90 versos, diez de los cuales son en realidad un mismo estribillo (*ay dolor*) que se repite al final de cada copla. Los ochenta restantes, desde un punto de vista temático se descompondrían en: 8 de tipo lírico, que corresponden al encabezamiento mismo del monólogo, 18 donde se nos narra aquello que el espectador ha tenido ocasión de ver representado (parte de la Oración en el Huerto, más las circunstancias de la negación del Apóstol).⁵⁴, finalmente, en los que Pedro nos informa sobre circunstancias que aparentemente el espectador no ha podido presenciar: parte de la escena del prendimiento con el episodio de la oreja de Malco, algunas circunstancias previas (intervención de Juan) y posteriores (el encuentro casual de Cristo y Pedro) al acto mismo de la negación. Es decir: un 10 %, un 22,5 % y un 67,5 % respectivamente para cada una de estas categorías.

b.2) Algo más largo es el *planto* de San Juan, formado por un total de 105 versos, de los que hay que descontar los quince que corresponden al mismo estribillo que el que aparece en el de San Pedro¹⁷; los noventa versos restantes se descomponen así: 18 versos de tipo lírico, 12 de los cuales son como en el caso anterior, el encabezamiento mismo del *planto*, y los otros 6 una especie de recapitulación antes de pasar a las dos últimas estrofas, que sirven de enlace con la

¹⁶ De acuerdo con la concepción del teatro medieval a base de grandes cuadros (véase mi artículo citado en nota 8) cada uno de ellos era virtualmente autónomo, y el adaptador podía trabajarlos por separado, al no existir graves problemas de encaje entre unos y otros.

¹⁷ Constituye este recurso el único nexo entre ambos *plantos*, que estróficamente están contruidos de forma diferente: coplas de ocho versos en el caso del de Pedro, de seis (con rasgos bastante más arcaicos; véase *art. cit.* de A. Blecua, pág. 102) en el de Juan.

escena siguiente. La narración de hechos ya representados ocupa otros 12 versos, que en realidad podrían ser 18, ya que una tercera estrofa narra el proceso físico del prendimiento («soga a la garganta echada» etc.) que sigue al último parlamento de Judas, que, como indiqué, podría representarse sin necesidad de diálogos. Las otras dos estrofas narran, como en el caso anterior, la Oración en el Huerto y la venida de Judas. Finalmente, el resto, o sea: 60 versos más (o 54 alternativamente) nos narran aquello que –de acuerdo con el estado actual del texto– no habría sido representado, y que de hecho se prolonga desde el prendimiento hasta el momento mismo de la condena. *Casi toda* la Pasión, ni más ni menos, aparecería aquí despachada en 60 versos de apresurado repaso. Retomado el análisis proporcional, los resultados son semejantes a los obtenidos en el caso anterior: 20 %, 13,5 % (o 20 %) y 66,5 % (o 60 %).

b.3) Finalmente, el tercero de los *plantos* conservados (el de la Virgen María) no es asimilable a los anteriores, amén de estar –como ya se ha indicado– incompleto. De todas formas destaquemos algunos rasgos interesantes: falta de estribillo, que contribuye a poner de manifiesto su carácter diferente en relación a los de los Apóstoles. La introducción que en los casos anteriores tenía un carácter predominantemente lírico, aquí ha sido reemplazada por una copla (10 versos sobre un total de 58: de nuevo nos encontramos con un porcentaje similar: 15 %) en la que la Virgen se dirige a las mujeres de Jerusalén. Falta, sin embargo, la narración de hechos ya representados, pues los 40 versos restantes consisten en una detallada descripción cargada de emotividad de los sufrimientos físicos que advierte la Madre en su Hijo crucificado, y que teatralmente sólo podría justificarse si el personaje descrito estuviese presente, ya en forma humana ya, lo más seguro, en forma de imagen.

