

FIGURAS REALES EN EL *CÓDICE DE AUTOS VIEJOS*:
TEATRALIZACIÓN Y DRAMATIZACIÓN
DE LA CATEQUESIS

ALFREDO HERMENEGILDO
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

El *Códice de autos viejos* (CAV) es un corpus que, por sus grandes dimensiones, incluye una amplia serie de obras en las que van surgiendo distintos modos de dramatizar y de teatralizar temas salidos de las tradiciones bíblica y cristiana. Dichos temas, por la transcendencia que tuvieron en la España del siglo XVI, siguen interesando a quienes desean, deseamos, trazar las coordenadas que estructuraron la convivencia entre los distintos grupos étnicos y sociales del país. Al teatro catequístico del siglo XVI, y muy especialmente al CAV, le hemos dedicado ya varios trabajos¹. En las páginas que siguen vamos a describir y analizar algunos

¹ “Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15, 1991, pp. 430-451.

“El control de la fantasía: usos catequísticos en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz”, *Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo. Crítico*, Toulouse, 66-67, 1996, pp. 135-145.

“Los riesgos de la fantasía: catequesis y hagiografía en el teatro áureo”, *Teatro, historia y sociedad*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 9-25.

aspectos relativos a la teatralización, a la puesta en escena virtual y a la dramatización de unos autos relativos a ciertas anécdotas bíblicas en las que el eje central es la figura del rey.

Se trata de las piezas siguientes:

Auto núm. 14. *Aucto del rey Nabucdonosor* [sic] *cuando se hizo adorar* (pp. 232-251).²

Auto núm. 15. *Auto del sueño de Nabucodonosor* (pp. 252-266).

Auto núm. 16. *Aucto del rey Asuero cuando descompuso a Vasti* (pp. 267-282).

Auto núm. 17. *Auto del rey Asuero cuando ahorcó a Amán* (pp. 283-300).

Auto núm. 19. *Auto de la ungió de David* (pp. 315-330).

Las previsiones de teatralización y de escenificación, la escenificación primordial, se entiende, parecen ser una preocupación

“Formas y funciones dramáticas del loco festivo: El *Códice de autos viejos* (1)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, Ed. Javier Huerta, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, núm. 12, pp. 49-72.

“Formas y funciones dramáticas del loco festivo. El *Códice de autos viejos* (2): El *Auto de la Culpa y Captividad*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35, 2000, no. 1, pp. 3-17.

“Teatralización de lo sagrado y sacralización de lo teatral: El *Misterio de Elche*”, *Teatro medieval, teatro vivo. Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de octubre 1998, con motivo del V Festival de Teatre I Música Medieval d’Elx*, Elche, Institut Municipal de Cultura, Ajuntament d’Elx, 2001, pp. 259-275.

“Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI”, Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), Ed. Mercedes de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 33-47.

“Teatralidad y narración en el *Códice de Autos Viejos*, 24 pp. En prensa.

“Catequesis y fantasía: el teatro asuncionista del siglo XVI”. En prensa.

“Búsqueda de la verosimilitud escénica y teatro catequístico: el *Aucto del destierro de Agar*”. En prensa.

“La estirpe de Abraham: Dramatización y propaganda en el *Códice de autos viejos*, 12 pp. En prensa.

² Todos los autos fueron publicados en el tomo I de la *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*. Edición de Léo Rouanet, Barcelona-Madrid, L’Avenç-Llibreria Murillo, 1901. 4 vols. Citaremos los textos correspondientes con el número del auto, seguido de la indicación de los versos reproducidos. En el caso de las didascalias explícitas, se les atribuye el número del verso que las sigue.

importante del autor o de los autores de los textos estudiados. El *bloque didascálico* (Hermenegildo, 2001: 40-51), con sus variados tipos de órdenes de representación, ocupa un lugar considerable en nuestros autos. Las didascalias explícitas (DE) abundan en los textos y prevén entradas y salidas de personajes, gestos, comportamientos, movimientos escénicos, presencia de determinados objetos o de figuras de animales, etc.

Todo ello habla del interés del autor por estar presente en el momento de organizar la representación, al tiempo que afirma la existencia de una necesidad de expresar escénicamente lo que la dramatización de los autos lleva dentro. Veamos algunos casos de didascalias muy precisas en su contenido:

- 1.- “Entra la Ceguedad en un carro que le tiran Fee y Rrazon. Canta.” (14: 1)
- 2.- “Vase el Rrey, y luego sale con toda la gente.” (14: 441)
- 3.- “Entra el Camarero a adereçar la cama.” (15: 27)
- 4.- “Hechase el Rrey.” (15: 62)
- 5.- “Duerme el Rrey y ve la vision, y levantase despavorido.” (15: 76)
- 6.- “Aqui tocan una tronpeta y pregonan este pregon.” (15: 176)
- 7.- “Entra el Rrey con sus pajes.” (16: 21)
- 8.- “Entran el Rrepostero y el Villano a poner [la mesa].” (16: 91)
- 9.- “Entra el Rrey con los conbidados y un Truan.” (16: 116)
- 10.- “Toma un plato el Truan, y cojesele el Bovo y comesele.” (16: 173)
- 11.- “Entrase enojado, y arroja las mesas, y sale luego con los Sabios.” (16: 243)
- 12.- “Sale la Rreyna llorando.” (16: 329)
- 13.- “Entra la Fortuna en un carro, con quatro que le tiran, cantando.” (17: 1)
- 14.- “Entran Ester y Atac.” (17: 127)
- 15.- “Salen el Rrey y la Rreyna y los Pajes y Aman.” (17: 317)
- 16.- “Villançico.” (17: 327)
- 17.- “Entrase el Rrey solo.” (17: 404)
- 18.- “Entra el profetta Samuel.” (19: 1)
- 19.- “Entra Aman solo.” (17: 302)

- 20.- “Aquí habla Dios Padre al Profetta.” (19: 41)
- 21.- “Llega el Pastor a Belen con el bezerro, y sale un portero a el.” (18: 106)
- 22.- “Entran Samuel, y por otra parte, dos del pueblo.” (19: 131)
- 23.- “Aquí hazen un altar y ponen el bezerro.” (19: 156)
- 24.- “Entranse todos, y sale David tañendo.” (19: 276)
- 25.- “Aqui canta David este villançico.” (19: 291)
- 26.- “Entra Rrosero cantando.” (19: 295)
- 27.- “Entra el hermano de David.” (19: 356)
- 28.- “Llegan dond’estan Samuel e Ysay.” (19: 376)
- 29.- “Despues de aver cantado el verso, se levanta Samuel y unje a David de rrodillas con humilldad.” (19: 417)
- 30.- “Loa en rromançe cantando” (15: 1)

En la serie de DE identificadas pueden verse diversos modelos que tratan de controlar el desarrollo escénico de los autos. En algunos casos se indican simplemente las entradas y salidas de los personajes (7, 9, 14, 15, 17, 18, 26 y 27). Se trata de didascalias motrices proxémicas con las que se ordenan las entradas a escena (MPE) y las salidas de escena (MPS) de uno o varios personajes. Hay algunos autos (16, 17 y 19) donde es notable la abundancia de didascalias de este tipo, pero hay que señalar que algunos de los autores no tenían criterios muy sólidos para identificar las MPE o las MPS. Las DE 14 y 15 usan [entrar] y [salir] como órdenes de idéntico mensaje: el o los personajes deben aparecer en escena. En algún caso (22), la DE prevé la entrada simultánea en escena por dos lugares distintos, lo cual es indicio de una mayor complejidad en la ordenación de los movimientos.

