

## Un gesto dramático (notas a modo de prólogo)

Javier Espejo Surós

(Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours / UCO Angers)

Lo ocurrido en la iglesia del castillo de Wittenberg en octubre de 1517 tuvo tales consecuencias que no es exagerado afirmar que, en apenas unos años, vendrá a producir no solo una transformación radical del Cristianismo, sino a afirmar el conjunto de fenómenos de cambio político, social y económico que venían insinuándose y determinarán el tránsito a la Modernidad. El gesto de las 95 tesis, que conviene relacionar con la tradición de las disputas académicas estrechamente vinculada a la historia del teatro, tuvo ciertamente consecuencias dramáticas en distintos órdenes. En Lutero, decía Hegel, la Historia se hizo presente (citado por Fernández Álvarez 1984: 158).

El monje agustino, en efecto, personifica los debates religiosos contemporáneos (acerca del lugar de mediación de la Iglesia, de la libertad religiosa o de la posibilidad de interpretación de la escritura y el sacerdocio universal, etc.) tanto como los orígenes y evoluciones del Estado-nación y de las Iglesias nacionales, el capitalismo o los fenómenos de transformación urbanos.

Es abundante la bibliografía que ha explorado el pasado en las direcciones evocadas. Tampoco el teatro áureo ha sido una excepción. De hecho, tan pronto como en 1848, Ramón de Valladares y Saavedra, en sus *Nociones acerca de la historia del teatro [...] coordinada en preguntas y respuestas*, estableció una división de la historia del teatro en cuatro momentos capitales –que llama teatro primitivo, antiguo, moderno y novísimo– en la que ya asomaba la importancia de la Reforma como criterio ordenador del drama:

¿Qué es teatro primitivo, qué antiguo, qué moderno y qué novísimo?

— Teatro primitivo, o sea de la antigüedad griega y romana, es el que naciendo en las fiestas de Baco en Grecia, espira a la aparición del Cristianismo. Teatro antiguo, o sea de la Edad Media, es el que nace con el Cristianismo, vive en los templos y fiestas católicas, y se seculariza definitivamente al empezar la edad moderna, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, la invención de la imprenta, y la reforma de Lutero.

— Teatro moderno es el que nace en Inglaterra con Lyly, Marlowe y Shakespeare, y en España con Lope de Vega; y llega en Alemania hasta Goethe y Schiller (fines del siglo XVIII); en Italia, modificado por Alfieri, hasta Manzoni y Nicolini (principios del siglo presente); en Francia hasta que se dan a conocer Víctor Hugo y Dumas, y en España hasta la aparición del romanticismo, o sea la *Conjuración de Venecia* y *Los Amantes de Teruel*.

— Teatro novísimo es el que empezó en el romanticismo, y es hoy día un monstruo informe, sin carácter propio, y sin reglas fijas. (Valladares y Saavedra 1848: 1-2. Modernizo la ortografía.).

Más tarde, la historiografía del teatro del siglo XVI castellano fijará una división de la producción escénica religiosa de la centuria en dos bloques, antes y después del Concilio de Trento (1545-1563). Al decir de los eruditos en la materia, las primeras décadas de siglo se caracterizan por una escena apologética de corte reformista (católico) movida por cuestiones de teología fundamental, decoro y catequesis. A medida que los trabajos tridentinos avanzan, sin embargo, emerge un teatro dogmático y antiherético en el que el centro de interés se desplaza, en clara respuesta a Lutero y sus seguidores, hacia la doctrina de la justificación, la veneración de imágenes y reliquias y el culto a los santos, así como a la presencia real de Cristo en la Eucaristía y su permanencia bajo las especies del pan y el vino. Las piezas del *Códice de Autos Viejos*, el teatro jesuita y el auto sacramental son sus principales frutos.

