

Esquemas representacionales en el teatro de navidad castellano

Miguel Ángel Pérez Priego
UNED, Madrid

En el drama litúrgico, la propia fiesta y celebración religiosa era la que daba argumento a la pieza que se representaba. La celebración de la Resurrección de Cristo propiciaba así la escena de las mujeres y el ángel ante el sepulcro en la *Visitatio sepulchri*; la fiesta de Navidad imponía la escena de la adoración de los pastores y el diálogo ante el pesebre en el *Officium pastorum*; la celebración de la Epifanía exigía la escenificación del camino de los Magos y la adoración del Mesías nacido en el drama conocido como *Ordo Stellae*. Se trataba, por tanto, de la puesta en escena de la celebración misma, tal como la dictaba el texto evangélico o el servicio litúrgico correspondientes. Solamente el llamado *Ordo prophetarum*, drama litúrgico más tardío que los citados, tendrá otra fuente de inspiración, de manera que ya no estará basado en un texto bíblico concreto, sino en el sermón pseudoagustiniano *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos Sermo de Symbolo*.¹

En el teatro de Pasión y Resurrección, los hechos discurrieron de esa manera y los esquemas representacionales del drama medieval se observan aún operativos en el siglo XVI.² El drama litúrgico de Navidad, en cambio, no gozó de ese vigor original, ya que nació por analogía precisamente con el de Pascua sin que llegara a crear unas formas tan fijas y perdurables.

1. YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford [1933], 1967, II, pp. 125 y ss.

2. Todavía podemos encontrar el *Peregrinus en la Representación a la santísima resurrección*, de Juan del Encina o en la *Aparición que hizo Jesu Christo a los dos discípulos que yvan a Emaús*, de Pedro de Altamira, o en el *Auto del castillo de Emaús*, de Juan Timoneda; o podemos comprobar que el *Planctus Mariae* sobrevive todavía en la *Representación a la pasión y muerte*, de Juan del Encina, en el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, y en los *Tres pasos de la Pasión y una Égloga de resurrección*, de Alonso Castrillo; o que el más desarrollado y complejo *Ludus Paschalis* presta su esquema al *Auto que trata primeramente cómo el ánima de Christo descendió al infierno*, de Juan de Pedraza.

El primitivo *Officium pastorum* surgió, efectivamente, en el siglo XI por una traslación del esquema del *Quem quaeritis* de Pascua a un pasaje del texto evangélico en que San Lucas narra el nacimiento de Cristo (*Luc 2, 15-20*).³ Karl Young hizo ver cómo el parecido entre la pieza de Navidad y el tropo de Pascua no residía sólo en su disposición dialogada ni en su acoplamiento al introito de la misa sino también en el riguroso paralelismo de sus frases:

Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?
Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite?
 Jesum Nazarenum crucifixum
Salvatorem Christum Dominum
 Non est hic
Adest hic
 Ite, nuntiate quia surrexit
Nunc euntes dicite quia natus est
 ...illud quod olim ipse per prophetam dixerat ad Patrem taliter inquires
 ...*de quo canite omnes cum propheta dicentes.*⁴

La adopción, pues, del esquema ya creado (la escena de la llegada y el intercambio de pregunta y respuesta), al aplicarse al texto evangélico, determinó una notable reducción de éste y únicamente llegó a escenificarse un fragmento del relato de San Lucas, exactamente el que refería la llegada de los pastores al nacimiento. Sólo en reelaboraciones probablemente posteriores (textos de Rouen, siglos XI-XIII),⁵ se van incorporando todos los episodios narrados por San Lucas y aun otros de procedencia distinta. El esquema primitivo se verá así ensanchado con escenas como la del anuncio del ángel a los pastores, el asombro de éstos, la aparición del coro de ángeles entonando el *Gloria in excelsis* o la llegada de los pastores al pesebre. De procedencia no evangélica son la pregunta *Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite?*, que les es formulada por las comadronas, personajes nuevos que los *Evangelios apócrifos* habían introducido en el relato del nacimiento, y también el diálogo entre el celebrante y el coro de pastores, terminada la misa:

3. Sobre el *Quem quaeritis* de Pascua se creó también el tropo de la Ascensión:

Quem cernitis ascendisse super astra, o Christicolae?