Los desplazamientos en escena (MPD) y los gestos (MKG), maneras (MKM) y posturas (MKP) aparecen en las DE 1, 3, 4, 8, 10, 11, 12, 23 y 29. Los objetos también están señalados en las DE del tipo ISO (3 -cama-, 8 -mesa-, 10 -plato- 11 -mesas-, 13 -carro-, 21 y 23 -altar). Y se ordena la presencia de animales, en este caso un becerro -21 y 23- (ISPA). Una pregunta se impone: el carro a que alude la DE número 13, ¿exige la presencia escénica de un carro o carroza de reducido tamaño para que pueda evolucionar en el espacio restringido que es el tablado, o se trata de un carro de los que se usaban para servir de lugar escénico, y

que se colocaba junto a dicho tablado? La respuesta no resulta evidente. Las didascalias de tipo enunciativo (E), en que se indica el modo del enunciado, también aparecen en repetidas ocasiones (6, 16, 24, 25, 29 y 30).

Un comentario final sobre las DE. En la número 23, “Aquí hazen un altar y ponen el bezerro.” (19: 156), se dan unas órdenes precisas -hacer el altar y poner el becerro sobre dicho altar-, pero es una DE abierta, ya que no se precisan en ella los distintos tipos de movimiento en escena realizados por personajes no identificados en la lista inicial de “Figuras”, ni la dimensión y componentes del altar. Se trata, pues, de una didascalia semiabierta -o semicerrada- que deja al director escénico un amplio margen para escenificar el texto dramático.

Las didascalias implícitas (DI) abundan en los autos y, a veces, vienen a duplicar la orden inscrita en una cercana DE. Veamos los ejemplos más significativos, teniendo en cuenta la no siempre clara consistencia de las órdenes de representación. La DI, integrada en el discurso de los distintos personajes, resulta menos precisa, menos visible en ocasiones, que la DE.

- 1.- “Y a Dios nonbrais ante mi?” (14: 337). Nabucdonosor ha dicho que hagan callar al Bobo, y ahora se dirige de nuevo a los tres jóvenes que no quieren adorarle.
- 2.- “Veys aqui el rrey ado viene” (15: 60). El Camarero anuncia la entrada inminente del Rey.
- 3.- “Señor, ya esta adereçado” (15: 61). El Camarero ha terminado de hacer el lecho del Rey.
- 4.- “Ved Daniel donde viene” (15: 264). El Camarero anuncia la llegada de Daniel.
- 5.- “Vete, que yo quiero entrar / a la rreyna a visitar” (16: 88-89). El Mayordomo sale de la escena siguiendo la orden real. El mismo monarca, Asuero, va a ver a la Reina.
- 6.- “Y que esa rreal corona / con que adornas tu cabeça” (16: 354-355). La frase de Asuero implica la presencia de una corona en la cabeza de la reina Vasti.
- 7.- “Yo la quitare, señor” (16: 385). El Rey ha mandado que retiren la corona de la cabeza de Vasti, pero es ella quien se la quita.

- 8.- “Vaya de mi este vestido” (16: 389). La Reina se despoja de dicha prenda.
- 9.- “Pues estays ya desnudada” (16: 399). El verso de Asuero implica que la Reina ya se ha quitado el ropaje. El desnudo es, evidentemente, relativo, y no puede ir más allá de lo que la norma teatral de la época permitía. Se despoja solamente de los ropajes propios de la realeza.
- 10.- “Aman, a mi paresçer, / fuera desa quadra ay gente” (17: 252-253). El parlamento de Asuero anuncia la entrada inmediata de alguien.
- 11.- “Reyna, que as avido? / No te congojes, levanta” (17: 257-258). Asuero confirma la entrada de Ester, que permanece arrodillada.
- 12.- En la DE “salen el Rrey y la Rreyna y los Pajes y Aman” (17: 317) se ordena la entrada en escena de Amán, luego ha tenido que desaparecer antes. La DE implica una DI.
- 13.- “Bien puede tu Magestad / sentarse luego a comer” (17: 317-318). La frase de Ester presupone la presencia escénica de una mesa y una silla, en la que se sentará el Monarca.
- 14.- “Aman, cabe mi llegad / vuestro asiento, y vos, Ester, / en cabeçera os sentad” (17: 319-321). La invitación de Asuero prevé un movimiento escénico de los dos personajes y su localización en torno a la mesa. Se decreta igualmente la presencia de dos sillas.
- 15.- “Paje, llamad mis cantores / que nos den aqui plazer / mis músicos tañedores” (17: 322-324). La intervención de Ester supone un cambio de interlocutor (Paje), la llegada inmediata de músicos y cantores y el uso de instrumentos indeterminados. Esta última orden es de las identificables como disdascalias semiabiertas o semicerradas.
- 16.- “Aguija, presto, señores, / que comiençan a comer” (17: 325-326). El Paje cambia de interlocutor y se dirige a músicos y cantores para que se apresuren. Los comensales empiezan a comer.
- 17.- “Pajes, plaça, haze lugar!” (17: 301). Amán, que hablaba con Asuero, cambia de interlocutor y se dirige a los Pajes. Su

parlamento condiciona el que dichos Pajes se hagan a un lado para que pase el Rey, y el que se vayan todos.

