

DE lo humano y lo divino en la literatura medieval:
SANTOS, ÁNGELES Y DEMONIOS

© JUAN PAREDES (ED).

© LOS AUTORES de sus textos.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

DE LO HUMANO Y LO DIVINO EN LA LITERATURA
MEDIEVAL: SANTOS, ÁNGELES Y DEMONIOS.

ISBN: 978-84-338-5389-9.

Depósito legal: GR./ 1.286-2012.

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Fotocomposición: TADIGRA S. L. Granada.

Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.

Ilustración de portada: Apocalipsis. Bibliothèque Nationale
de France. Ms. François 403

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

“Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Repogrdficos - www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra”.

DE lo humano y lo divino en el teatro
DE FINES DEL SIGLO XV: ACERCA DE LOS ÁNGELES

Françoise Maurizi
Université de Caen
FRAMESPA/LEMSO Toulouse

Quienes escriben para que se escenifiquen los grandes ciclos de la liturgia y en particular los de la Natividad y de la Pasión escogen sus materiales a fin de despertar el fervor cristiano y la Adoración al Niño o provocar a emoción a los asistentes que oyen el relato de la Pasión de Cristo. Intervienen varias *dramatis personae* entre las que sobresalen los pastores y/o personajes del Viejo y del Nuevo Testamento. Por otra parte, durante el *Corpus Christi* que, a finales del siglo XV, conoce un auge creciente, desarrollándose de manera relevante hasta en Castilla y en particular en Toledo, intervienen siempre en los *Autos* representados a lo largo de la celebración que solemniza la fiesta, no sólo personajes bíblicos sino también santos, ángeles y demonios que van desempeñando un papel que si no es determinante es cada vez mayor.

Examinar lo humano y lo divino en el teatro medieval plantea el problema de la elaboración de los textos y de sus fuentes a fines dramáticos. Tampoco se puede descartar el problema del destinatario de las representaciones. Según el público que asiste a los juegos o autos y el espacio en donde se celebra, la escenificación puede ser distinta, adaptarse a los oyentes, necesitar una tramoya más o menos elaborada, ser inexistente o sumamente escueta.

Siendo el tema amplio y habiendo esbozado en otro trabajo la representación de lo santo (Maurizi, 2005: 847-859) me ceñiré aquí a los ángeles que se mencionan en las piezas teatrales de fines del siglo y me detendré sucesivamente en Juan del Encina, Lucas Fernández y en unos *Autos* escenificados para el *Corpus Christi*.

Es interesante notar ya que el discurso del ángel no se reproduce en la pieza de Juan del Encina que adopta el punto de vista de los pastores y la narración de la Natividad por Lucas. Tampoco por supuesto sale el ángel como *dramatis persona*. La alusión al canto celestial va acompañada de unos detalles notables como la dulzura de los sonos agudos de los caramillos, siendo el instrumento la versión rústica y pastoril por excelencia de la flauta o de la chirimía que se solía tocar (v. 82-84). Música y ángeles ya corren parejas en el teatro y es lícito suponer que unas notas del *Gloria* debían de acompañar el discurso del pastor evangelista en ese momento.

1.2. *La Égloga de Navidad de 1498*

Pero pasemos a otra pieza navideña, la égloga llamada «de las grandes lluvias» que se escribió en 1498 (1991, 191: v.83-84), o sea cinco años más tarde, y cuyo argumento reza:

Égloga trovada por Juan del Encina, representada la noche de Navidad, en la qual ha quatro pastores, Juan, Miguellejo, Rodrigacho, y Antón llamados, que sobre los infortunios de las grandes lluvias y la muerte de un sacristán se razonaban. Un ángel aparece y el nacimiento del Salvador les está anunciando, ellos con diversos dones a su visitación se aparejan.

