

# UNA VERSION ACTUAL DEL «AUTO DE LA PASIÓN» DE LUCAS FERNÁNDEZ

POR

MARIANO DE PACO

A Francisco Ruiz Ramón

El *Auto de la Pasión* es “la más conocida y estudiada” (1) obra de Lucas Fernández. La crítica ha apuntado cumplidamente su singular valor dentro de la producción dramática del autor salmantino (“pieza maestra del teatro sacro de Lucas Fernández”) (2), ha señalado que supone “la culminación patética de nuestra Pasión medieval” (3), y la ha calificado de “una de las mejores escenificaciones dramáticas del teatro religioso español” (4). En el *Auto*, última obra escrita por Lucas Fernández de las que conocemos (5), renuncia su autor a temas renacentistas (6), lo que supone un cierto “camino de vuelta” ya que Fernández parte de una “situación de independencia de lo religioso en sus obras primeras para volver después a dicha temática abandonada” (7). La dualidad que se percibe en esta obra, teatralmente más acabada y que, sin embargo, se refugia “en una dramaturgia de tema menos moderno” es explicada por Alfredo Hermenegildo, que

---

(1) ALFREDO HERMENEGILDO, ed., *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982, p. 12.

(2) FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes a 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979<sup>3</sup>, p. 53.

(3) ÁNGEL VALBUENA PRAT, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, p. 24.

(4) E. W. HESSE y J. O. VALENCIA, *El teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid, Alcalá, 1971, p. 88.

(5) Vid. ALFREDO HERMENEGILDO, «Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández», *Segismundo*, II, 3, 1966, pp. 17-18, y *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975, p. 209.

(6) Vid. ALFREDO HERMENEGILDO, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, cit., pp. 209-210.

(7) MANUEL SITO ALBA, «El teatro en el siglo XVI», en JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, dir., *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983, p. 196.



afirma que “la ascesis del *Auto de la Pasión* parece la expresión de una vivencia religiosa personal” porque Lucas Fernández muestra en él “su propia *pasión*, su auténtica lucha por un perfeccionamiento espiritual”, actitud que caracterizaba a los cristianos nuevos (8).

Repetidamente se ha indicado también que el *Auto de la Pasión* se representó en la iglesia, e incluso se han mencionado templos concretos, en Zaragoza (9) o en la catedral de Salamanca (10), el día de Jueves Santo o el de Viernes Santo. No hace mucho, Hermenegildo, modificando algunos de sus puntos de vista anteriores, ha precisado que el *Auto* no debió de ser una obra representada ante un público popular, sino que se escribió “para ponerse en escena ante espectadores aristocráticos ligados a la corte portuguesa” (11). De todos modos, aun afirmando esta condición originaria de pieza del “teatro de minorías”, añade: “lo que no excluye la posibilidad de que se hicieran otras representaciones posteriores ante otros públicos” (12).

La versión del *Auto de la Pasión* que vamos a comentar, realizada por el dramaturgo Lorenzo Píriz-Carbonell (13) en 1965 y por entonces estrenada, ha sido representada una decena de veces, en la Semana de Pasión y en Semana Santa de 1988, en diversos lugares de la región de Murcia (14). Excede los límites de nuestro intento analizar la recepción actual de la obra y ni siquiera podré referirme, salvo alguna alusión precisa, a la puesta en escena, dirigida por el autor de la adaptación (15). Simplemente, consideraré la configuración actualizada del texto. Pero me parece conveniente dejar constancia, siquiera sea de pasada, de que se obtuvieron mejores resultados artísticos cuando la representación se llevó a cabo en iglesias, aunque uno de los espacios abiertos tenía el extraordinario fondo de la fachada barroca de la catedral murciana. El público de los pueblos asistió a las escenificaciones del *Auto* con impresionante atención y con emoción no pocas veces desbordada. La experiencia ha confirmado, pues, el propósito del

(8) ALFREDO HERMENEGILDO, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, cit., pp. 210 y 244.

(9) E. W. HESSE y J. O. VALENCIA, *El teatro anterior a Lope de Vega*, cit., p. 87.

(10) ALFREDO HERMENEGILDO, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, cit., p. 238.