- 18.- “Yo me parto con gran brio” (19: 104). El criado de Samuel sale de escena.
- 19.- “Quiero yrme descargando” (19: 124). El criado de Samuel lleva al hombro un becerro ya fijado por la DE correspondiente.
- 20.- Venía “casi medio acogotado / con el peso que traía” (19: 127-128). Gestos de fatiga del criado.
- 21.- La entrada en escena de Isai está implícita en el parlamento que se le atribuye (19: 161-165).
- 22.- “Enbiad luego por el” (19: 262). Samuel ordena a Isai que envíe a uno de sus hijos en busca del menor, David. La identificación del hijo que sale de escena queda marcada por una didascalia semiabierta. Cualquier hijo puede ser el elegido.
- 23.- “Anda, ve, llama a tu hermano” (19: 271). Isai cambia de interlocutor y se dirige a uno de sus hijos, el aludido en la didascalia anterior, la número 22.
- 24.- “Vos, David, os humillad” (19: 383). Las palabras de Samuel (Salomón, se dice por error) obligan a David a arrodillarse para ponerse en presencia de Dios.
- 25.- “Ten ya por bien, mi Señor” (19: 386). Samuel cambia de interlocutor y se dirige a Dios, que le contesta.
- 26.- La presencia escénica de Dios va implicada en el parlamento que se pone en su boca (19: 396-405). El modo de entrar en escena queda sin determinar por didascalia alguna.
- 27.- Al terminar la intervención divina sin otra didascalia, se supone que Dios desaparece de escena.

En la serie de DI, donde se marcan rasgos de control de muy diverso matiz, surgen las órdenes proxémicas de entrada (MPE) -2, 4, 10, 11, 12, 15, 16, 21 y 26- y de salida de los personajes (MPS) -5, 12, 18, 23, 27-, así como los desplazamientos realizados en escena (MPD) -1, 3, 14 y 17. El señalamiento de objetos aparece en 3 -lecho real-, 6 -corona-, 13 -mesa y silla-, 14 -dos sillas-, 15 -instrumentos músicos indeterminados- y

23 -altar. También se prevé, como en las DE, el recurso a la presencia de un animal (19 -becerro) por medio de una didascalia ISPA.

Los gestos ejecutivos (MKGE) se controlan en la DI 3 -hacer el lecho real-, 7 -la Reina se quita la corona de la cabeza-, 8 -la Reina se despoja del vestido-, 16 -los personajes empiezan a comer- y 19 -el criado se quita el becerro de los hombros-. Se ordenan ciertas posturas de los personajes, según el momento dramático: 11 -Ester está arrodillada-, 13 -el Rey se sienta a la mesa-, 20 -el criado hace signos de estar agotado por el peso del becerro- y 24 -David se arrodilla-. Los complementos de la figura humana son controlados por las didascalias ICFH en algunos casos: 6 -corona en la cabeza de la Reina- y 8 -vestido de la Reina-.

Las órdenes que más agitan y mantienen viva la interlocución son las didascalias kinésicas de tipo deíctico. Con ellas el escritor fija el eje conversacional que va del personaje que habla al que escucha. Hay algunos casos en los autos estudiados donde el personaje que tiene la palabra cambia de interlocutor y se dirige exclusivamente a una o varias de las figuras dramáticas presentes. Dichas didascalias suelen estar ocultas en los vocativos o pronombres identificadores del personaje al que se empieza a hablar. Tal es el caso de las DI 15, 16, 23 y 25, con sus correspondientes deícticos o vocativos: “Paje”, “señores”, “anda [tú]” y “mi Señor”. La didascalia número 16, de tipo enunciativo (DIE), ordena el principio de la música y los cantos durante el banquete real.

Empecemos examinando los problemas relativos a la teatralización. Los modelos de loa, introito, argumento, etc. (Meredith, 1925), frecuentes en el teatro del siglo XVI, aparecen en los autos estudiados. En 15: 1-26, es la Loa quien cuenta la historia en romance “cantando”. La modalidad musical le da un aire de fiesta propio de lo que la catequesis de los autos pretendía. Después de narrar los hechos principales que se van a contemplar, hechos que responden al contenido del referente bíblico (Daniel 2, 1-48), termina con el anuncio de que la obra comienza y con la petición de silencio al público espectador (15: 25-26).

Un esquema semejante se repite en 16: 1-20. Allí se sigue el libro de Ester (1, 1-20). La Loa dice el texto y reclama silencio al auditorio, a quien trata de “ylustre senado” (16: 15). Y se despide “porque la obra se enpieçe” (16: 20). En el auto 19, el de la unción de David, es el

Argumento (19: 1) quien se dirige, en prosa, al “Ilustre auditorio”. Y añade que la “acostunbrada atencion que en semejantes casos se requiere pide el autor, para que con ella entiendan claramente la obra”. Y termina con unas DI que anuncian el principio de la representación y la llegada de Samuel: “Siento qu’el profeta sale, le quiero desocupar el sitio”. Solicita, finalmente, a los espectadores que “suplan nuestras faltas”.

Los casos referidos entran dentro del molde más utilizado en el teatro de la época. Pero hay dos autos que innovan y despliegan una manera original de iniciar la ceremonia escénica. Son el número 17, el *Auto del rey Asuero cuando ahorcó a Amán*, y el 14, el *Auto de Nubucdonosor cuando se hizo adorar*. En el primero entra la Fortuna en un carro tirado por cuatro figuras que cantan un villancico (17: 1-12) en el que la denigran e insultan. La misma Fortuna interrumpe el villancico y, tras hablar de su propia mutabilidad, cuenta el contenido anecdótico del auto (17: 13-57). Pide el acostumbrado silencio y anuncia que la pieza simboliza “la sacra Encarnacion” (17: 52). Los improperios contra la Fortuna contenidos en el villancico dan paso a la intervención del personaje como una auténtica expresión abismante³ (Marchese-Forradeillas, 1989: 269) del concepto que se tiene de ella y que se va a ejemplificar en la anécdota de Asuero y Amán.

En el auto 14 hay un villancico inicial cantado por un personaje no identificado -tal vez Villancico- que alude a la Ceguedad, “la escoria / triunfando de Fee y Rrazon, / çiega y en çiega opinion” (14: 8-10). Y es la propia Ceguedad la que se confiesa instigadora de la acción de Nabuc. Su intervención es un segmento, más integrado en la anécdota del auto, que se distingue de los modelos tradicionales seguidos en la elaboración de introitos, loas, etc. Y termina pidiendo al público que “no falte de quietud el viejo estilo” (14: 33).

En resumen, los autos estudiados ponen en boca de figuras morales (Ceguedad, Fortuna) o puramente mecánicas (Argumento), unos parlamentos que vienen a cumplir la misma función conativa al principio de la representación. La comunicación entre la escena y el público se interrumpe de varias formas. En un caso por medio de dos versos latinos:

³ La *mise en abîme* de la heráldica es más expresiva y multiforme si se traduce al castellano como *abismar*, con sus variantes de persona, tiempo, género y número.

