

Aportación sobre dos autos religiosos de fines del quinientos de la biblioteca del conde de Gondomar¹⁷⁹

Rosa Durá Celma
Universitat de València
rosa.dura@uv.es

La comedia de santos, también llamada comedia a lo divino, fue un subgénero que gozó de una gran aceptación entre el público aurisecular. Hace ya algunos años, Josep Lluís Sirera (1986, p. 188) señalaba la necesidad de estudios más amplios, y Javier Aparicio Maydeu (1993, p. 150) hacía notar la falta de estudios formales. Recogiendo las sugerencias de estos dos investigadores, en mi tesis doctoral me propongo estudiar un manuscrito que, si bien ha merecido una atención parcial por parte de la crítica, carece de estudios globales¹⁸⁰.

El códice 14.767 de la Biblioteca Nacional de España (BNE) perteneció en su día, tal y como señaló Stefano Arata (1996), a la colección teatral de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). El citado investigador propuso como fecha de reunión de la colección el año 1595 aproximadamente (1996, pp. 13-20), y los escasos estudios con los que cuentan algunas obras de este manuscrito, no contradicen la cronología que establece Arata para la composición de las obras: las dos últimas décadas del 500. No obstante las características de varias de ellas podrían apuntar a fechas más tempranas. Si a esta circunstancia añadimos que Josep Lluís Sirera sitúa los inicios del género en una etapa anterior a 1610 (1991, p. 56), es indudable que una colección de piezas teatrales compuesta en su mayor parte por dramas hagiográficos tiene un notable interés para el mejor conocimiento de la gestación de este género.

¹⁷⁹ Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033 y FFI2011-23549.

¹⁸⁰ Aunque este manuscrito no ha sido estudiado globalmente, algunas de sus piezas han suscitado la atención de la crítica, entre ellas: Mercedes de los Reyes Peña (2003), Josefa Badía Herrera (2008), Teresa Ferrer Valls (2008) y Natalia Fernández Rodríguez (2010).

A las diecinueve comedias hagiográficas que figuran en el manuscrito, le acompañan dos comedias mariológicas y dos autos cristológicos, cuyas respectivas portadas pueden verse en la imagen 1 y 2.