(11) ALFREDO HERMENEGILDO, «Del icono visual al símbolo textual: el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández», *Bulletin of the Comediantes*, XXXV, 1, Summer 1983, p. 42.

(12) *Ibid.*, p. 42.

(13) Sobre este autor, vid. MARIANO DE PACO, «Lorenzo Píriz-Carbonell, dramaturgo español contemporáneo», *Monteagudo*, 80, 1983, pp. 17-20; y FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA y MARIANO DE PACO, *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad, Academia Alfonso X el Sabio, Editora Regional, 1989, pp. 503-506.

(14) Este trabajo fue presentado en el *II Simposio Internacional de Historia del Teatro* celebrado en Barcelona en los primeros días de junio de 1988. Dos años más tarde, *Tespis, Compañía de Teatro*, dirigida por Lorenzo Píriz-Carbonell, ha realizado de nuevo un montaje del *Auto de la Pasión* que durante la Cuaresma y la Semana Santa se ha representado en unas veinte ocasiones por pueblos y ciudades murcianos.

(15) Utilizamos los términos versión y adaptación con el mismo significado. Píriz-Carbonell emplea este último.



autor de la adaptación que, sin excluir la posibilidad de su puesta en otro lugar o tiempo, prefería la Semana Santa y el interior de la iglesia.

Ángel Valbuena destacó la “extraordinaria fuerza expresiva” de ciertos parlamentos del *Auto* y los relacionó con la de determinados ejemplos de la pintura de la época (recuerda, por ejemplo, la *Piedad* de Bermejo, de la Catedral de Barcelona) (16). El emotivo realismo de los versos de Lucas Fernández, el patetismo de algunas de sus descripciones, han sido muy tenidos en cuenta en esta versión, cuyo autor ha pensado sin duda en ellos al hacer que el Coro represente, como veremos, las acciones sugeridas en el texto y las ha plasmado, al dirigirla, en los movimientos y gestos de sus actores, en busca del sentimiento que conlleva la religiosidad popular.

Píriz-Carbonell ha planteado su adaptación con una acusada fidelidad a la pieza de Lucas Fernández y en una nota previa lo indica con claridad: “La obra que aquí presento como adaptada no difiere en casi nada del original”. No hay modernización de la lengua, excepto en algún caso particular, ni se modifica la disposición del texto. Éste se ha dividido en escenas, con la intención de facilitar la labor de preparación del director y de los intérpretes, sin que ello comporte efecto alguno sobre el espectador. Las escenas resultantes son seis y de muy desigual duración, porque, salvo la primera (que se centra en el resumen del contenido que Lucas Fernández coloca al comienzo de la obra), están determinadas por el ingreso en la acción de nuevos personajes: la escena 2.<sup>a</sup> comienza al entrar San Pedro (vv. 1-62); la 3.<sup>a</sup>, cuando aparece San Dionisio (vv. 63-240); la 4.<sup>a</sup>, en el momento de hablar por vez primera San Mateo (vv. 241-285); la 5.<sup>a</sup>, con la llegada de las tres Marías (vv. 286-540); la 6.<sup>a</sup>, al dirigirse San Dionisio a Jeremías introduciéndolo (vv. 541-841).

En esta adaptación se mantiene una gran simplicidad en los distintos elementos del espectáculo. El decorado se reduce a una cortina de fondo de color negro, marrón o violeta y un Monumento al Santísimo Sacramento. El vestido de los actores consiste en “una túnica larga, judía, de color marrón oscuro, con un cíngulo de cuerda de esparto blanco ciñendo la cintura” y calzan sandalias de color marrón. Las tres mujeres cubrirán su cabeza con un velo corto de color negro. Para lograr mayor austeridad, el maquillaje de los actores será “nulo o muy discreto y limitado”.

La música de fondo aconsejada es la de un órgano o armonio, con lo que se respetan las indicaciones de Lucas Fernández en sus didascalias. (No obstante, en las representaciones antes mencionadas se introdujo un sordo redoble de tambores que subrayaba eficazmente distintos momentos de la acción).

---

(16) ÁNGEL VALBUENA PRAT, *Historia del teatro español*, cit., pp. 24-25. ALFREDO HERMENEGILDO (*Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, cit., p. 231) apunta que “la figura del Cristo agonizante es la misma que aparece en los imagineros españoles”.