“*Laudate Domini* [sic] *omnes gentes, / laudate eum omnes populi*” (15: 431-432). El uso del latín rompe el contacto y cierra la obra. El auto 16 corta la comunicación dirigiéndose directamente al público, y no a otros personajes. Es el Sabio quien dice: “Audittorio sublimado, / si en algo fuimos a herrar, / pido perdonen de grado” (16: 461-463). En el auto 17, el Verdugo, tras una escena brutal que más adelante comentaremos, da por terminada la obra sin ninguna alusión al público: “Y con aquesto despido / el auto, qu’es acabado.” (17: 514-515). Las fórmulas son variadas, pero todas tienen un rasgo en común: la interrupción radical de la presentación de la anécdota dramática.

La segmentación, como artificio múltiple característico de la organización del texto dramático, hace su aparición en los autos del CAV. Son obras no divididas en actos ni escenas propiamente marcadas como tales, pero abunda en ellas un fenómeno repetido que consiste en lo que podría identificarse como *reducción* o *compresión del tiempo dramático*. Los autores, obligados por las escasas dimensiones que normalmente se atribuyen a este tipo de obras, necesitan organizar la anécdota y reducir, o incluso eliminar, una parte del tiempo impuesto por la evolución de la anécdota. Veamos algunos casos incluidos en nuestro corpus.

En el auto 15, entre el v. 100, en que el Rey manda a Arioc que vaya a buscar a los Sabios, y en el momento en que entran en escena dichos personajes (v. 111), se ha reducido radicalmente el tiempo dramático. ¿Es esta una muestra de la habilidad o de la falta de habilidad del escritor? La escenificación resulta casi inverosímil. Un caso mucho más extremo aparece en el auto 16. Asuero ordena a los Pajes que llamen al Mayordomo. La escala jerárquica de los servidores parece clara y no se renuncia a ella. La última frase del rey Asuero (16: 60) da paso al Mayordomo que se presenta instantáneamente sin otra indicación didascálica implícita en el parlamento que se le atribuye (“Que manda tu rreal Alteza” -16: 61).

El canto de un villancico (17: 327-338) escenifica la compresión del tiempo dramático en el auto 17. Mientras actúan los cantantes, los comensales acaban el banquete. Y Asuero lo cierra con estos versos: “Ester, tu conbite a sido / generoso y prinçipal; ya, rreyna, avemos comido” (17: 339-341). El villancico no es más que la concreción metafórica del tiempo dramático que impone la representación, siguiendo

la línea de los márgenes de duración previstos por el modelo de práctica escénica vigente en el caso de los autos catequísticos.

Los artificios textuales son muy variados, pero todos pretenden hacer verosímil el veloz paso de los minutos y horas fijados en el texto dramático. En 19: 156-161, Samuel, el profeta, pide que avisen al “buen viejo Ysay [... que] venga aquí luego al presente”. E inmediatamente después entra Isai, según queda implícito en el parlamento que se le atribuye (19: 161-165).

Dentro del corpus seleccionado, el caso más original y significativo es el que aparece en el auto 16, el *Aucto del rey Asuero cuando descompuso a Vasti*. La solución al problema del tiempo limitado está condicionada por la teatralización de un banquete largo y complicado. El tiempo escénico no permitiría su íntegra presentación en las tablas. Y el escritor ha previsto la introducción de un tiempo reducido escindiendo el texto en dos segmentos organizados según las coordenadas de otros géneros literarios, el romance y el villancico. Cuando entran el rey y los invitados en el comedor, se canta un romance -puesto en boca de un Truhán- en el que se abisma, por vía narrativa, el contenido escénico del banquete que, de otra manera, no se podría representar. El escritor ha miniaturizado en el centro de la representación, ha abismado, lo que de modo expeditivo “está ocurriendo sin ocurrir” en la escena. La superposición de géneros, dramático y narrativo, hace posible la teatralización. Mientras los invitados -¿cuántos? ¿de qué manera?, etc.- comen, el romance se recita o canta según el más puro estilo de la tradición. Es este:

Ya sale el rey mi señor
con su gran cavalleria
al conbite señalado
que tiene para este dia,
y con el sus conbidados,
flor de su cavalleria,
prinçipes, duques y rreyes,
señores de gran valia.
Es el rey mas poderoso
y de mayor osadia;
de la Yndia hasta Etiopia

muchas provincias tenia,
 çiento y veynte y siete dellas
 sustenta en paz y alegria.
 Por magnifestar su alteza
 un gran conbite hazia:
 vinieron Medos y Persas,
 los Tartaros a porfia.
 Fue el conbite tan cunplido
 qual al rrey perteneçia,
 pues çiento y ochenta dias
 duro con gran alegria. (16: 116-137)

Por medio de una narración que sigue el modelo tradicional romanceril, se sugiere y simboliza la cena que, de modo muy breve, se está representando. El romance, como abismación metafórica -toda abismación lo es-, segmenta el texto y hace alusión a los ciento ochenta días de fiesta, días que están comprimidos y reducidos en la escenificación, así como el número de comensales, que, según el romance, son prácticamente ilimitados (“a porfia”). Otro modelo sería la narración, hecha a posteriori, de lo que pasó en la fiesta. El escritor ha preferido “contarlo” de modo simultáneo a la mínima representación. La escenificación de la cena queda reducida a la invitación que hace Asuero a un Rey y a Otro para que coman y sean “en mi mesa regalados” (16: 141). El resto lo asume el romance.

El escritor ha plasmado textualmente otra manera de escenificar el banquete de Asuero. El Truhán entona un villancico en que se completa y describe, de forma más directa y reducida, la narración de lo que ocurre en la mesa. Se trata de la segunda variante de la abismación que venimos comentando. El Truhán “torna a cantar” (16: 153). Su villancico dice así:

El gran rrey que veis aqui
 da el plazer a manos llenas,
 y para olvidar las penas,
 andense todos tras mi.
 Rrey, aquestos conbidados
 mucho comen a la mesa.
 Señores, no tanta priesa
 para engullir los bocados;

si estan las panças rrellenas,
 señores, no mas aqui,
 y para olvidar las penas
 andense todos tras mi.
 Pues que se van alargando,
 yo me quiero desmandar;
 no piensen de me dejar
 a'scuras y bosteçando,
 que aun teneis las bocas llenas
 y mirais por lo de alli,
 mas para olvidar las penas
 andense todos tras mi. (16: 153-172)

El villancico, en boca de un personaje carnavalesco que puede permitirse el lujo de la insolencia cuando se dirige a los invitados, entra en detalles menudos de lo que está viendo en el banquete. Hace la reducción y la caricatura -no engullan deprisa, no coman más que ya tienen las panzas rellenas, tardan demasiado en comer, etc.- de lo que en el romance había sido descrito con tonos casi épicos y grandiosos. Ya el anuncio de los ciento ochenta días de duración del convite y, como parte de él, del banquete, es un signo emparentado con la extremada y abundante forma de comer propia del carnaval. El discurso de la locura festiva completa la visión, proyecta sobre los personajes la sombra de la ceremonia popular y pone el real festín como un signo asequible para el público que asiste a la representación. Finalmente, la deriva carnavalesca de la fiesta queda de nuevo reducida, abismada, en la desavenencia surgida entre los dos personajes, el Bobo y el Truhán, que se disputan la comida y se insultan mutuamente.