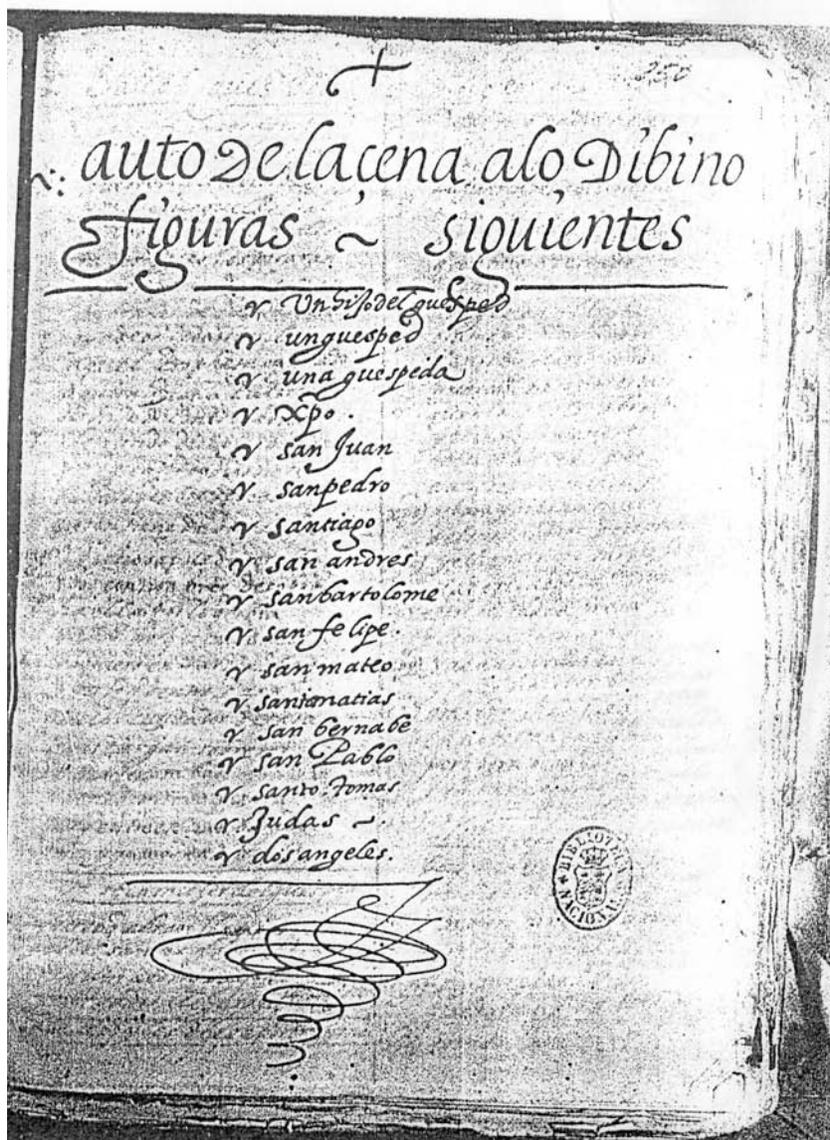


Imagen 1. Portada del *Auto de la cena a lo divino* (Biblioteca Nacional de España. Ms. 14.767. Fol. 250r).

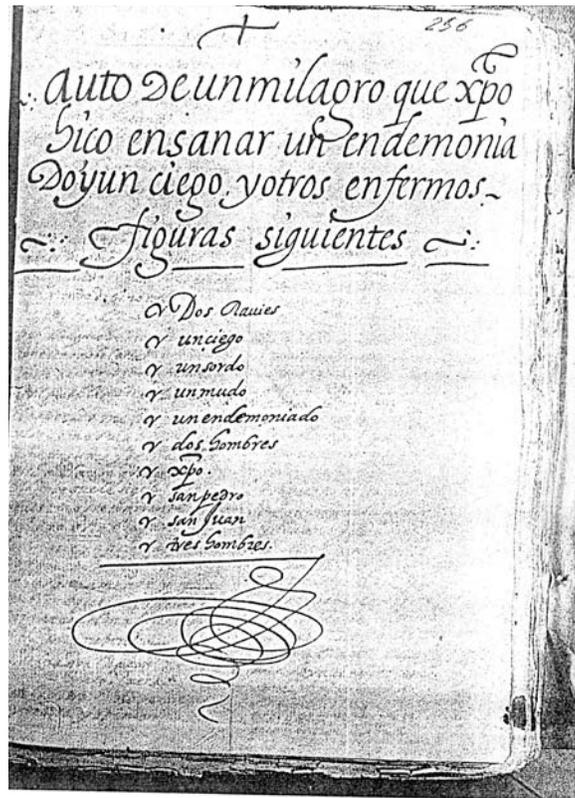


Imagen 2. Portada del Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos (Biblioteca nacional de España. Ms. 14.767. Fol. 256r).

Como es sabido, el origen de las *comedias de santos* arraiga en dos tradiciones teatrales distintas, como son, de una parte, el llamado teatro de colegio¹⁸¹; de otra, los primitivos autos religiosos¹⁸². En el presente trabajo me propongo estudiar, precisamente, dos de las tres piezas que figuran en el código bajo el nombre genérico de auto: El *Auto de la cena a lo divino*, que ocupa el decimoquinto lugar en el código, y el *Auto de un milagro que hizo Cristo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos*, que aparece en decimosexto lugar, ambos anónimos.

Hay que notar que en el código se encuentra una obra titulada *Auto de la conversión de santa Tais*, que no he incluido en este estudio porque, pese a la denominación genérica que

¹⁸¹ Jesús Menéndez Peláez ha estudiado este tema en su artículo «El santo como modelo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro» (2007).

¹⁸² En este sentido, véanse, entre otros, Sirera (1991); Profeti (2008); Ferrer Valls y García Santosjuanes (1984).

exhibe, es una pieza que, al igual que muchas de sus compañeras de manuscrito, está dividida en cuatro jornadas, característica esta que la aproxima más al universo de comedia que al del auto.

El *Nuevo Testamento* proporcionó pocos personajes a los autos religiosos, a excepción, claro está, de la Virgen y Jesús (Flechniakoska, 1961, p. 398). Como puede deducirse de los títulos de ambos autos, nuestras piezas confirman esta afirmación de Flechniakoska puesto que sus personajes, y por tanto, sus argumentos, hunden sus raíces en los textos neotestamentarios, a los que el dramaturgo o los dramaturgos siguen muy de cerca.

El tema del *Auto de la cena* encaja perfectamente con el ideario contrarreformista de la España de la segunda mitad del siglo XVI, en tanto que este pasaje bíblico constituye el momento fundacional de un sacramento, el de la Eucaristía, cuyo protagonismo en los autos religiosos postridentinos iba a cobrar una importancia capital. Sin embargo, el autor no recurre al procedimiento alegórico, sino que acomete el tema desde un punto de vista bíblico-histórico, con lo que no podemos hablar en ningún caso de auto sacramental.