A diferencia de la otra égloga de tema navideño, en ésta el dramaturgo no precisa en absoluto las circunstancias de representación de la obra. Ni una alusión al público que presencia la escena, tampoco al lugar donde se celebra la Navidad. Más aún, es sólo en el verso 193, o sea casi al final de la égloga, que consta de 256 versos (32 coplas), cuando aparece por fin la referencia al Nacimiento. Y es ahora un ángel el que sale a escena *ex abrupto* y se expresa. Le corresponde decir dos coplas seguidas (16 versos) y luego desaparece de la escena conforme a la tradición ya que su aparición dura el tiempo que dura el mensaje. Y los pastores convencidos se van de inmediato a Belén a adorar al Niño.

La aparición del ángel supone un cambio relevante en la escritura de Encina. En efecto el cotejo de los versos con el texto ya citado de *San Lucas 2, 10-12*, revela que aquí el dramaturgo se ciñe muy exactamente al texto evangélico que versifica y adapta por motivos estróficos y rítmicos. Privilegia ahora la toma de palabra del ángel desechando las circunstancias del enunciado así como la referencia a la corte celestial y a la música que le acompaña y que vimos en *Lucas 2,8-9 y 13-14*. El ángel es ya una *dramatis persona*.

Lucas 2, 10-12

Égloga, v. 193-208

«No temáis, os traigo una buena nueva, una gran alegría, que es para todo el pueblo, pues os ha nacido hoy un Salvador, que es el Mesías Señor, en la ciudad de David. Esto tendréis por señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y reclinado en un pesebre».

«Pastores, no ayáis temor, que os anuncio gran placer. Sabed que quiso nacer esta noche el Salvador redemptor en la ciudad de David. Todos, todos le servid, qu'és Cristo, nuestro Señor.

E doyos esta señal en que le conoceréis: un niño embuelto hallaréis pobremente so un portal. Y aun es tal qu'en un pesebre está puesto y conoceréis en esto aquel gran rey celestial.»

Del decorado y del vestuario no sabemos nada pero podemos suponer que el ángel vestía la acostumbrada alba o túnica blanca con que ya en los textos evangélicos se suele describir y salía a escena de la misma manera que salían las otras *dramatis personae*, sin tramoya alguna ni otra máquina ingeniosa.

La égloga de 1498 nos enseña que, para sus obras, Encina no vacila en escoger sus materiales en una misma fuente, la más popular y apta para despertar en los oyentes el amor al Niño Jesús y su Adoración, el *Evangelio de San Lucas* y que no elude ya la dificultad o sea materializar un ser inmaterial en una *dramatis persona* de carne y hueso que repite un discurso neo testamentario conocido por el público. Los personajes, que eran cuatro en la égloga de 1493, ascienden ahora a cinco, y por muy escuetas que sean las palabras del ángel (16 versos) supone su intervención la voluntad de impresionar y admirar a los asistentes. El dramaturgo reutiliza un episodio del *Evangelio* que pone en boca de un interlocutor que no hace sino repetir las palabras ilustres del enviado de Dios a los hombres. El actor viene a ser el representante en la escena, el mediador del ángel, siendo éste el mensajero de la palabra divina, el intermediario entre el cielo y la tierra. La función del ángel es, como sabemos, enseñar a los hombres la magnificencia de Dios cantándola y haciéndose visibles a ellos para transmitirles los designios del Señor. Cumplido su trabajo, desaparece inmediatamente. Ahora bien,

fiel al texto (*Lucas, 2,15*) Encina, después de hacerle anunciar al ángel los mandamientos divinos, manda a sus pastores inmediatamente a Belén a adorar al recién nacido. Ellos reanudan el diálogo que se desarrolla a lo largo de cinco coplas o sea 40 versos.

1.3. *La representación de la Pasión*

Siguiendo el orden litúrgico y no la cronología de escritura, consideremos ahora la «*Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro redentor*».

Esta obra que figura en el incunable de 1496 —la princeps— no proporciona indicación alguna acerca de las circunstancias de representación. No se mencionan la presencia de los duques de Alba ni el lugar donde se representó, por lo que emití, ya hace años, la hipótesis de que es ésta una pieza que puede ser utilizada en unos lugares distintos sin necesidad de modificación (Maurizi, 1994: 302). Al final del argumento se lee: «Va esso mesmo introduzido un ángel que vino a contemplar el monumento y les traxo consuelo y esperança de la santa resurrección.»