El largo paréntesis motivado en el texto por la imposible representación de un banquete de larga duración, aparece segmentado en tres partes consecutivas y complementarias: la primera es de tipo narrativo y heroico, el romance; la segunda, el villancico, echa mano del comentario detallado sobre ciertas actitudes poco solemnes de los comensales; la tercera lo constituye el enfrentamiento carnavalesco del Bobo y el Truhán, con el que se reduce e integra la fiesta solemne y oficial dentro de los márgenes propios de la locura festiva.

El auto núm. 15, sobre el sueño del rey Nabucodonosor, ofrece otro curioso artificio dramático y teatral, con el que el escritor se propone segmentar el texto, introduciendo una acción que remplaza lo que podría haberse representado con dificultad o utilizando otros recursos. El poeta ha optado por poner de relieve el hecho de que el rey se va a acostar en el lecho recién preparado, y de que no permite ningún ruido “porque quiero rreposar” (15: 66). El sueño del rey va precedido de una serie de preparativos que buscan la construcción de un importante icono escénico: el Rey se duerme y soñará hasta que se despierte “espantado” (15: 83). Ese icono [rey despierto y despavorido] prepara la intervención del profeta Daniel recordando al Monarca lo que ha vivido en sueños e interpretando lo que ha pasado por su mente dormida. Es el centro mismo de la dramatización. Y el autor ha llenado el tiempo del sueño, breve tiempo escénico, con un corto segmento de remplazo en que el Camarero y Arioc intercambian el siguiente diálogo y realizan la acción a que en él se alude:

Camarero: Juguemos dos mill ducados
 en tanto qu’el rrey rreposa.

Arioc: A los naypes, no, no es cosa.

Camarero: Vamos, pues, sea a los dados. (15: 72-75)

Podría parecer que los dos jugadores están rebajando la trascendencia del sueño real. ¿Hasta qué punto cabe considerar el modelo seguido en el auto como un recurso hábil, que prepara poco a poco lo que serán diversas estrategias de la comedia clásica? ¿O hasta qué punto dicho modelo no pasa de ser una respuesta ingenua a las dificultades de la escenificación? En todo caso merece la pena señalar la existencia de este tipo de segmentaciones en el teatro catequístico de la segunda mitad del siglo XVI, en los mismos años que precedieron la época en que tomaba vuelo la nueva forma de hacer teatro que aparece en la *comedia nueva*.

Los medios financieros limitados, los espacios escénicos reducidos y las condiciones mismas de los tablados o de los lugares no diseñados especialmente para la representación, obligan a los autores y a los eventuales directores escénicos a “salir del paso” con los elementos de que podían disponer. Insisto en la duda que aparece constantemente al lector de estos autos, duda que plantea el problema de la admirable

habilidad o de la candorosa ingenuidad inherentes al momento histórico de aquellas representaciones. Veamos algunos casos que, dentro del corpus elegido, ejemplifican esa duda a que aludíamos.

En primer lugar, el uso de animales en escena. El animal es un personaje que asume una función actoral determinada y que condiciona la actuación de los personajes humanos, hombres o mujeres, y, sobre todo, que restringe las posibilidades exigidas por la escenificación. En el *Aucto de la ungió de David*, un Criado de Samuel debe llevar un becerro a Belén para hacer un sacrificio a Dios. Dicho Criado, al entrar en escena, quiere descansar (“quiero yrme descargando” -19: 124) porque llega “casi medio acogotado / con el peso que traia” (19: 127-128). No resulta verosímil que dicho becerro fuera un verdadero animal. Dependería, en todo caso, del tamaño, pero más probable parece que echaran mano de un muñeco que sustituyera y representara al bicho. Las didascalias implícitas ya enumeradas al principio de este trabajo, serían la expresión de la realidad misma si el becerro fuera auténtico, si un becerro asumiera la función actoral [becerro]. Las precarias condiciones de la representación y el difícil transporte de la bestia a hombros parecen inclinar la balanza a favor de la utilización del muñeco. Aunque Ruano de la Haza (1994: 492-510) no analiza más que el empleo de caballos y leones en los tabladillos del siglo XVII, sí da pie para pensar que la presencia escénica de ciertos animales podía remplazarse por la de algún objeto inerte y convencional. Es difícil entrar en escena con un becerro al hombro. Nos inclinamos claramente por el uso de un muñeco.

La escena utilizada en las representaciones de estos autos no aparece claramente identificada en los documentos de la época, si dejamos de lado las indicaciones, las didascalias, que acompañan los textos. Hay casos, ya señalados por Shergold (1967: 91-92), en que las representaciones se hicieron probablemente en uno o dos carros y “other stage devices” (Shergold, 1967: 91). Dichos carros y “devices” fueron en muchas ocasiones espectaculares y realistas. Es cierto que algunas didascalias nos llevan a pensar así, pero pocas noticias tenemos de cómo se representaron realmente estas obras.

En los autos seleccionados, hay una característica que abunda. El espacio escénico es un elemento espacial polivalente, en el que cabe representar acciones muy diferentes y en el que se pueden figurar lugares

dramáticos radicalmente distintos. Hay casos en que las didascalias no prevén ningún objeto o complemento que adorne y vista el espacio. Y en todo caso es la palabra la que funda y estructura dicho espacio, la que “crea” la escena dando al espectador las pistas para que este construya *in mente* el lugar donde la acción tiene que desarrollarse. Es lo que Ignacio Arellano ha llamado “paisaje verbal” (Arellano, 1995). Si tomamos como objeto de análisis los autos 16 y 17, el lugar escénico previsto en la plataforma y en los carros, o en los lugares habilitados para la representación (atrios, claustros, etc.), parece ser un espacio neutro y con capacidades para construir, por medio de algún objeto añadido o por medio de la palabra, el lugar precisado por el desarrollo de la teatralización del asunto.