El *Auto de la cena* es una pieza dramática esencialmente estática. No existe apenas conflicto; no lo hay entre los distintos personajes y tampoco en su propio interior, ni siquiera en los momentos en que era casi perentorio que surgiese, puesto que este se encuentra ya en germen en la misma fuente de la que bebe el auto, me refiero a la traición de Judas. En este sentido, no debemos olvidar que el anónimo dramaturgo está llevando a las tablas un episodio sagrado sobradamente conocido para el espectador que hace que cualquier viso de intriga resulte imposible en el desencadenamiento de los acontecimientos. El autor se limita a dramatizar muy fielmente los evangelios canónicos y especialmente el de san Juan, cuya utilización del estilo directo favorece con mucho el trasvase dramático. Por otro lado, es muy probable que parte del atractivo de este tipo de composiciones radice, precisamente, en el reconocimiento por parte del espectador de las diversas etapas en las que se desarrolla el auto.

La acción del auto es mínima y, a excepción de la tensión que se produce en las interacciones entre Cristo y Judas, carece absolutamente de conflicto. El juego escénico que plantea el dramaturgo en el grueso del auto sigue un esquema fuertemente ritualizado que cristaliza en dos importantes núcleos temáticos: el primero de ellos, la escenificación de la ceremonia del lavatorio de pies por parte de Cristo a todos y cada uno de los apóstoles, que concluye con una larga tirada de versos en la que Jesús hace la exégesis de dicho acto. El segundo, una exposición de la doctrina eucarística que pasa por los puntos clave de esta, es decir, la presencia real de Cristo en la Forma y el misterio de la transustanciación. Fijémonos en los versos en los que Jesús expone parte de la teología eucarística:

CRISTO

En forma sacramental
 es do tengo de encerrarme
 para estando allá quedarme
 con orden divino igual.
 Amigos, esto no es pan,
 aunque en tal forma se ve,
 en ello solo hallarán
 especie de lo que fue;
 el pan perdió su sustancia,
 porque tanto puede y labra
 mi soberana palabra,
 que el pan en mí transustancia.
 Lo mismo en el vino he hecho,
 que se perdió el ser divino
 y quedó el licor divino
 como saldrá de mi pecho.
 Y al son del último acento
 que las palabras encierra,
 vendré del cielo a la tierra
 a hacer del pan sacramento. (fol. 254v^a)

Tras este denso núcleo conceptual se produce la institución del sacramento donde Cristo parte el pan en doce partes y los apóstoles reciben el sacramento. Si reparamos en estas dos secuencias que conjuntamente forman el 51 por ciento del total de versos, vemos que el dramaturgo genera un ritmo lento y reiterativo en el que la simetría de las acciones y de los diálogos imprime a la pieza un marcado carácter celebrativo y devocional, no exento, como hemos visto, de un importante contenido doctrinal.

El siguiente cuadro concreta la división interna de la pieza, así como la extensión de cada escena, el número de versos, la configuración y el espacio escénico en el que tiene lugar.

Tabla 1. Estructura de la acción del *Auto de la cena*

ESCENA	VERSOS	PERSONAJES	ESPACIO
1	1-32	Huésped, Mujer	Exterior de la casa
2	33-80	Cristo, Apóstoles	Exterior de la casa
3	81-112	Cristo, Apóstoles, Huésped, Mujer, Hijo	Exterior de la casa
4	113-148	Pedro y Juan	Exterior de la casa
5	149-634	Cristo, Apóstoles, Huésped, Mujer, Hijo, dos Ángeles	Interior de la casa

Como puede apreciarse, el auto plantea en su segmentación interna un claro desequilibrio. Si las cuatro primeras escenas tienen una extensión de 148 versos en total, la última está formada

por 485 versos. Por otro lado, y si nuestro criterio para dividir el auto en escenas no fuese el de los cambios que se producen con respecto a los personajes que están sobre el escenario, podríamos dividir la pieza atendiendo a la división espacial que plantea: una escena breve que se desarrollaría en el exterior de la casa, y otra mucho más amplia que tiene lugar en el interior. No obstante, no ha sido ese nuestro procedimiento. Nótese además que salvo la primera escena y la cuarta en la que, supuestamente, el escenario está ocupado únicamente por dos personajes, el huésped y su mujer, por un lado, y san Pedro y san Juan por otro, la ocupación de actores por escena es muy alta, siendo trece el mínimo y dieciocho el máximo, aunque hay que tener presente que no todos los personajes tienen voz dentro de la composición.