La más notable novedad de esta versión consiste en la presencia *ex novo* de un “coro de sombras espirituales” que desempeña una función múltiple. El autor señala que su misión es llevar “al público espectador las reacciones y sensaciones anímicas de los personajes”. En realidad, tiene una finalidad compleja que vamos a analizar. Uno de sus miembros, el Introdutor, sirve para situarnos, al comienzo de la acción, y para ir presentando ante el espectador a los distintos personajes que intervendrán (17). Para ello utiliza las indicaciones de la sinopsis argumental de Lucas Fernández añadiendo algún elemento caracterizador (así, de las tres Marías se añade: “Magdalena, Cleofás y Salomé; mujeres cristianas y piadosas que acompañan la comitiva llena de Vida y llena de Muerte del Mesías Salvador”). El Introdutor señala asimismo el sentido del Coro: “Y allá, en el fondo del todo, el Coro de sombras espirituales, expresivos rostros con humana forma, que, llenos de dolor y asombro, son fieles espectadores y transcritores de la Pasión tormentosa de Cristo Nuestro Señor».

Función principal del Coro es, con toda evidencia, la de representar en silencio acciones que en el texto se narran o se sugieren, hacer visibles determinadas situaciones expresadas verbalmente por los personajes. Comenta Francisco Ruiz Ramón, a propósito del *Auto de la Pasión*, que “todos los pasos de la Pasión desfilan ante la imaginación de los espectadores, evocados por la palabra encendida de los testigos de aquellos sucesos” (18). Píriz-Carbonell, en su versión, pasa de la imaginación al escenario esas evocaciones verbales. Para ello amplía a otros casos las instrucciones de Lucas Fernández en sus siete didascalias explícitas. A veces se sujeta a éstas, como sucede con la presentación de la Cruz (“el Coro se acerca a los recitadores llevando una cruz grande de madera negra. Los recitadores se hincan de rodillas y la adoran...”). Otras, desarrolla la didascalia, así en la aparición del *Ecce Homo*, precedida por la flagelación y coronación de espinas, mientras San Mateo recita los versos “Pilatos, por contentar...” (vv. 347-356). Un procedimiento similar se utiliza respondiendo a didascalias implícitas o, en ocasiones, sin que éstas existan, como se hace con el beso de Judas cuando San Pedro lo cuenta (vv. 161-165).

El adaptador ha tenido, sin embargo, buen cuidado de no crear una nueva acción superpuesta a la narrada y, mediante el absoluto silencio de las figuras evocadas, se limita a poner en mudas imágenes lo que, en momentos señalados, dicen los personajes (19). Para hacerse una idea cabal creo que será suficiente un ejemplo. San Pedro dice a San Dionisio:

(17) Puede recordar, por esta función, al *Meneur de jeu* del teatro medieval francés.

(18) FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes a 1900)*, cit., pp. 53-54. Destaca también Ruiz Ramón la función coral de los personajes: “Coro a múltiples voces que subraya con su propio dolor el dramatismo de los hechos de que dan testimonio”.

(19) La representación de los hechos entrañaba una innegable dificultad, puesto que uno de los grandes aciertos de Lucas Fernández en esta obra reside justamente en la ausencia física de Jesucristo y de María (vid. ÁNGEL VALBUENA PRAT, *Historia del teatro español*, cit., p. 24; FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes a 1900)*, cit., p. 54; y ALFREDO HERMENEGILDO, ed., *Teatro español del siglo XVI*, cit., p. 17).



Después que todos llegaron,  
 lo que a mí más me quebranta  
 es la sogá que le echaron  
 y crudamente añudaron  
 aquella santa garganta.  
 Luego, allí fueron atadas  
 sus santas manos atrás,  
 y asaz palos y puñadas,  
 bofetadas,  
 le daban: mira, verás. (Vv. 181-190)

Y una acotación indica que “el Coro irá escenificando con su mímica todo lo que el Santo narra”.