Tomemos el auto 16. Asuero está en una “sala” donde dice al Mayordomo que prepare un banquete y que convoque a los invitados. El Mayordomo pide licencia para realizar las órdenes reales y se retira. El Rey también se va. Inmediatamente “entran el Rrepostero y el Villano a poner [la mesa]” (16: 91). El auto hace la segmentación del texto con la DE señalada. Y en el mismo lugar escénico polivalente, que se actualiza y disfraza con la presencia y las palabras de los dos servidores, es donde se prepara la mesa del banquete. En este pasaje no se habla más que de “poner la mesa”, pero unos versos más tarde, cuando los Pajes anuncian al Monarca que la Reina no quiere asistir a la fiesta, Asuero reacciona brutalmente y, antes de marcharse, “arroja las mesas” (16: 243). ¿Qué mesas “arroja”? ¿La única que habían “puesto” los criados o había otras más?

Después de “arrojar” las mesas, se va. Y aparece inmediatamente -reducción del tiempo dramático- con los Sabios, a los que quiere consultar sobre la decisión que debe tomar. ¿Sale al mismo espacio transformado en algo distinto del que albergaba el fallido banquete, o es el segundo carro o la plataforma, si los había, los que ofrecen un lugar neutro y también escénicamente polivalente? La respuesta no puede ser más que relativamente certera. Permanece abierta la pregunta, que debe tener en cuenta, evidentemente, la libertad del director quien, en cada ocasión, lleva a la realidad escénica las diversas posibilidades abiertas en el texto dramático. Tal como dicho texto se nos ofrece, la necesidad de

dos espacios conexos -plataforma y carro, posiblemente- parece ser la solución más verosímil.

Uno de los problemas fundamentales que ha de resolver el teatro catequístico, y los autos estudiados lo son, es la conjunción de la fidelidad a la “ortodoxia”, de la dependencia del texto referencial, en este caso el texto bíblico, y de la necesidad imperiosa de establecer un contacto eficaz con el espectador. Dicho contacto es condición *sine qua non* para que el objetivo de la instrucción religiosa se alcance. Los temas no siempre son dramáticamente rentables. El autor, en esos casos, tiene que recurrir a una teatralización más agresiva para captar la atención del público en el momento supremo de la representación. La escena ofrece posibilidades que la narración no tiene, cuando se trata de atraer la atención del público. La espectacularidad, la solemnidad de gestos, posturas y palabras, la organización misma de la escena, convierten un texto narrativo, el bíblico, en un icono fuertemente condicionado por la necesidad de impresionar al público catequizable. Algunos de los textos estudiados prevén este tipo de construcciones escénicas. Veamos tres casos.

En el *Auto del sueño de Nabucodonosor* se señala en la DE (15: 76) que “duerme el Rrey, y ve la vision y levantase despavorido”. ¿Qué gestos implica la DE cuando señala la existencia de una “visión”? Es decir, la DE incluye una DI, aparte de los otros tres elementos: dormir, levantarse, despavorido. El Rey se despierta asustado (“todo esto espantado” (15: 83) y no puede decir lo que ha soñado porque “ya se me a olvidado a mi” (15: 90). Manda que llamen a sus magos para que le aclaren el contenido y el significado del sueño. Añade “cosa hera tenebrosa / y terrible y espantosa” (15: 102-103). Y era “cosa misteriosa” (15: 105). En el texto bíblico (Samuel 2, 1-49) lo único que se dice, refiriéndose a Nabucodonosor, es que “se turbó su espíritu de forma que vino a no poder dormir”. El teatro catequístico amplifica la adjetivación (tenebrosa, terrible, espantosa, misteriosa) para abrir un tiempo de curiosidad y de inquietud en el espectador. El *Libro de Samuel* no necesita tal amplificación.

En el *Aucto de la ungión de David*, después de que Dios ordena a Samuel que unja a “ese donzel” (19: 403) como rey de Israel, “porque yo me pago del” (19: 405), el profeta propone que “de rrodillas como estamos / en coro le alabemos [a Dios] / por el don que oy gozamos” (19:

411-413). David invita a los circunstantes a cantar con él “*Quid rretribuant Domino*” (19: 416). Samuel unge a David y acaba con un verso, suponemos que cantado: “*Dilijiste justiciam vero*” (19: 431). Si comparamos el texto del auto con el pasaje bíblico, la dimensión espectacular y la solemnidad de aquel están justificadas por una necesidad intrínseca del acto catequístico. Las palabras de Samuel vienen a cerrar el ejercicio teatral de modo grandilocuente y ampuloso:

Usando la comision
que aquel alto Dios me dio,
hazer quiero la unçion
en su nombre y bendiçion
en este qu’el escojio.
En el nonbre poderoso
del gran Dios de Abrahan
te unjo por muy dichoso:
Dios te haga vittorioso
y a quantos de ti vernan.” (19: 417-425)

Un tercer ejemplo resulta extremadamente significativo. La importancia dramática del monarca es uno de los elementos que se alzan como motores de la espectacularidad de nuestros autos y, en consecuencia, de su dinámica catequística una vez conseguida la atención del espectador. En algún caso, la autopresentación del Soberano al principio de la obra e inmediatamente después de la loa, funciona como un icono telonero de la importancia que el Rey tiene en el resto de la obra. Y en consecuencia, sirve para convocar de modo eficaz el interés del público por lo que se va a representar. En el monólogo inicial del rey Asuero (16: 21-55) la llamada es muy poderosa. El espectador ha de captar la importancia del Monarca, revestido de un poder, de un valor, de una riqueza y de una autoridad incomparables:

Tanto puede la grandeza
de mi apellido y mandado
que avasallo todo estado,
porque el valor de mi alteza
lo trae todo subjetado;
[...]

Quien como yo tan temido?
 Quien mas temido y honrrado?
 Quien mas bien afortunado?
 Pues que jamas e querido
 cosa que me aya negado?

Los medos le obedecen, los persas y fenicios están a su servicio “con gran rreverençia” (16: 40). Habla de sus riquezas y vajillas, de sus abundantes mesas (16: 43-45) y de su amor por la reina Vasti, “tan linda y hermosa” (16: 48).

El monólogo que inicia el auto es una puesta en situación que da a conocer los rasgos clave del personaje a un público que, seguramente, poco o nada sabía de él. Como escena informante viene a cubrir las necesidades de la teatralización, pero proyecta una imagen del rey que coincide de modo significativo con la que ofrecen las obras trágicas de la segunda mitad del siglo XVI. Atila, el Príncipe de *La cruel Casandra* y la reina Semíramis de Virués, el rey don Pedro de Jerónimo Bermúdez, el príncipe tirano de las comedia y tragedia de Cueva, etc. aparecen con la ampulosidad y la espectacularidad que observamos en el auto (Hermenegildo, 1973; *El tirano*, 2002). De ahí el interés que estas piezas -menores- tienen dentro del conjunto de la producción teatral de la segunda mitad del quinientos.