En cuanto al esquema métrico, hay que decir que el *Auto de la cena a lo divino* posee muy poca variedad en el empleo de formas. Del total de estrofas que lo conforman, el 98.4 por ciento corresponde a redondillas, el 1.6 resultan quintillas. Esta monotonía estrófica contrasta con los autos del Lope más maduro, de Valdivielso, de Mira o de Tirso de Molina (Flechniakoska, 1961, p. 276-280)– mucho más ricos en este sentido– y está en consonancia con la monotonía rítmica de las obras que componen el *Códice de autos viejos*, aunque en este último caso el predominio es de quintillas.

El número de personajes que intervienen en la acción es dieciocho, en su mayor parte figuras histórico-bíblicas, cuya caracterización está lógicamente determinada de antemano. El eje de la acción es sin duda Cristo, y el porcentaje de versos que el anónimo dramaturgo escribe para él, el cincuenta por ciento del total de versos, así lo confirma. No hace al caso aquí detenernos en la serie de rasgos que lo dibujan, pues la nómina de estos responde al paradigma tradicional: humildad, norte espiritual del hombre, intermediario entre el hombre y Dios, hacedor de milagros, etc.

A los personajes bíblicos acompañan tres personajes genéricos y dos entidades espirituales. Tan solo apuntaremos un dato sobre los primeros, la familia de huéspedes. Apunta acertadamente Hess que en el teatro religioso con mucha “frecuencia las personas de baja condición social son los sujetos de las comicidad burlesca y chabacana” (1976, p. 46). En efecto, así venía siendo tradicionalmente, pero en los personajes humildes de nuestro auto no reside ni un ápice de comicidad, más bien al contrario. Con el mismo discurso de fervor de los apóstoles, se postran literalmente a los pies del Salvador y se declaran fieles seguidores. Fuera de su pobreza y su oficio, no hay rasgos físicos ni psíquicos que los caractericen.

Para terminar con las *dramatis personae*, diremos que de todas las figuras que el dramaturgo sube a escena, siete actúan de comparsas mudos. Teniendo en cuenta los tan comunes dobletes de actores, sería posible pensar que, puesto que una compañía de título hacia 1585 estaba compuesta por trece o catorce miembros (Díez Borque, 1978, p. 300), para la virtual representación de este

pieza, el autor de comedias habría podido recurrir a actores no profesionales, hipótesis esta que parece respaldada por el alto número de indicaciones de movimiento y gestualidad a los actores que presenta el texto, un total de veintiuno¹⁸³.

Son varios los elementos que permiten reconstruir con suficiente fiabilidad la puesta en escena del *Auto de la cena*. Reparando en las referencias que nos proporciona el dramaturgo en forma de acotación explícita o implícita se deduce que la representación del auto exigiría un espacio exterior en el que tiene lugar las cuatro primera escenas (fols. 251r^a, 251v^b), y un espacio interior que representa la casa en el que se desarrolla la cena pascual. El primero de ellos desprovisto de decorado, aunque se alude a una puerta que divide ambos, quizá mera referencia verbal; el segundo mucho más nutrido de atrezzo, ya que requiere sillas, una mesa, cuchillos, etcétera, además de accesorios cargados simbólicamente como son el pan, el cáliz, o la sal, que no solo contribuyen a crear una atmósfera litúrgica, sino que delimitan claramente el espacio sagrado del profano. Resultará ilustrativo recoger aquí algunas acotaciones que darán idea de la escasa dimensión escenográfica de la pieza:

- *Llegan SAN PEDRO y SAN JUAN y llaman a la puerta del HUÉSPED*
- *Allega el HIJO del Huésped y échase a los pies de CRISTO*
- *Vanse y sale el HUÉSPED y la MUJER y ponen la mesa*
- *Ase CRISTO de los manteles y siéntanse todos*
- *Alarga JUDAS la mano y métela en el plato*
- *Aquí da CRISTO al HIJO del Huésped la túnica morada y quédase en una blanca y ciñese una toalla*
- *Aquí salen dos ÁNGELES con una bacia de agua con que lava los pies a los apóstoles*
- *Ahora SAN PEDRO ha de meterse entre los pies de CRISTO, y CRISTO se los tiene con las manos*
- *Besa CRISTO los pies de SAN PEDRO*
- *Aquí llega Cristo los pies de JUDAS mucho*

¹⁸³ Hipótesis esta que José Luis Canet y Josep Lluís Sirera (1986, p. 118) traen a colación cuando analizan una obra de Francisco Agustín Tárrega. Por otro lado, hay que subrayar la naturaleza hipotética de esta afirmación puesto que el auto, en definitiva, fue, con mucha probabilidad, compuesto con anterioridad a la fecha mencionada.