La cuestión de Lutero y la Reforma y el teatro ha interesado especialmente a los estudiosos del auto sacramental, preocupados por el momento en que se afirmarían unos supuestos “inconfundibles caracteres”, por decirlo en palabras de Menéndez y Pelayo (1911), entre los cuales estaría o no el hecho de constituir tal expresión artística una abierta protesta de la “musa popular” contra la herejía protestante. Las reflexiones de González Pedroso (1865), Aicardo (1903), Bataillon (1940), Valbuena Prat (1956), Wardropper (1967), Andrachuk (1985, 1986a y 1986b) o, más recientemente, Reyes Peña (1997, 1999), bien conocidas todas ellas, constituyen una referencia ineludible. Aquí, no obstante, más que volver sobre cuestiones bien disputadas, se han pretendido ensayar otras lecturas complementarias, acudiendo a textos inéditos; integrando en la reflexión el análisis de otros géneros o la producción de territorios más allá de Castilla.

Alejandro Arteaga Martínez (“La presencia de Lutero en dos obras teatrales manuscritas de la Compañía de Jesús”) dirige su mirada hacia dos composiciones manuscritas jesuitas pendientes todavía de edición crítica. *La Ecloga seu lusus pastorum, cuius subiectum Maria Magdalena est* de Juan de Cigorondo, nos habla de un tiempo preciso de conformación de la Iglesia novohispana postridentina en el que la Compañía usó el teatro para propagar prácticas devotas como la veneración de las reliquias. La pieza construye un discurso en torno a una de las causas doctrinales de la separación entre protestantes y católicos, la doctrina de la justificación. Con ese propósito, el dramaturgo acude a una figura representativa en la tradición cristiana del valor justificativo de las obras y del sacramento de la penitencia, María Magdalena, que funciona como un paradigma de cómo las constantes buenas obras traen el perdón de los pecados; del modo en que la Iglesia facilita el camino de la salvación y de cómo sus rituales, finalmente, establecen un lazo con la divinidad. En cuanto a *El triunfo de fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio*, obra de propaganda de la Compañía de Jesús atribuida a Diego Calleja y compuesta para celebrar la beatificación de Loyola, que el Papa Pablo V proclamó el 27 de julio de 1609, Lutero, mundano y perverso, como sus seguidores, aparece como el diablo en lucha contra el fundador del Instituto conocido después con el nombre de Compañía de Jesús o Jesuitas.

Jimena Gamba Corradine (“Lutero en pliegos: hacia un corpus de pliegos castellanos quinientistas con representaciones del hereje”) lleva a cabo un inventario de relaciones quinientistas que se ocupan de temáticas reformistas, en castellano, en prosa y verso, entre las que destacan una docena no señalada hasta la fecha. La autora propone un registro de pliegos en construcción pero que, no obstante, ofrece ya resultados significativos a la hora de observar el imaginario popular sobre la heterodoxia y el modo en que la literatura popular representa al enemigo protestante. Especial atención merecen los pliegos sueltos tremendistas que incluyen al personaje del luterano como sujeto cuasi dramático en el marco de un tipo de producción llamada en tantas ocasiones a la lectura pública acompañada de cierto despliegue gestual, de la voz, etc.

Una historia comprensiva del teatro español no puede dejar al margen, aunque por distintas razones, producciones como el teatro de colegio o las relaciones de sucesos. Y tampoco el teatro producido en un Imperio que se extiende, obvia decirlo, más allá de las fronteras de Castilla. Una de nuestras inquietudes al llevar a cabo este volumen, en este sentido, era la de interesarnos por la práctica escénica de las cámaras de retóricos (*Rederijker*) en los Países Bajos en tiempos de dominación de los Habsburgo españoles. Es tarea confiada a uno de sus principales conocedores (Waite 2000). Gary K. Waite (“The Chambers of Rhetoric as Agents of Communication and Change in Sixteenth Century Netherlands”) ofrece aquí una síntesis del conocimiento y de las principales líneas actuales de investigación a propósito de tan apasionante campo de estudio. Las cámaras de retóricos del siglo XVI (*rederijkerskamer*) consistían en agrupaciones de dramaturgos aficionados que escribían y representaban obras de teatro en lengua vernácula así como poesía de carácter urbano. A partir de la década de 1520 se