Si relacionamos ahora los datos hasta aquí expuestos con el conjunto de la obra, podremos llegar a los siguientes porcentajes: sobre cerca de 600 versos, los 114 dedicados a describir acciones no presentadas representan un 20 % escaso del conjunto. El otro 80 % se distribuiría de la siguiente manera: 12,5 % de versos de innegable contenido lírico (introducciones a los *plantos* de los apóstoles; el núcleo del de la Virgen); un 5 % a describir acciones ya representadas, y el 62,5 % restante son, pura y simplemente, versos que desarrollan la acción. Los datos, pienso, son de sobras elocuentes a este respecto.

De la construcción a la representación

De lo hasta ahora expuesto, podemos deducir que Campo se enfrentó, pues, con el delicado problema de dar textura procesional a su Pasión, textura de la que posiblemente carecían sus modelos. Para lograrlo, tuvo que proceder a una serie de modificaciones, entre las que quisiera destacar:

a) La eliminación de todos aquellos movimientos que implicaran traslados de un espacio a otro. Frente a la riqueza y flexibilidad que para estos extremos mostraba el escenario fijo, la representación sobre carros había de contar no sólo con las forzosas limitaciones de espacio, sino también con esta otra, en parte

resuelta mediante las *elipsis* entre unas situaciones y otras, amén del desplazamiento mismo de los carros a lo largo del recorrido procesional. Lógico que Campo reescriba y/o elida aquellos momentos en los que existían desplazamientos significativos, como la conducción de Cristo al Gólgota, la búsqueda de su Hijo por la Virgen, etc.

b) Distribuir la obra en varios carros. A tenor de la documentación exhumada sobre el teatro en Toledo¹⁸, la media de carros por auto apenas superó en aquellos años los dos. Por supuesto, bien pudiera darse el caso de que un auto de grandes dimensiones se desarrollase en más de dos: en el caso que nos ocupa un mínimo de cuatro para las escenas escritas. Igualmente, cabe dentro de lo posible que los carros experimentasen cierto grado de mutación escénica para permitir desarrollar sobre ellos situaciones que tenían lugar en diferentes espacios (cosa que vendría facilitada por el carácter particularmente funcional, e incluso abstracto, de los elementos escenográficos incorporados).

c) Ignoramos (aunque lo suponemos lógico) si alguna de las escenas ausentes habían de ser resueltas en parte mediante la combinación de actores con imágenes, tal y como se documenta para el teatro catalán y para el toledano¹⁹. Se trataría de una combinación de momentos dialogados con otros donde el efecto de *cuadro* (conseguido mediante imágenes de rancia tradición plástica y simbólica, y acompañada posiblemente de música) reemplazaría a la acción dialógica.

Concluyendo, creo que se puede afirmar que nos encontramos ante una obra representativa de lo que pudo ser el teatro procesional castellano más primitivo, nacido posiblemente a través de la adaptación de textos preexistentes, concebidos para su representación en otros espacios y adaptados a los nuevos a causa del éxito de las representaciones escénicas de la procesión del Corpus en el Toledo del siglo XV. Alonso del Campo trabajó, pues, con la intención de hacer representable una Pasión sobre carros. La falta de un sentido cíclico (concebir la Pasión como un conjunto de obras autónomas) y el deseo de ofrecérmola en toda su extensión, imposibilitaría virtualmente el proyecto. Al fin y al cabo, y como bien puede observarse en la colección de obras pasionísticas contenidas en el *Códice de Autos Viejos*, la solución a que se llegará, finalmente, será la representación aislada de algunos episodios particularmente emotivos de la Pasión, renunciando a ofrecérmola en su integridad. Con todo, la propuesta dramática que nos brinda Campo, pese a sus limitaciones, será imprescindible para conocer la evolución y transformaciones que sufrió el teatro castellano tardomedieval, tal y como he intentado exponer a lo largo de la presente comunicación.

¹⁸ C. Torroja y M. Rivas, *op. cit.*, pág. 44; se indica allí que en 1498 se necesitaron 15 carros para siete autos.

¹⁹ C. Torroja y M. Rivas, *op. cit.*, pág. 55 y sigs.