- *Aquí estituye CRISTO el santo sacramento*
- *Toma CRISTO un panecito y hácele doce partes y le va dando a los apóstoles y luego de beber con un cáliz*
- *Aquí se levanta CRISTO de la mesa y los apóstoles lloran porque se va su maestro*
- *Vase CRISTO y bajan todos las cabezas y los discípulos que quedan se despiden unos de otros*
- *Aquí cantan laudate pueri dominum*

El *Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos* escenifica de forma muy elemental cuatro milagros en los que Cristo sana a personajes que sufren de males físicos y espirituales. El explicativo título de este auto pone el acento en la relevancia de estos prodigios obrados por Cristo y, aunque teatralmente los milagros son potenciales golpes de efecto que alcanzarán gran porvenir en las comedias de santos, en el caso que nos ocupa se trata de una escenificación nada efectista que no requiere ningún tipo de maquinaria. Con todo, son las escenas que anteceden a las curaciones, así como esta, las que, desde el punto de vista dramático, resultan más atractivas, considerando que se encuentran enmarcadas por una primera escena en la que dos rabinos protagonizan una confrontación dialéctica, y una última escena constituida por un monólogo de Cristo que reproduce con gran fidelidad el sermón de la montaña.

Con una estructura más equilibrada que la del *Auto de la cena*, esta obra se divide en cuatro niveles de acción configurados por los personajes y la espacialidad.

Tabla 2. Estructura de la acción del *Auto del milagro*

ESCENA	VERSOS	PERSONAJES	ESPACIO
1	1-231	Rabino 1, Rabino 2	Un camino
2	232-274	Los mismos, un ciego, un sordo y un mudo	Un camino
3	275-383	Los mismos, dos hombres y un endemoniado	Un camino
4	384-580	Los mismos, Cristo, san Juan, san Pedro y tres hombres	Un camino y un monte

En el primero de ellos el dramaturgo convoca en escena a un rabino que representa la ley del *Nuevo Testamento* y se declara abiertamente partidario de Jesús; y otro que representa la ley antigua y es claro enemigo del Mesías. Creemos que en esta escena el autor amplifica un pasaje de san Juan en el que aparece la idea de que ‘las señales’ que hace Cristo, es decir, los milagros, son un reclamo para ganar adeptos, lo que supone una amenaza para la ley vigente (Juan, 11: 45-

49). La pareja conceptual que opone la ley nueva a la ley antigua, con los argumentos encontrados que de ella surgen, es uno de los pocos momentos en los que se genera un mínimo de tensión dramática en el auto, muy débil, además, por tratarse de largas réplicas en las que ambos aducen las razones de su adhesión y de su rechazo. En el segundo núcleo de acción entran en escena los lisiados, produciéndose acciones paralelas ya que los dos rabinos se convierten en espectadores privilegiados de los movimientos de aquellos. La entrada de un endemoniado custodiado por dos hombres principia la tercera escena. En ella, las fuerzas del bien, representadas por Jesús, se oponen a las fuerzas del mal, y el autor la va encauzando hacia la doctrina que advierte sobre los peligros que acarrea el enemigo del hombre. Finalmente, con la última entrada de un grupo de seis personajes que convierte en multitudinaria la escena, llegamos al cuarto núcleo de acción que se divide, de una parte, en las sanaciones y el exorcismo –con un esquema marcadamente simétrico– y, de otra parte, en la escenificación del mítico sermón de la montaña, que sigue muy de cerca la letra de Mateo (Mateo, 5-7), y en el que mediante el cambio de estructura métrica –de la redondilla a los tercetos encadenados–, el dramaturgo confiere a la situación toda la entidad y solemnidad que requiere. El ejemplo que a continuación reproducimos lo ilustra:

CRISTO	<p>El que de las riquezas y tesoros tuviere el corazón desarraigado, será señor del soberano coro. El manso será bienaventurado; el que estuviere en triste desconsuelo, será del Padre eterno consolado; el que tuviere tan divino celo que el sumo bien con hambre y sed buscare, le premiará con él el alto cielo; quien de clemencia con el pobre usare, la alcanzará de la divina mano; cuando más el pecado le agravare, gozará de mi padre soberano, que tan limpio el corazón tuviere, que más parecerá angélico que humano. Hijo de Dios sin el que en paz viviere, el que fuese del mundo perseguido alcanzará de Dios lo que quisiere. (fols. 259v^b-260r^a)</p>
--------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En resumen, las escenas que sirven de marco, la primera y la cuarta, son las que llevan la carga doctrinal del auto, y dramáticamente se distinguen por el inmovilismo y una alta densidad de palabra; mientras que las escenas centrales se caracterizan por un mayor movimiento escénico, por réplicas más ágiles y mucha más gestualidad. A pesar de ello, en el auto prevalece la

concepción estática y expositiva sobre la visión dramática, debido, en parte, a que las que he llamado escenas marco ocupan el 73 por ciento de versos del auto.