convirtieron en difusores de las nuevas ideas de reforma humanista y religiosa que cautivaban en la región. Si bien hubo algunos dramaturgos ortodoxos católicos y protestantes, la mayor parte del drama realizado en la época de la Reforma temprana promovió el control de los laicos sobre la religión, enfatizó la paz sobre el conflicto y abogó por un compromiso teológico. Gran parte de su teatro apoyaba así un enfoque espiritualista de la religión que no solo se inclinaba a favor de la piedad interior, sino que la situaba por encima o más allá del conflicto confesional.

Javier Espejo Surós (“El fantasma de Lutero en el primer teatro clásico español”) lleva a cabo un recorrido por las escasas piezas del Quinientos en las que aparece Lutero. Tras subrayar la necesidad de convivir con la ausencia impuesta por el sinfín de textos que se han perdido o hubo que hacer desaparecer por razones varias, pone de relieve los elementos que, al decir de lo poco conservado, parecen caracterizar el tratamiento escénico de Lutero. Así y siempre desde el obligado principio de cautela, se identifican ciertas constantes, como la inserción del agustino en escenas cómicas y la adopción de signos escénicos propios de otras formas de diferencia y de disidencia (el Diablo, el Turco); la distancia entre lo expuesto y tratado en escena y el referente real se concretó incluso, en la substitución del reformador por un portavoz de su ‘secta’ así como en la reducción a la mínima expresión de la palabra heterodoxa y la ausencia de hondas disputas teológicas. La Inquisición, por otra parte, asume el papel de garante del orden; un orden asimilado a España, estandarte de la ortodoxia, frente al enemigo extranjero.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez (“El sueño teatral del Papa Pío IV: Lutero y Luzbel frente al Ángel de Luz”) analiza la dramaturgia de la obra de Andrés de Claramonte *Las dos columnas de Carlos* así como el tratamiento escénico y doctrinal de la figura de Lutero, presentado como Anticristo y creación de Luzbel, contrapuesta a la de san Carlos Borromeo. El ángel bueno, por tanto, y el malo. La obra, que combina elementos propios de la comedia de capa y espada con los de la comedia hagiográfica (una comedia mixta de capa y espada y hagiográfica, en palabras del autor), cuenta con una notable particularidad, la presencia escénica de Martín Lutero en dos escenas (la obra sigue inédita, por lo que es de notable interés la edición, incluida como apéndice, de las escenas en que aparece el agustino).

Amparo Izquierdo Domingo, “La presencia de Lutero en los autos lopianos”, recorre la producción de Lope subrayando que la herejía aparece como indefinida y sin caracterización. Lutero como personaje, por su parte, carece de capacidad de argumentación, en el marco, todo ello, de un teatro de exaltación de la verdad surgida en Trento, que el dramaturgo sigue fielmente (énfasis en la existencia de siete sacramentos, en particular el de la eucaristía; poder irrefutable de la figura papal y de la jerarquía eclesiástica necesaria para el mantenimiento de una Iglesia fuerte y aferrada a las tradiciones; importancia de la misa tridentina y defensa de la existencia del Purgatorio; alabanza del Tribunal del Santo Oficio como brazo defensor de la herejía –sea cual sea– y, finalmente, la importancia de las obras que, junto con la fe, forman parte de la vida del cristiano).

María Rosa Álvarez Sellers (“Calderón ante la Reforma: religión y propaganda en *La cisma de Inglaterra* y *La protestación de la Fe*”) muestra el modo en que Calderón une religión y propaganda en unas obras (una tragedia y un auto sacramental) cuya aspiración primera es la de dar testimonio de unos acontecimientos clave en la historia de la religión europea y marcados ambos por la disensión religiosa iniciada por Lutero, severamente criticado en ambas composiciones.