Ihesum qui surrexit de sepulchro, o caelicolae...

(cf. E. K. CHAMBERS, *The mediaeval stage*, II, Oxford, 1903, p. 11).

4. YOUNG, Karl, ob. cit., II, pp. 4-5

5. Los textos de Rouen, en K. Young, ob. cit., II, pp. 12 y ss. El renovador estudio de O. B. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, 1965, tras reordenar la cronología de Young y hacer ver la prioridad cronológica de formas dramáticas complejas, incluso vernáculas, sobre las más simples tenidas siempre por originarias, ha puesto graves dudas acerca del proceso generalmente admitido de desarrollo del drama litúrgico. Respecto del de Navidad, en concreto, advierte: «Logically, one would assume that simple forms preceded complex ones, but there is no evidence of this. Until such time as manuscripts are dated more accurately or fresh texts are discovered, the possibility must be kept in mind that the Christmas play originated as a fairly elaborate composition, and that parts of this composition were extracted by clerics who wished to use them in connection with Christmas services in the same way that the *Quem quaeritis* was used at Easter» (p. 226).

- *Quem vidistis, pastores, dicite? Annuntiate nobis in terris quid apparuit.*
 — *Natum vidimus et chorus angelorum collaudantes Dominum, alleluia, alleluia.*⁶

Con todo y a pesar de estas amplificaciones más espectaculares, como muestra Young, la representación no tuvo éxito ni desarrollo comparable a su correspondiente de Pascua, la *Visitatio sepulchri*, ya que el texto evangélico que le servía de base poseía escaso cuerpo narrativo y, además, le surgió un fuerte competidor con la representación de los Magos para la Epifanía.⁷

En el teatro castellano primitivo, el drama de Navidad tuvo un notable desarrollo, según testimonian documentos eclesiásticos, ceremonias en iglesias catedrales, fiestas en palacios señoriales y, por supuesto, textos de autores como Gómez Manrique, Juan del Encina, Lucas Fernández, López de Yanguas, Gil Vicente y varias obras anónimas o de autores menos conocidos. Por lo que muestran esos testimonios conservados, desde el siglo XIII hasta el XVI, hay que pensar que este teatro se desarrolló mayoritariamente a partir de una tradición vernácula configurada sobre la dramatización del relato evangélico, pero también, en algunos casos, a partir de una tradición vulgarizada del *Officium pastorum*.

En efecto, por lo menos dos de los textos conservados presentan indicios de dependencia del drama latino. Significativamente uno es de fecha temprana (s. XIII) y otro de fecha bastante tardía (ca 1561). El primero es la ceremonia de la catedral de Toledo en la noche de Navidad, que conocemos por ceremoniales del s. XVI y describió en el s. XVIII el canónigo Felipe Fernández Vallejo. Consistía en una dramatización ampliificada de la antífona del oficio de laudes por medio de un diálogo cantado en romance entre dos cantores del coro y dos monaguillos que, vestidos de pastores, se habían acercado hasta el altar mayor:

- | | |
|-----------------|---|
| Canto-llanistas | Bien vengades, pastores, que bien vengades.
Pastores, ¿dó anduvistes?
<i>decidnos lo que vistes (...)</i> |
| Melódicos | Vimos que en Bethlén, señores,
nació la flor de las flores (...) ⁸ |

El segundo texto es la *Danza del Santísimo Nacimiento*, de Pedro Suárez de Robles, editada en Madrid en 1561 y 1606, y seguramente representada, como sugiere Gillet, en la iglesia de algún pueblo del sur de España⁹. También aquí hay un diálogo, en este caso entre los ángeles y los pastores que llegan al nacimiento, diálogo que revela signos de dependencia de la tradición litúrgica:

6. YOUNG, Karl, ob. cit., pp. 18-20.

7. YOUNG, Karl, ob. cit., pp. 25-28.

8. GILLET, Joseph. E, «The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the History of the Early Spanish Drama», en *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, Nueva York, University Press, 1940, pp. 264-280, Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, *Teatro medieval*, 2. Castilla, Barcelona, Crítica, 1997, 217 y ss.

9. GILLET, Joseph. E, «*Danza del Santísimo Nacimiento*, a sixteenth-century play by Pedro Suárez de Robles», *PMLA*, 43 (1928), pp. 614-34.