Pero la coincidencia no está sólo en la dramatización de una figura real absolutamente hipertrofiada. También se manifiesta en la violencia de ciertas reacciones reales (Asuero “arroja las mesas” -16: 243- con auténtica furia cuando la reina Vasti no quiere asistir al banquete), así como en la minuciosidad con que se escenifican actos de una repugnante brutalidad, actos de “justicia” ordenados por el monarca de otro auto, el nº 15, el *Auto del rey Asuero cuando ahorcó a Amán*”. Recordemos aquel pasaje de la *Nise laureada*, obra del gallego Jerónimo Bermúdez, en que el rey don Pedro ordena acabar con la vida de los asesinos de Inés. El Monarca tiene necesidad de vengarse de los que tramaron la muerte de su mujer. Ordena que el Verdugo proceda con la máxima celeridad y “eficacia”. El momento en que abre el costado de uno de los responsables del asesinato y le saca el corazón, en un insoportable diálogo entre el Verdugo y el condenado, tiene un paralelo con la escena del auto 17 a que nos referimos. En la tragedia de Bermúdez el Coro comenta “Ay, cómo le

cuarte a y le apedaza / el corazón a ver qué tiene en él” (*El tirano*, 2002: 266), mientras el verdugo realiza su triste tarea. Y el mismo Rey, unos versos más adelante, completa la descripción, que, por otra parte, se está llevando a cabo a la vista del público. Dice así al Verdugo el rey don Pedro, refiriéndose a Coello:

De ese otro, que de tímido conejo
león se quiso hacer sangriento y crudo,
harás lo mismo, no por las espaldas,
sino por esos pechos desalmados
le arranca el corazón y las entrañas. (*El tirano*, 2002: 267)

En nuestro auto es también la decisión real la que lleva a Amán a la horca. La ejecución se hace ante la vista del público. “Sacan a ahorcar a Aman” dice la didascalia (17: 459). Leen el pregón con la publicación de la condena (17: 459-465). Amán dice que el mundo es desventurado, malo, perverso, vil, etc. (17: 466-470). Y el Verdugo le corta el comentario con un “Aman, hablando y subiendo” (17: 480). Es decir, mientras haces el comentario, aproxímate y sube al patíbulo, acércate a la soga donde serás ahorcado y que está allí, presente ante el condenado y ante el público. Las que llamé *tragedias del horror* (Hermenegildo, 1973) no lo hicieron de manera menos brutal cuando se trató de escenificar las venganzas de Atila, del Príncipe tirano de Cueva o del rey don Pedro de Portugal.

En la escena del auto 17 tiene que haber, pues, una soga y un patíbulo. Amán ha de fingir que se resiste a acercarse a la horca. Y el Verdugo insiste: “Hermano Aman, otro paso, / porque no alcança la soga” (17: 489-490). La DI, puestas en boca del Verdugo, son contundentes: “Aca el cuerpo ladeado / y hazia fuera los talones” (17: 494-495). Amán se sigue quejando del mundo que le ha precipitado desde el poder que ostentaba hasta la condena definitiva. Cuando Amán está recitando “Credo, credo, credo, credo!” (17: 505), el Verdugo señala “la escalera de los pies” (17: 504) —se supone que retiran la escalera donde está apoyado el reo— y Amán queda colgado de la horca. Sus palabras finales, antes de dar por concluida la representación, se dirigen al espectador: “Mirad en lo que a parado / este, con ser tan querido” (17: 511-512). “Este”, el directo y feroz deíctico, señala la presencia del cuerpo muerto en escena, después

de haberse llevado a cabo la espectacular y detallada ejecución. Es indudable que tal gesto escénico tenía una finalidad clara, la de atraer la atención de un público demasiado pasivo, quizás, ante las representaciones catequísticas. Aunque el texto dramático sigue de cerca la narración bíblica, la minucia del ahorcamiento de Amán introduce un elemento de actualización, de enculturación, por la brutalidad de la escena y por el uso de la *lexía* [credo] repetida, propia de la tradición cristiana más que de la judía.

Los autores de estas piezas catequísticas se enfrentan con un problema muy especial que plantea la presencia del personaje [Dios] en escena. En ese proceso de enculturación del tema bíblico y de escenificación de la presencia de la divinidad en el tablado, mezclada con los otros personajes, se le abre al escritor la necesaria disyuntiva de presentar al personaje como un ser fantástico o como la encarnación de alguien totalmente integrado en la vida cotidiana, en la experiencia sensible. En la obra de Antonio Risco (Risco, 1982 y 1987) y en algunos trabajos nuestros (Hermenegildo, 1996 y en prensa) hemos descrito los artificios a los que el autor teatral y catequista ha tenido que recurrir para evitar que la figura divina o sus representantes, los ángeles, puedan ser comprendidos por el espectador como puras fantasías, ajenas a la realidad diaria, a lo palpable, a lo cercano y perceptible por los sentidos. No vamos a desplegar aquí los elementos teóricos que subyacen en dichos trabajos. Pero sí hemos de señalar cómo en estos autos (14 y 19), sobre todo en el *Aucto de la unción de David*, el escritor opta por un modelo muy claro para evitar que el espectador perciba la presencia de Dios en escena como la de alguien perteneciente al mundo de la fantasía.

Dios aparece en escena con absoluta naturalidad, como un personaje “real” más de los que pueblan la obra. No se hace ninguna distinción entre ellos. Y le habla a Samuel así:

Di, profeta Samuel,
que lloras y hasta quando,
por Saul, rrey de Ysrael?
Calla, no llores por el,
que ansi lo quiero y lo mando. (19: 41-45)

Lo que le ordena Dios es que vaya caminando a Belén

y en casa de Ysay
procura de yr en llegando,
y uno de sus hijos mando
le unjas por rrey alli. (19: 52-55)

Samuel responde que irá obedeciendo la orden, aunque encuentre ciertas dificultades. Dios le contesta que se equivoca. En este curioso diálogo, impera la más absoluta naturalidad. Samuel -y al público se le ofrece esta imagen de total verosimilitud- considera que no está hablando con una figura fantástica y no perceptible por los sentidos, sino plenamente integrada en la realidad de lo cotidiano. Si en el relato bíblico la anécdota puede leerse como la convicción de que Samuel recibe la sugerencia del espíritu divino dentro de su conciencia, en el auto todo se transforma, por virtud de la “realidad escénica”, en un diálogo “natural” entre un hombre, el profeta, y una figura “normal”, isotópica, no marcada con los rasgos de la fantasía, Dios. En el auto se está escenificando un “suceso” sensible con entera normalidad. El texto dramático integra en la práctica dialogal de la vida diaria un hecho y una figura, la de Dios, que sólo hubiera podido entenderse desde la perspectiva de la fe religiosa. Y aquí se prescinde de esa dependencia y se integra la percepción de la figura divina dentro de las coordenadas que organizan la “normalidad”. Lo que es un signo de enculturación, tan frecuente en el teatro catequístico.