Al igual que en el *Auto de la cena*, la temática del *Auto del milagro*, con su argumento bíblico, determina la tipología de las figuras. En este caso, nos encontramos con personajes histórico-bíblicos del *Nuevo Testamento*, como Cristo y los dos apóstoles que lo acompañan, y personajes genéricos como son los rabinos, los lisiados, el endemoniado y los hombres. Un total de catorce, de los cuales cuatro no tienen texto (tres hombres y san Juan). A excepción de la escena número dos, en la que las figuras salen una detrás de otra, en el resto de escenas lo hacen en grupos de dos, tres y cinco. La acción exige que las figuras vayan ocupando el escenario de forma acumulativa hasta formar la congregación que conviene al mensaje de Cristo sobre el monte, y en este caso, claro está, el doblete resulta impensable.

Puesto que la presente descripción de estas piezas dramáticas debe plegarse a cierta concisión por lógicas razones de espacio, no podemos dejar de señalar la dimensión doctrinal que encierra la confrontación verbal entre la pareja de rabíes. Es en estos personajes en los que pondremos el foco en las líneas que siguen.

El *agón* dialéctico que sirve de pórtico al auto es desarrollado por medio de largas intervenciones –una media de diecisiete versos por intervención para el Rabino 1, y dieciocho para el Rabino 2– en las que se establece una oposición fundamental que, como parte de la doctrina católica, convenía subrayar: la oposición de dos leyes, o lo que es lo mismo, la hegemonía de una sobre otra. La ley escrita, la del *Antiguo Testamento*, cede su lugar a la ley de gracia, el *Nuevo Testamento* (Arellano, 2000, p. 76). En relación con esto último, debemos tener en cuenta, para una interpretación más completa del auto, el contexto de tensión racial que se estaba produciendo en el momento de composición de la pieza. El planteamiento ideológico que subyace en el auto está condicionado por la contextura social. En ese sentido, la oposición entre el bien y el mal, donde Cristo es el representante de la primera noción y el demonio de la segunda, aquí representado por el endemoniado, se hace extensible a la oposición que se produce entre ambos rabinos, donde el Rabí 1, como representante de los judíos que se niegan a abandonar su fe, es identificado con el mal –lo que cristaliza en el auto mediante una reiterada descalificación–, y el Rabí 2 con el bien, ya que desde el principio se muestra predispuesto a aceptar a Cristo y termina convirtiéndose en uno de sus seguidores. En suma, el enfrentamiento entre ambos rabinos funciona, en definitiva, como un modo de exposición doctrinal en el que, fundamentalmente, se abordan contenidos de la historia sagrada relacionados con el carácter mesiánico de Jesús, que pasan por la transmisión doctrinal de un modelo de interpretación para las Sagradas Escrituras que trasciende el sentido literal.

Por lo que se refiere al espacio de la representación, el argumento requiere un único lugar, un camino en la afueras de la ciudad en el que se encuentran todos los personajes. El sistema de acotaciones es muy escueto, catorce en total, y en él predominan las indicaciones sobre el movimiento y gesto de los actores y sus entradas en escena. La única indicación relacionada con el decorado es la que remite al monte en el que Cristo pone el broche final al auto con su predicación, de lo que se deduce una virtual puesta en escena pobre y exenta de elementos escenográficos y de atrezzo, que solo requeriría una elevación practicable que representase la montaña, un procedimiento de raigambre medieval muy habitual en las representaciones religiosas en carros o tablados¹⁸⁴.

Una vez expuestos de forma particularizada algunos de los aspectos que caracterizan estos dos autos, plantearé una serie de cuestiones tanto formales como de contenido en los que ambos convergen.

Como bien dice Canavaggio, el teatro religioso de la segunda mitad del siglo XVI, es un teatro contemporáneo a la reflexión dogmática instituida por el Concilio de Trento (1994, p. 215). La Iglesia trató de depurar el espectáculo religioso, huyendo de esquemas anteriores en los que tenían cabida elementos humorísticos considerados muchas veces irreverentes. Estos dos autos están regidos por ese principio de seriedad que los despoja de cualquier traza cómica. Incluso la pareja de huéspedes en el *Auto de la cena*, y los personajes con deficiencias físicas en el *Auto del milagro* –tipos estos más susceptibles de ser empleados con fines distendidos (Hess, 1976, pp. 133-151)– están diseñados para cumplir con el programa ideológico postridentino.