Ángeles	Pastores lindos, serenos, <i>adónde venís, dezí?</i>
Pastores	Venimos de gozo llenos <i>a buscar a Dios aquí.</i> (vv. 127-130) ¹⁰

En ambos casos, las fórmulas empleadas en el diálogo («decidnos lo que vistes», «adónde venis... a buscar a Dios aquí») no pueden provenir más que de las preguntas tipificadas en el drama litúrgico (*Quem vidistis...*, *Quem quaeritis in praesepe*) ya que era allí donde únicamente ocurrían. En el relato de San Lucas ni siquiera se producía aquella situación dialogada. En consecuencia, parece razonable sospechar que, al igual que en el teatro de Pasión y Resurrección, en el ciclo de Navidad también se conservó activa y fecunda la tradición dramática litúrgica, en este caso, probablemente a través de versiones vulgarizadas del *Officium pastorum*.

Muestra de esa tradición vulgarizada sería el poema de semejante letra y estribillo («¡Bien vengades, / los pastores, / é, bien vengades!») que se localiza en un cancionerillo conventual femenino de principios del s. xv, estudiado por Pedro Cátedra.¹¹ En ese cancionero aparecen indicios de una nueva liturgia de piedad franciscana para celebraciones como la Navidad, para la que se incluyen canciones en romance y piezas que suponen una cierta representación. Entre esas piezas se encontrarían la citada «¡Bien vengades, los pastores!» y algunas otras, que serían innovaciones y extensiones de la vieja ceremonia litúrgica del *Officium Pastorum*.

Ahora bien, en el teatro de Navidad, esta tradición litúrgica vulgarizada se mantuvo menos vigorosa y persistente que en el de Pascua, debido a la intrínseca inestabilidad del drama navideño en sus formas de desarrollo. En efecto, el *Officium pastorum* presentaba ciertas características internas que hubieron de dificultar su representación y complicar su desarrollo. Se trataba de una situación dramática en cierto modo forzada, nacida, como dijimos, a imitación de la creada para Resurrección y respaldada por un relato evangélico de corta extensión y peripecia, que además no recogía la situación que se había tomado prestada, esto es, la pregunta dirigida a los pastores ante el pesebre. Este hecho determinó que desde muy pronto se acudiera a la tradición de los *Evangelios apócrifos* para motivar de una manera lógica la pregunta y el diálogo. Puesto que en ellos se hablaba de dos *obstetrices* que habían auxiliado a la Virgen en el parto y que se hallaban todavía junto a ella cuando llegan los pastores, el drama latino, según documentan ya algunos textos recogidos por Young, las va a incorporar a su marco como protagonistas de la pregunta *Quem quaeritis in praesepe*. K. Young, II, pp. 9-10, reproduce, por ejemplo, esta escenificación del siglo XIII de la catedral de Padua:

10. STERN, Charlotte, «Fray Íñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual», *Hispanic Review*, 33 (1965), pp. 197-235, había advertido ya la deuda de la pieza de Suárez de Robles con el drama litúrgico: «That we have hardly at all in plot and structure from the original Latin tropes of the eleventh century is apparent in the play by Suárez de Robles in which one of the scenes is a *Villancico* sung alternately by angels and shephers in the style of the liturgical drama».

11. CÁTEDRA, P., «Liturgia, poesía y renovación del teatro medieval», *Actas de XIII Congreso de la AIH*, Madrid, Castalia, 2000, I, 3-28.

Ad Matutinum, pulsatis duabus campanis, canonici uadunt pro episcopo tali modo (...) Et ibi aliquantulum inferius ab altari preparata est quedam ancona, cum Beata Uirgine Maria et Filio, nitido pallio coperta, per quam Presepium Domini presentatur. Et post dictam anconam sunt duo canonici cum duobus pluuiialibus, qui uocantur Obstetrices; ante uero dictam anconam aliquantulum inferius in medio choro stant magister scolaram et cantor cum duobus pluuiialibus, qui dicuntur Pastores. Et tunc Obstetrices cantant:

Quem queritis in presepe, «pastores, dicite?»