Finalmente, quisiéramos hacer un rápido análisis de una figura muy usada en el CAV. La del bobo, que por ser un elemento muy abundante en el teatro español del siglo XVI, permite a los autores de estas piezas insertar, dentro de unas anécdotas tal vez muy alejadas de la vida diaria del espectador, ciertas prácticas culturales de la sociedad española de la época. El caso del bobo, del simple o del gracioso era un recurso capaz de hacer actual el contenido de la narración bíblica. Veamos algunos ejemplos.

El *Aucto del rey Nabucdonosor cuando se hizo adorar* (nº 14) utiliza un villano, Zancada, que, curiosamente, y al revés de lo que solía acontecer con el bobo -el loco de la fiesta carnavalesca (Hermenegildo, 1995: 12-15)-, es el único personaje que conserva la mente lúcida en medio de la locura general. El Rey quiere que adoren su propia estatua,

que acaba de mandar construir. Y ante semejante propuesta, sólo el Villano es quien anuncia “que se me anda la cabeça” (14: 142). En otras palabras, el loco es el único que no está loco, es el único personaje que reacciona con cordura ante la orden del soberano. El bobo es un signo abismante, por vía de la caricatura festiva, de la revuelta contra la injusta y absurda decisión de Nabucdonosor. Pero no por ello renuncia el escritor a dotarle de las marcas tradicionales del loco festivo. En el mundo oficial de palacio, el Villano sólo piensa en comer: “Paçiença, señor guarguero, / y encomendaos al dios Pan” (14: 201-202). El adorar al dios Pan, es decir, el comer, tan característico del loco carnavalesco, es la única voz de la razón en esta locura real y palaciega.

El Legado del Soberano dice que se dará el pregón ordenando la adoración de la estatua de Nabucdonosor. Pregunta por Zancada, que, según confiesa, “estava en un bodegon / açecalando el guarguero” (14: 219-220). Cuando el Legado obliga a los tres niños a que adoren la estatua, con el consiguiente rechazo de estos últimos, Zancada, viendo que meterán a los rebeldes niños en el horno, anuncia algo inédito en este tipo de personaje. Zancada señala que “si an de ser asados, / comerm’e yo este rapaz” (14: 267-268). El discurso carnavalesco de la comida llega hasta los extremos caricaturales del canibalismo. Caso único en el repertorio que hemos estudiado, y que no llegará a efecto, evidentemente, pero que fuerza la tensión entre la broma del loco y el discurso oficial encarnado en Nabucdonosor.

El Legado agravia de palabra a Zancada, a quien trata de “bestia pesada” (14: 328). Estamos dentro del modelo de la animalización carnavalesca, que acerca la anécdota bíblica a las vivencias, a la dinámica cultural del público espectador del XVI español. Y hay más. Zancada sirve de puente entre la lejana historia del milagro de los tres niños salvados del castigo impuesto por el Rey, y la vida cotidiana de la España clásica. El villano, el bobo, se dirige al Legado y le habla de su propio tío, de su hermano Aguilar, de su cuñada, de Gil de las Heras, de Lope Lumbreras y de Benito de la Piña (14: 327-335), figuras de la vida campesina cotidiana que enraízan, sólidamente, lo que ocurre dentro de la escena en la práctica social del momento histórico en que vive el espectador. De este modo, el proceso de enculturación ayuda a romper los riesgos de la fantasía que podría manifestarse en la teatralización del

milagro ocurrido en la anécdota bíblica de los tres niños. El horno del suplicio no fue suficiente para acabar con sus vidas.

El análisis del funcionamiento dramático y teatral de estos autos de contenido vario en lo que a la presencia real se refiere, nos ha permitido describir las previsiones de teatralización integradas dentro del texto dramático, así como la organización de dicho texto con sus loas, argumentos o segmentos de parecida función. Por otra parte, la carencia de actos y escenas explícitamente marcados, es compensada en parte por los cortes indicados en las didascalias explícitas. Una cierta segmentación se hace realidad por medios diversos. Una de las formas más significativa y frecuente de marcar la segmentación de los autos es la reducción o eliminación de parte del tiempo de la anécdota a la hora de la dramatización y de la teatralización. Sin olvidar el uso del romance y el villancico para evitar la imposible representación del banquete integrado en el convite de ciento ochenta días de duración, así como la introducción de la locura festiva para llevar a escena algún detalle concreto de dicha celebración.

Hemos abordado algunos problemas relativos a la escenificación en espacios pobres en recursos, así como el uso de lugares polivalentes adornados, con toda probabilidad, por un paisaje verbal en los tablados, carros y dependencias eclesiásticas donde posiblemente se representaron la obras.

La búsqueda de la atención del público por medio de una espectacularidad hipertrofiada en muchos casos, nos ha llevado a ver en algunos reyes formas de actuar muy similares a las que abundan en las tragedias de fin de siglo (exceso, despropósito, brutalidad, injusticia, horror en la presentación de ciertos detalles, etc.). Todo ello intenta captar el interés del espectador. Otro problema es si lo consigue o más bien provoca su rechazo.

Finalmente, los autores intentan situar ciertos elementos fantásticos, no perceptibles por los sentidos, dentro de la más absoluta normalidad. El personaje [Dios] no aparece como signo de fantasía, sino que está situado en la convención de la normalidad cotidiana. De este modo, y al tiempo que los escritores recurren a la figura del bobo de la fiesta carnavalesca, viva en los escenarios y las práctica teatrales no catequísticas, se enculturan, se integran las anécdotas bíblicas dentro de las coordenadas

que controlaban y condicionaban el teatro secular. El esfuerzo pedagógico, la intención y la finalidad catequísticas pueden alzarse así como logros teatrales perfectamente adaptados a la cotidianidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio (1995), «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, pp. 411-43.
- El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI* (2002), ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Hermenegildo, Alfredo (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- (1994), *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar.
- (1995), *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor.
- (1996). “Los riesgos de la fantasía: catequesis y hagiografía en el teatro áureo”, en AA.VV., *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 9-25.
- (2001), *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lérida, Universitat de Lleida.
- (en prensa), “Catequesis y fantasía: el teatro asuncionista del siglo XVI”.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas (1989), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Meredith, J. A. (1925), *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Filadelfia, University of Pennsylvania.
- Risco, Antonio (1982), *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.
- (1987), *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus.

- Ruano de la Haza, José María y John Allen (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- Shergold, N. D. (1967), *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.