A la luz de la vocación dogmática y edificante de ambas piezas dramáticas, el anónimo dramaturgo observa muy de cerca algunas de las disposiciones postconciliares de mayor relevancia. En el caso del *Auto de la cena*, y atendiendo a lo ya mencionado sobre la Eucaristía, y a que en un momento concreto el auto se hace eco del poder conferido por Cristo a la posteridad de san Pedro como cabeza de la Iglesia, función esta que se metaforiza en “un rico edificio y fuerte” (fol. 253r^b)¹⁸⁵, puede deducirse que la estrategia ideológica es convertir el auto en una suerte de respuesta a la doctrina protestante que rechazaba de pleno el carácter sacrificial de la Eucaristía, negaba la presencia real de Cristo en la Forma y consideraba innecesaria la intervención de los representantes de la Iglesia.

¹⁸⁴ Shoemaker (1957, p. 57) documenta muy tempranamente este tipo de puesta en escena.

¹⁸⁵ Dentro del ideario contrarreformista se encuentra el hacer de la Iglesia un medio necesario para la salvación del hombre.

Por lo que se refiere al *Auto del milagro*, no se encuentra en él alusión eucarística alguna, y si bien la mayoría de obras religiosas tendieron a asociarse, hacia la segunda mitad del siglo XVI, con la festividad del Corpus (García Santosjuanes, 1984, p. 145), como bien demuestra Mercedes de los Reyes (2003, p. 409), muchas obras ajenas por completo al tema se representaban en dicha festividad. En lo que sí hace hincapié el dramaturgo es en intensificar el error y la maldad del rabino representante de la ley judía, que llega a negar categóricamente a Cristo (fol. 260v^b) con la finalidad de, mediante el enfrentamiento verbal de ambos personajes, proclamar como indiscutible vencedora a la doctrina católica. El planteamiento ideológico que subyace en estos versos iniciales parece estar condicionado por una contextura social marcada por tensiones raciales.

A modo de sumario, hay que concluir diciendo que se trata de dos autos bíblico-históricos breves, pues ninguno de ellos excede los 700 versos, cuya fuente principal es el *Nuevo Testamento*, texto este del que el dramaturgo se desvía mínimamente, por lo que podemos afirmar que la creación original en ellos es limitada. Asimismo, en ambos casos la estructura métrica se caracteriza por su falta de variedad, siendo el *Auto de la cena* prácticamente isométrico. Por lo que se refiere a la tensión dramática, hay que notar que el conflicto está prácticamente ausente; los largos diálogos explicativos, la narratividad de algunos pasajes y los extensos monólogos dificultan con mucho el dinamismo de la acción, y en este sentido, vale la pena mencionar que la densidad de palabra del *Auto del milagro* es de 9'8 versos por réplica, siendo algo más baja la del *Auto de la cena*, con 4 versos por réplica. Por otro lado, a la luz del estudio de los dos sistemas de acotaciones, se deduce una hipotética puesta en escena que estaría caracterizada por la sencillez y la pobreza de elementos escenográficos.

En relación a la intención que parece guiar la pluma del o los dramaturgos, es palmario el propósito de exaltación de la figura de Cristo como maestro y redentor, así como el acomodo de los textos fuente a la situación en que se compusieron los autos, ya que en ellos se desgranar numerosos postulados de la Iglesia contrarreformista, como son la importancia de las obras para alcanzar la salvación:

CRISTO	Mirad que soy del mundo clara lumbre, el que sala la tierra y la sazona, ciudad edificada sobre cumbre. Las obras engrandecen la persona, haced como las vuestras tales sean alcancen premios y celestial corona. (fol. 260r ^a)
--------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

el papel de la Eucaristía en la salvación del hombre y la veneración de las reliquias:

CIEGO A cuantos enfermos topa
 cura su divina mano,
 y entiendo que estaría sano
 si le allegase a la ropa,
 que en quien está conocida
 tan soberana virtud
 no es mucho que dé salud
 la ropa que trae vestida. (fol. 258v^a)

La búsqueda de noticias de representación de estos dos autos en los cerca de 2 600 registros correspondientes a unos 4 000 títulos de piezas dramáticas que gestiona la base de datos *CATCOM. Las comedias y sus representantes* ha resultado infructuosa, si bien es cierto que en el marco cronológico en el que presumiblemente se compusieron los autos, la documentación sobre noticias de representación es más escasa que en periodos posteriores. Tampoco presentan licencia de representación, con lo cual solo nos podemos aproximar a ambas piezas dramáticas, que hasta donde conocemos son los únicos testimonios conservados, desde una perspectiva textual.