Juan del Encina incorpora aquí a los tres interlocutores que salen a escena la figura del ángel que aparece para transmitir el mensaje de Dios acerca de la Resurrección. La obra termina, pues, con una noticia que intenta atenuar la desgracia de la Pasión y lo sombrío de los sucesos del Viernes Santo. La pieza que consta, sin el villancico final, de 350 versos (50 coplas de pie quebrado) se puede dividir en tres momentos, en tres escenas. Al principio, los dos ermitaños, uno viejo y otro mozo, dialogan hasta el verso 105 (15 coplas). Interviene la Verónica que, en calidad de testigo, narra la Pasión de Cristo a los ermitaños que ya están delante del sepulcro y la escuchan: v. 106-280 (25 coplas). El tercer momento corresponde a la salida a escena del ángel que toma la palabra para anunciar la Resurrección y cuyo discurso clausura la obra. En esta representación el papel del ángel es particularmente notable ya que le corresponden 10 coplas, o sea 70 versos. Después de su parlamento, los tres interlocutores no volverán a hablar si no para entonar el villancico de cierre.

Encina para su *Visitado sepulcri* acude otra vez más a los *Evangelios* pero opera una como selección entre los sinópticos y altera el orden de los acontecimientos distanciándose de los discursos ortodoxos. El ángel que sale como *dramatis persona* y de cuya indumentaria no sabemos nada porque, lo mismo que en la égloga navideña de 1498, no puede sino llevar un alba, bien parece ser el ángel del evangelio de San Mateo o de San Marcos. En efecto, en el *Evangelio de San Lucas*, son «dos hombres vestidos de

vestiduras deslumbrantes» los que se aparecen a las mujeres aterrorizadas que acaban de encontrar el sepulcro vacío (*Le 24, 4-7*) y les anuncian que el Señor ha resucitado. En *Juan 20,12*, María Magdalena ve «a dos ángeles vestidos de blanco, sentados uno a la cabecera y otro a los pies de donde había estado el cuerpo de Jesús» que le preguntan por qué llora. En *Mt 28, 2-7*, dos de las tres Marías ven a un ángel que baja del cielo, remueve la piedra y se sienta sobre ella: «Era su aspecto como el relámpago y su vestidura blanca como la nieve». El ángel les dirige la palabra, les anuncia la Resurrección y les manda avisar a los discípulos. En *Mc 16, 5*, las tres Marías encuentran en el monumento a «un joven sentado a la derecha, vestido de una túnica blanca».

Ahora bien, el parlamento del ángel en el texto enciniano es particularmente largo si se le compara con los de los *Evangelios*. La actitud de los tres interlocutores que rezan «las rodillas en el suelo, /las manos puestas al cielo/con muy mucha devoción /y afición se parece más a la de los parroquianos durante la misa tanto más cuanto que termina el ángel como el sacerdote con un «Andad en paz, hermanos» que no deja de recordar la bendición final.

Por otra parte, en la *Pasión* representada del *Cancionero* de 1496, el ángel no aparece durante la *Visitado sepulcri* como en los *Evangelios* sino después de la narración de la Verónica anticipando la Resurrección. Por otra parte, bien sabemos que por muy popular que fuera, la Verónica no es un personaje histórico ni neo-testamentario sino pura invención (Maurizi, 2005: 847-859). Tal distorsión parece obedecer a motivos litúrgicos y la obra bien puede incorporarse dentro del marco de la celebración de la Resurrección y no de la Pasión. Este ángel que clausura el discurso canta más una teofanía de la alegría que la desesperanza y el dolor que traslucen las Pasiones. Basta con citar, por fin, estos versos cuya semántica más pertenece a la ética paulina que a los textos evangélicos:

v. 302 ¡Culpa bienaventurada
 que para ser desculpada
 mereció tal Redentor [...]
 Tal dolor en cuerpo tal
 fue para más alegría
 para luego a tercer día
 resucitar inmortal
 de mortal.
 ¡O sola esperanza mía!
 ¡O misterio divinall!
 ¡O muy sagrada pasión!

de gozo infinito!
 ¡O misterio muy bendito
 de santa resurrección!
 ¡O gran don
 de carta fin y quito
 para nuestra redención! [...]