El Coro da con su actividad un mayor movimiento escénico y acerca hasta el pueblo de modo directo a unas figuras que, en su silencio y patetismo, recuerdan las todavía existentes representaciones sacras de la Pasión y Muerte de Cristo y las imágenes de la Semana Santa que se ven en los desfiles procesionales. Además tiene el Coro una doble función verbal de importancia: la de objetivar con la repetición de determinados versos de los personajes los sentimientos íntimos que aquellos expresan y la de dirigirse al público, directa o indirectamente, implicándolo en la acción. En el primer caso puede situarse la reiteración de las últimas palabras de San Pedro cuando éste recuerda su traición al negar a Jesús (vv. 51-54), que el Coro repite pasándolas del *yo* al *tú*:

### San Pedro

Mi esfuerzo, mi fortaleza,  
 mi fe robusta, encendida,  
 mi limpieza, mi pureza,  
 ¿cómo cayó en tal vileza  
 que tan presto fue vencida?

### Coro

Tu esfuerzo, tu fortaleza,  
 tu fe robusta, encendida,  
 tu limpieza, tu pureza,  
 ¿cómo cayó en tal vileza  
 que tan presto fue vencida?

Como muestra de su apelación al espectador recordemos la repetición literal, dirigiéndose *al público*, de los versos de María Salomé (vv. 332-336):

¡Oh pueblo, perro profano,  
 crudo, traidor, alevoso,  
 ¿por qué matas con tu mano,  
 muy ufano,  
 a tu Dios santo, gracioso?!



En algún caso, incluso, al igual que se hace en la lectura del Evangelio en los Oficios solemnes de Semana Santa, el Coro dice las palabras que se suponen pronunciadas por el pueblo. Así, en los versos de San Mateo (342-346):

¡Oh, qué fue verle acusar  
oh, qué fue, ya como os dije,  
todo el pueblo vocear  
y clamar:  
¡Crucifixe! ¡Crucifixe!,

éste último es dicho por el Coro.

Queremos, para concluir, ya que no es posible ahora un análisis más exhaustivo, indicar algunas modificaciones introducidas en la versión que, por su menor alcance, confirman el respeto general con el que se ha tratado el texto de Lucas Fernández. Ya nos hemos referido a la escena inicial, de carácter narrativo, basada en el resumen argumental del *Auto*. El introductor la comienza con un *¡Deo gratias!* que luego dice cada personaje la primera vez que habla, con lo que todos usan en esa ocasión estas palabras que sólo San Dionisio emplea en el *Auto* (v. 63). Píriz-Carbonell repite los cinco versos que el Coro pronuncia para invitar a la adoración de la Cruz, con una leve variación sobre los que corresponden a San Mateo (vv. 532-536), y con ellos (intercalados entre los versos 760-761) mueve a todos a la adoración del Monumento. El fragmento queda de este modo (en cursiva los versos añadidos):

SAN PEDRO: Todos, todos le adoremos  
y alabemos.

SAN DIONISIO: ¿Y dónde está?

MAGDALENA: Veslo allí.

*(Le señala el Monumento. Todos se acercan a él y, distribuidos delante, se hincan de rodillas).*

CORO: *Podéis comenzarlo a adorar  
con divina reverencia;  
y, adorando, lamentar  
y cantar  
la gloria de su excelencia.*

La canción y villancico finales que, inmediatamente después, se cantan por los recitadores, según la acotación de Lucas Fernández, en la versión alternan sus estrofas entre los distintos personajes y, al término del último verso, “se entona un canto muy solemne”, que en las representaciones fue el *Tantum ergo*. El Introductor señala entonces que acaba de terminar “el drama de la Pasión de Cristo, escrito por Lucas Fernández” (20).

(20) En las representaciones se suprimieron (aunque figuran en el texto de la versión) los versos 661-700, en latín.



La fidelidad al texto del autor y la introducción de un Coro que objetiva o hacer ver, silenciosamente, lo que los personajes de la obra narran son, por cuanto hemos dicho, los caracteres fundamentales de esta versión moderna del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández. Su representación actual ha hecho llegar a numerosos espectadores una pieza fundamental en la historia de nuestro teatro, en un espectáculo que ha aunado emoción poética, sentimiento religioso y sentido dramático, acercándose a lo que el teatro contemporáneo pretende: la conversión del público en pueblo.