A falta de marcas referenciales que permitan ubicar cronológicamente estos autos, y atendiendo a la técnica teatral empleada y a la métrica que presentan, el *Auto de la cena* y el *Auto del milagro* parecen estar muy próximos al marco temporal que Mercedes de los Reyes establece para las obras que conforman el *Códice de autos viejos*, es decir, entre 1550 y 1575.

Para concluir, podríamos entender que, puesto que en sentido estricto, Cristo es considerado como santo de los santos, los autos que nos ocupan están en consonancia temática con el resto de piezas dramáticas que conforman la colección debido a que, como ya se ha expuesto, el volumen contiene mayoritariamente comedias hagiográficas. Sin embargo, no nos parece necesario recurrir a la santidad de Cristo para intentar dotar de coherencia el corpus que nos ocupa en vistas de que ya en los *Flos sanctorum* era habitual incluir, juntos a las biografías de los santos, algunos episodios dedicados a la vida de Jesús y de la Virgen (Aragües Aldaz, 2005, p. 117). En consecuencia, podríamos aventurarnos a lanzar la hipótesis de que, a la hora de seleccionar las obras que iban a conformar este volumen de piezas religiosas, el compilador tenía en mente la selección temática que estructuraba las ediciones y traducciones conocidas como *vidas de santos*.

Referencias bibliográficas

FUENTES PRIMARIAS

Auto de la cena a lo divino (Ms. 14.767, fols. 250r-255v), Biblioteca Nacional de Madrid.

Auto de un milagro que hizo Cristo en sanar un endemoniado, un ciego y otros enfermos (Ms. 14.767, fols. 256r-260v), Biblioteca Nacional de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a fines del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, núm. 2, 1996, 7-24.

ARELLANO, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

BADÍA HERRERA, Josefa, «Los papeles de actor sueltos de la *Santa y buenas costumbres de Juan de Dios*: de las tablas al texto de lectura privada», *Lemir*, 13, 2009, 281-334.

BADÍA HERRERA, Josefa, «Las pecadoras penitentes en los dramas religiosos de la colección teatral del conde de Gondomar», ed. J.A. Martínez Berbel y F. Domínguez Matito, en *Actas del Congreso Internacional: La Biblia en el teatro español*, 2008, Cilengua.

BADÍA HERRERA, Josefa, «El programa contrarreformista en una comedia anónima de fines del XVI: *La vida y muerte del santo fray Diego*», *Voz y letra*, 21/2, 2010, 37-59.

CANAVAGGIO, Jean, «Afirmación de un teatro», en *Historia de la literatura española*. Tomo II. El siglo XVI, ed. J. Canavaggio; edición española Rosa Navarro Durán, Barcelona, Ariel, 1994, 205-226.

CANET VALLÉS, José Luis y Josep Lluís Sirera Turó, «Francisco Agustín Tárrega», *Teatro y prácticas escénicas: II. La comedia*. Madrid, Tamesis, 1986, 105-131.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Boch, 1978.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «El *Auto de la conversión de santa Tais* entre dos géneros: hacia los orígenes de la comedia hagiográfica», *Estudios sobre la Edad media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, eds. Bautista Pérez y Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla y Salamanca, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas y Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Serie Mayor, nº. 5), 2010, 557-69.

FERRER VALLS, Teresa, «El drama bíblico a fines del XVI», ed. J.A. Martínez Berbel y F. Domínguez Matito, *Actas del Congreso Internacional: La Biblia en el teatro español*, 2008, Cilengua.

FERRER VALLS, Teresa y Carmen García Santosjuanes, «La problemática del teatro religioso», en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 77-86.

- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La formation de la Auto religieux en Espagne adelante Calderón (1550-1635)*, Montpellier, Paul Déhan, 1961.
- GARCÍA SANTOSJUANES, Carmen, «El teatro religioso de Joan Timoneda», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 137-61.
- HESS, Rainer, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana. (Siglos XV y XVI)*. Madrid, Gredos, 1976.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El santo como modelo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro», *Modelos de vida en la España del siglo de Oro*, Tomo 2., eds. I. Arellano y M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2007, 327-348.
- PROFETI, Maria Grazia, «La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, texto literario», *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, coords. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 233-254.
- MAYDEU, Javier Aparicio, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad, 1993, 141-151.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El Códice de autos viejos y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI», *Historia del teatro español*, 1, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 389-431.
- SHOEMAKER, W. T., *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*, Barcelona, Estudios escénicos 2, 1957.
- SIRERA, Josep Lluís, «Las comedias de santos en autores valencianos», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 187-227.
- SIRERA, Josep Lluís, «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», *Comedias y comediantes*, eds. Manuel V. Diago, Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universitat de València, 1991, 55-76.