1.4. *Representación a la santísima Resurrección de Cristo*

Si la pieza sigue de cerca los evangelios de *Mateo 27,57-60*, *Marcos 15,42-46*, *Lucas 23, 50-53* y *Juan 19, 38-42*, no por eso se ciñe fielmente a ellos. El argumento precisa de antemano la presencia del ángel como *dramatis persona* al final de la representación. Ésta es corta: 180 versos (20 coplas) y en ella salen cuatro interlocutores que están contemplando el sepulcro y dialogan: José de Arimatea, la Magdalena, Cleofás y San Lucas. Al ángel sólo le corresponde una copla de 9 versos. Su papel, comparado con el de la representación anterior, es escueto y sin embargo es él quien clausura la obra.

Ahora bien, no es este ángel un ángel de la Resurrección ya que no anuncia nada que los otros no sepan. Los interlocutores ya han encontrado, camino de Emaús, a Jesús, en traje de peregrino para los ermitaños o en figura de hortelano para la Magdalena, y se han percatado de su resurrección. En los textos evangélicos no se evocan más ángeles, por lo que podemos preguntarnos cuál es la función de este ángel «de cierre». Su salida no puede corresponder a la necesidad de añadir al villancico final una voz más como sucede en otras obras teatrales: el villancico se cantará a cuatro voces y no a cinco. La función del ángel es, pues, la de dar a todos un mensaje de paz en calidad de enviado del cielo por Dios: «Paz sea con vos del cielo» (v.172) exclama al aparecerse, y de recordar al público el texto de *Lucas 2,14* ya citado más arriba y que antecede la Resurrección: «Al instante se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial que alababa a Dios diciendo: «Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad». Aquel mensaje de paz también que, reiteradamente, pronuncia Jesús ya resucitado al aparecerse a sus discípulos: «la paz sea con vosotros» (*Juan 20, 19-21-26*). La copla que recita el ángel funciona como un epílogo, *strido sensu*, y sustituirá al mismo tiempo a las palabras de paz del ángel del *Evangelio* que anuncia un nuevo tiempo, lo mismo que nos recuerda las del sacerdote en la misa que repite el saludo de Jesús a los suyos.

La función del ángel que reúne, en la representación, un antes y un después, bien puede ser la de reunir a todos los oyentes en una misma

comuni3n envi4ndoles el mensaje del resucitado y la de introducir el momento que sigue a la representaci3n: la misa.

Si intentamos sacar una primera conclusi3n acerca del teatro de Juan del Encina, podemos inferir de los estudios anteriores que:

- el dramaturgo evoca en sus cuatro piezas religiosas la presencia ang3lica.
- en tres ocasiones, un 4ngel se hace sensible, sale como *dramatis persona*, se dirige a los interlocutores, y enunciado el mensaje, desaparece sin conversar con ellos.
- excepto en la 4ltima representaci3n, el 4ngel cumple su funci3n de anunciador, bien de la Natividad, bien de la Resurrecci3n.
- en dos ocasiones, la figura del 4ngel se incorpora al final de la obra cumpliendo una funci3n de cierre y es su parlamento el ep3logo.
- s3lo en una ocasi3n, no hay parlamento del 4ngel sino referencia a su discurso en el texto evang3lico.
- en la 4gloga de la Navidad de 1498, el parlamento del 4ngel se ci3e de manera abrumadora a las palabras del *Evangelio de San Lucas*.
- s3lo en una ocasi3n, la aparici3n del 4ngel no procede de los *Evangelios* sino que es pura creaci3n enciniana para introducir una secuencia posterior tal vez lit3rgica.