Raquel Sánchez Jiménez (“Luis Vélez de Guevara y la Contrarreforma: *La cristianísima Lis*”), finalmente, se ocupa de una comedia peculiar y compleja, todavía inédita, *La cristianísima Lis*, de Luis Vélez de Guevara. Se trata de una pieza de propaganda contrarreformista, compuesta probablemente entre mayo de 1621 y noviembre de 1622, cuando el autor se encontraba al servicio del futuro IV duque de Osuna, y en la que se incide en la identificación de lo católico con lo español así como en la unión entre Francia y España frente

a los peligros de la herejía. Singular interés tiene, asimismo, el rastreo de la actividad censora llevado a cabo por la investigadora y que pone de manifiesto la voluntad oficial de reservar los asuntos de religión a personajes graves y no al gracioso.

El estudio del teatro áureo –lo sabemos– es una ciencia en construcción, un monumento inacabado. Las páginas que siguen aspiran modestamente a participar de esa empresa colectiva que es el conocimiento y que es siempre, por apelar a la fórmula que Max Webber manejaba en sus trabajos en torno al capitalismo y la ética protestante, una forma de ‘desencantamiento del mundo’ (*Entzauberung der Welt*).

**Obras citadas**

- Aicardo, José María. “Autos anteriores a Lope de Vega.” *Razón y Fe* 5 (1903): 312-316; 6 (1903): 20-33, 201-214, 446-458; 7 (1903): 163-176.
- Andrachuk, Gregory Peter. “El auto sacramental y la herejía.” *Edad de Oro* 5 (1986a): 21-33.
- . “The auto sacramental and the Reformation” *Journal of Hispanic Philology* 10 (1985): 7-38.
- Bataillon, Marcel. “Essai d'explication de l'auto sacramental.” *Bulletin Hispanique* 42 (1940): 193-212.
- Fernández Álvarez, Manuel. “La unidad de Europa: el proyecto imperial de Carlos V y la alternativa protestante.” En Koniecki, Dieter y Almarza-Meñica, Juan Manuel eds. *Martín Lutero. 1483-1983, Jornadas Hispano-Alemanas sobre la personalidad y la obra de Martín Lutero en el V Centenario de su nacimiento, Salamanca, 9-12 de noviembre de 1983*. Madrid: Fundación Friedrich Ebert, 1984. 155-164.
- González Pedroso, Eduardo (ed.). “Prólogo del colector.”, en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVI*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando (BAE, 58), 1924. VII-LXI.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. “Los autos como enseñanza teológica popular. Discurso pronunciado el 26 de junio de 1911 con motivo del Congreso Eucarístico en Madrid.” En *Obras Completas. Vol. VIII, 3: Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Santander: CSIC, 1951. 367-376.
- Reyes Peña, Mercedes de los. “El drama sacramental en el *Códice de Autos Viejos*.” *Cuadernos de historia moderna* 23 (1999): 17-46.
- . “El drama sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: los autos del Ms. B2476 de la Biblioteca de The Spanic Society of America.” *Edad de Oro* 16 (1997): 253-276.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer, 1956.
- Valladares y Saavedra Ramón de. *Nociones acerca de la historia del teatro: desde su nacimiento hasta nuestros días; antecediéndolas algunos principios de poética, música y declamación, obra elemental coordinada en preguntas y respuestas por Ramón de Valladares y Saavedra; y precedida de un prólogo, escrito por Manuel Cañete*. Madrid: Imprenta de la Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, 1848.
- Waite, Gary K. *Reformers On Stage: Popular Drama and Propaganda in the Low Countries of Charles V, 1515-1556*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- Wardropper, Bruce. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*. Salamanca: Anaya, 1967.