2. Las representaciones religiosas de Lucas Fern4ndez

El estudio de las tres piezas religiosas de Lucas Fern4ndez es imprescindible para completar esta aproximaci3n a la figura del 4ngel en el teatro de la 4poca, siendo la pregunta la de confirmar o infirmar la existencia de una tipolog4a propia de la escritura religiosa.

2.1. *4gloga o farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo*

En esta primera pieza de tema navide3o, los personajes que salen a escena son cuatro pastores. La obra consta de 600 versos (60 coplas) con distintas secuencias que corresponden cada vez con la salida de un nuevo interlocutor (Maurizi, 1994: 97-115 y 1999: 299-314).

El tema del Nacimiento aparece tarde: en el verso 365, el pastor Marcelo irrumpe en la escena anunciando que «es Cristo nacido ya». Igual que en la *4gloga* de 1493 de Encina, menciona que la noticia la tiene de un 4ngel que para la ocasi3n se materializ3 ante los ojos de los pastores. Evoca asimismo la m3sica que le acompa3a:

V.369 Un ángel vimos besibre
 que dizcas nació en Bethlén [...]

 ¿Ño vos digo que no ha una hora

 un ángel vino a desora

 cantando por dulces artes?

El dramaturgo utiliza la misma fuente que su coetáneo y coterráneo: el *Evangelio de San Lucas 2, 8-14* haciendo caso omiso de elementos que no parecen interesarle como el ejército celestial que alaba a Dios con el *Gloria in excelsis Deo* o el temor que sienten los pastores ante la aparición. Lo maravilloso del suceso se subraya: el ángel es visible pero no se materializa en la escena, no sale como *dramatis persona*. Es más el tema mariano y el misterio de la Encarnación los que se desarrollan a fines que parecen antes catequísticos que teatrales.

Un poco más abajo, en la penúltima copla, desligado de su fuente evangélica, el pastor Gil alude a un cortejo de ángeles que pasa: «Los ángeles gasajosos/andan esta madrugada» (v.581-582). La evocación se inserta en la alegría general en la que participa toda la Creación sin que a los ángeles se les atribuya la función tradicional de mensajeros pues éstos no tienen ya nada que anunciar.

2.2. *Auto o farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo*

La segunda pieza de tema navideño consta de 540 versos, o sea 60 coplas, y, lo mismo que en la anterior, el tema mismo del Nacimiento aparece tarde. El pastor Juan quiere acercarse a sus compañeros Pascual y Llórente para anunciarles una noticia de la que se van a alegrar. Sin embargo ambos ya han notado que la naturaleza, el rebaño, las aves y toda la Creación participan de algo sobrenatural.

Juan, entre espantado y maravillado, trae la noticia de que se le apareció el ángel de Señor y, burlones, los dos pastores se mofan de él:

V.276 Era el ángel del Señor
 que pernotava el loor
 que deuemos de tomar
 todos, todos, y gozar. [...]

 Vilo assi, como vos veo,
 cantando «da grolia deo
 en el cielo debe aver,
 y en la tierra paz tener.»

Aquí tampoco el ángel aparece como *dramatis persona* y sólo se narra su aparición. A diferencia de la pieza anterior, Lucas Fernández se ciñe con mayor exactitud al texto evangélico y hasta inserta en el discurso teatral, adaptándola a la versificación y en «estilo pastoril», la referencia ya citada al *Gloria in excelsis Deo (Lucas, 2,14)* privilegiando no sólo el sentido de la visión sino también el del oído. El verbo «oír» es en efecto recurrente y se hace hincapié en el canto que acompaña al ángel.

Más abajo en la representación sale el cuarto pastor, Pedro, que cuenta a los otros tres lo que él también vio y oyó:

v.424 He estado casi embabido
 mirando que van volando
 zagales y van cantando
 por en sorao del exido
 un cantar disminuido,
 haciendo mil gargalismos
 y gozando ellos mismos.
 Y no sé por do se han ydo
 ni les atinaré el nido.

Y Juan que ya tiene anunciado el Nacimiento le aclara sobre el particular:

v.433 Fuéronse al parayso
 que eran ángeles de Dios
 que perñotaron a nos
 cómo Dios nacer ya quiso.

Esta segunda referencia al texto evangélico privilegia aquí lo múltiple sobre lo singular. El dramaturgo disocia en dos secuencias distintas la aparición del ángel del Señor y de la «multitud del ejército celestial» que, en *Lucas*, se le juntaba en el acto para cantar. En la primera secuencia, el pastor Juan sólo alude al ángel que canta el *Gloria* sin mencionar a los otros y en la segunda secuencia, lo mismo que en la *Égloga o farsa del Nacimiento*, evoca, fuera de su contexto, el paso del cortejo volando y cantando que presencia, asombrado, el pastor Pedro. Tal disociación, que duplica las apariciones angélicas, obedecerá en Lucas Fernández a la voluntad de insistir ante el público en lo sobrenatural de los sucesos del Nacimiento a fin de maravillarlos y acrecentar su fe. Los testigos son ahora dos en momentos y lugares distintos, lo que refuerza el valor de las señales que se envían a los asistentes.

La utilización por Lucas Fernández de ese artificio en sus dos piezas nos enseña que no se trata de una casualidad sino de una constante en su

escritura y que la duplicación bien puede ser una forma de insistencia para mejor impresionar las mentes.

2.3. *Auto de la Pasión de Nuestro Redemptor Jesu Christo*

En su *Pasión* de 756 versos, sin contar los poemas de cierre que se cantan en canto de órgano, Lucas Fernández, al contrario de Juan del Encina, no utiliza el ángel como *dramatis persona* ni evoca una sola vez su presencia. Es verdad que los *Evangelios* están mudos sobre el particular excepto *Lucas 22, 43* que es el único en aludir brevemente a un ángel que, antes de la Crucifixión, conforta a Jesús orando en Getsemani. El dramaturgo se ciñe pues a los textos evangélicos y no inserta en su larga pieza ningún texto o parlamento angélico a pesar de que Pedro en su narración sí se refiere a la oración en el Monte de los Olivos y a las gotas de sangre que suda Cristo (v. 141-144; *Lucas 22,44*).

La *Pasión*, al ser narrada por los testigos que son Matheo y las Marías a los otros interlocutores, descarta voluntariamente toda referencia a la Resurrección. El fin, como lo rezan las didascalías, es provocar a emoción, a devoción a los oyentes para que se percaten de cuánto sufrió el Redentor para ellos y comulguen con fervor con la narración que se les da a escuchar.

Podemos sacar de ello que:

- En sus obras teatrales, Lucas Fernández no saca al ángel a escena. Nunca lo inmaterial se hace visible, sensible.
- En sus piezas navideñas, es su fuente *Lucas*. Sin embargo, es un pastor el que relata la aparición del ángel y nunca éste pronuncia palabras que anuncian la Natividad. Los interlocutores siempre son testigos que narran lo sucedido.
- Duplica la alusión a la presencia angélica de *Lucas 2, 8-14*, disociando la aparición del ángel (*Le 2, 8-12*) de la referencia al ejército celestial (*Le 2, 13-14*).

3. Los *Autos* del corpus de Toledo

Siendo las informaciones sobre el *Corpus Christi* de Salamanca —tierra de Lucas Fernández y Juan del Encina— muy escuetas, respecto a las que tenemos acerca de las representaciones que se celebraban en Toledo para la misma festividad, cabe referirse a los trabajos de Carmen Torroja y María Rivas Palá (1977). El corpus que he seleccionado no va más allá

de 1500. Es en efecto la fecha límite que propuse para las *Farsas y églogas* (Maurizi, 1993: 205-218).

Las autoras señalan que, en la procesión que acompañaba el «Cuerpo de Dios» por las calles de Toledo (1977, 42):

Figuran todos los años, con sus salarios correspondientes, los ángeles que iban tañendo, generalmente seis, guiados o dirigidos por el clavero. Iban vestidos con albas o túnicas blancas que se lavaban y preparaban previamente, alas pintadas y doradas y chapiretas en la cabeza. Cuatro hombres con hachas precedían, junto con los ángeles cantores, a la custodia [...]

El papel de los ángeles desempeñado por hombres de carne y hueso —pues son asalariados—, bien aparece preeminente durante el cortejo, por lo que no extraña que figuren abundantemente en los *Autos* que se escenificaban.

Desde 1493 hasta 1500, *El pecado de Adán* (también llamado *Adán y Eva*), *Los Santos Padres*, *El Juicio*, *La Tentación* y *La Resurrección* son los que más se representan.

3.1. Respecto al *Pecado de Adán y Eva*, que cada año se repite a partir de 1494, las *Cuentas de Obra y Fábrica* precisan que los ángeles en número variable y el serafín —que a veces salía— iban vestidos con albas blancas y custodiaban la entrada del paraíso (1977, 54-55).

3.2. Si el auto anterior procede de *Génesis 3, 1-24*, éste no es el caso para el *Auto de los Santos Padres* que remite a los Apócrifos y sobre todo a las palabras del *Credo*: «fue crucificado, muerto y sepultado, descendió a los infiernos y al tercer día resucitó de entre los muertos, subió a los cielos y está sentado a la derecha de Dios.» Para la bajada al limbo, es el infierno el que se representa con detonaciones de cohetes, y a veces demonios y Lucifer. Los ángeles por supuesto no salen por no estar en el lugar correspondiente.

3.3. *El Juicio* es un episodio muy popular del *Evangelio de San Mateo 25, 31-46*, quizá por representarse en el escenario el infierno y el paraíso al mismo tiempo. Por supuesto con el paraíso van los ángeles que acogen a los justos y se oponen a los diablos del infierno. También salen dos ángeles, uno para tocar la trompeta, otro para llamar a los que van a ser juzgados. Lo realista de la escena impacta fácilmente al público y el éxito del *Auto* a lo largo de los años no se desmiente por

lo sencillo que es y por recordar a todos que a la hora del juicio final se sentenciará su conducta en la tierra. La escenificación tiene un fin claramente edificante.

3.4. *La Tentación* consta con Jesucristo y varios ángeles que llevan albas —detalle que, como lo precisé más arriba, procede de los *Evangelios*— y debían de salir para servirle después de vencido el diablo (*Mateo 4, 11* | *Marcos 1,13*).

3.5. *La Resurrección* es un *Auto* a cuyas fuentes nos referimos ya con la *Representación* de Juan del Encina. Las precisiones sobre la escenificación de la pieza son escuetas excepto que en ella «Aparecen siempre, aparte de Cristo, la Magdalena con otras dos Marías, dos o tres apóstoles y varios ángeles» (1977: 60). Bien parece que para representarla en el escenario los que escriben el texto privilegian los *Evangelios de San Lucas y de San Juan* en los que aparecen dos ángeles. En el *Corpus Christi*, la duplicación o la multiplicidad, en particular respecto a las figuras angélicas, siempre se adelanta a la unicidad menos impresionante para la muchedumbre que presencia la festividad.

3.6. *El Auto de la Pasión de Alonso del Campo*

Este *Auto* de unos 700 versos ha sido el descubrimiento mayor de que dan cuenta C. Torroja y M. Rivas Palá (1977: 77-180) y no podemos concluir acerca de la presencia angélica sin aludir al hallazgo que representó en el avance de nuestros conocimientos sobre el teatro castellano.

Siendo el tema la Pasión y no la Resurrección, no es de extrañar que conforme a los textos evangélicos la figura del ángel no aparezca al final del *Auto*. No por eso se prescinde de su presencia, al contrario. Sale en efecto como *dramatis persona* al principio de la pieza, en el momento en que Cristo está orando en Getsemani, en el Monte de los Olivos. El *Evangelio de San Lucas 22,43* (véase más arriba) es el único que menciona la aparición en la que el ángel permanece en silencio pero Alonso del Campo glosa espaciosamente el hecho: el ángel no sólo toma la palabra para confortar a Jesús sino que dialoga con él. La plática se extiende sobre 70 versos de los que 50 son del ángel que va enseñando las insignias de la Pasión.

Para concluir, podemos afirmar que, respecto a la figura del ángel en el teatro castellano de fines del siglo XV, no existe una tipología de su representación:

- Existe, eso sí, un acervo cultural común que sigue esencialmente a los evangelios canónicos y con una preferencia para *Lucas*, aunque la escritura teatral dista mucha de ser uniforme.

- La presencia o la ausencia del ángel no depende únicamente del lugar donde se escenifica la obra: Juan del Encina que escribe a pedido de un mecenas para conmemorar los ciclos litúrgicos y cuyas piezas se representan en un espacio cerrado y palaciego saca tres veces al ángel dándole la palabra mientras que Lucas Fernández, cuyo espacio de escenificación, más ambiguo, desconocemos claramente, parece negarse rotundamente a hacer lo invisible, visible y a encarnar a los mensajeros de Dios.

- Al contrario los Autos del *Corpus Christi* que se escenifican en un espacio abierto y van destinados a un público amplio y ciudadano privilegian la presencia de los ángeles a fines edificantes y para mejor impresionar y asombrar a los asistentes.

- Si es el espacio palaciego, bien parece que es la sencillez la que prevalece. A través de las didascalias implícitas no se alude, en el teatro enciniano, a una tramoya cualquiera: el ángel saldrá a escena lo mismo que los otros personajes, sólo su vestuario lo distinguirá. No hay que adoctrinar y admirar a los oyentes, que ya están enseñados, con efectos especiales.

- Si es el espacio abierto, como en el *Corpus Cristi*, la presencia de los ángeles va acompañada de trucos y artificios y a veces música para impresionar al público y producir en él mayor efecto así como la ilusión de una realidad neotestamentaria siempre de actualidad. Los fines son, en este caso, esencialmente edificantes.

Bibliografía

- ENCINA, Juan del (1991), *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ, Lucas (1973), *Farsas y églogas*, ed. de María Josefa Canellada, Madrid, Castalia.
- MAURIZI, Françoise, «Los problemas de datación de las *Farsas y Eglogas* de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Encina», *Journal of Hispanic Research*, n° 2, (1993-1994), págs. 205-218.
- , (1994), *Théâtre et traditions populaires: Juan del Encina et Lucas Fernández*, Université de Provence, Collection Études hispaniques, n° 21.
- , «Peor es que Celestina», à propos de la femme-ermite de Lucas Fernández», *Cahiers d'Études Romanes*, Université de Provence, Aix-Marseille I, Centres de recherches d'Études Romanes, n° 18 (1994), págs. 97-115.

- , «Aproximación a la escritura teatral de Lucas Fernández: la *Égloga o farsa de1 Nacimiento* de Lucas Fernández y su «ermitaño en San Ginés», *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, LXXVI (3) (1999), págs.299-314.
- , «La representación teatral de lo santo a fines del XV», Colloque international: *La baginografía entre literatura e historia en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, «Homenaje a Henri Guerreiro» Toulouse 10-12 octubre 2002, ed. de M. Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuet (2005), págs.847-859.
- , «Dieu et les dieux dans le théâtre castillan de la fin de XV et du début du XVI^e siècle», dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, XLV Colloque d'Humanisme et Renaissance, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Tours 1-6 juillet 2002, Jean Pierre Bordier et André Lascombes (éds), Turnhout, Brepols Publishers, Collection Etudes Renaissantes (2007).
- TORROJA, Carmen y RIVAS PALÁ, Maria (1977), *Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la Pasión de Alonso del Campo*. Madrid, *Anejos del Boletín de la RAE*, n^o 35.