Respondent Pastores:

Saluatorem Christum Dominum, «infantem pannis involutum, secundum sermonem angelicum»

Respondent Obstetrices discooperiendo anconam, flexis genibus:

Adest hic paruulus «cum Maria matre sua, de qua dudum vaticinando Isaias dixerat propheta: Ecce virgo concipiet et pariet filium; et nunc euntes dicite quia natus est»

Et dum Obstetrices cantant hoc, Pastores etiam stant flexis genibus. Finito cantu Obstetricum, Pastores surgunt et uertunt se uersus populum, et incipiunt uitorium, scilicet *Christus natus est. Venite(...)*.¹²

No obstante, el episodio no dejaba de ser teológicamente delicado y, desde el punto de vista escénico, dificultoso de mantener, dada la condición femenina de los personajes. Por todo ello —y dejando aparte la solución ocasional de sustituir a las comadronas por ángeles, lo que atentaba contra la verosimilitud dramática—, el episodio pudo ser fácilmente suprimido en el desarrollo posterior del drama. De igual manera, el último episodio de ese drama latino navideño, el diálogo entre el celebrante y el coro de pastores (*Quem uidistis, pastores?... Natum uidimus...*), desaparecería al perder la representación su carácter litúrgico y dejar de representarse dentro del oficio.

Tales dificultades inherentes al *Officium pastorum* hacen sospechar que desde muy pronto se desarrollase una tradición vernácula paralela que promovería una representación más próxima al relato evangélico y que estaba basada en tres escenas principales: el anuncio del ángel a los pastores, la marcha hacia el nacimiento y, por último, la adoración y ofrenda de presentes. Este es el modelo que hubo de prosperar mayoritariamente en el teatro castellano que conocemos desde fines del siglo XV y que reflejan obras como la *Representación del nacimiento* de Gómez Manrique,¹³ la *Égloga de las grandes*

12. Dado el escaso cuerpo del relato evangélico, los *Apócrifos* hubieron de ser la fuente más fecunda en el acopio de episodios representables. Así, por ejemplo, en la *Pasión italiana* de Revello, cíclica y de unos trece mil versos (conocida por una copia de 1490), en la jornada inicial correspondiente al nacimiento de Cristo, precede al episodio de las comadronas el también apócrifo de las dudas de José y la intervención disuasiva de los ángeles Miguel y Gabriel (vid. A. D'ANCONA, *Origeni del teatro italiano*, Turín, 1891, I). El motivo de las dudas de José volveremos a encontrarlo también en Gómez Manrique (K. YOUNG, II, pp. 9-10).

13. Las tres escenas («denunciación» del ángel, breve coloquio y marcha hacia el pesebre y adoración) van precedidas, en efecto, del episodio de las dudas de José y la intervención de los tres ángeles. Al final también llevan añadido un pasaje más lírico con una meditación en los símbolos del martirio y un villancico premonitorio para callar al Niño.

lluvias de Juan del Encina, el *Auto pastoril castellano* de Gil Vicente, la *Farsa en loor del nacimiento* de Fernando Díaz, la *Farsa del nacimiento* de Pero López Ranjel y la propia *Danza del Santísimo Nacimiento* de Pero Suárez de Robles, que incluye además el ya citado diálogo de procedencia litúrgica.¹⁴

Sobre ese esquema, la tradición vernácula configuró un segundo modelo que documenta de modo muy preciso el teatro castellano. Por ampliación de una de sus partes, se desarrolló un episodio apenas atendido en el drama latino, como era el coloquio entre los pastores a quienes se aparece el ángel. Se produjo así lo que llamaríamos con O. B. Hardison una «historical improvisation», es decir, uno de los procedimientos característicos del modo representacional en el desarrollo del drama litúrgico, en virtud del cual se incorporaban al esquema establecido, y de forma verosímil, escenas o personajes con base en la realidad actual.¹⁵

Unas veces antes y otras después del anuncio del ángel, se fue insertando este episodio en las representaciones de Navidad. En algunos casos, como en la *Égloga de las grandes lluvias* de Juan del Encina, la ampliación se desarrolló sin más dentro del modelo tripartito. En otros, sin embargo, llegó a suprimir la sucesión de las tres escenas. De ese modo, surgieron representaciones que escenifican sólo un coloquio de pastores, sin aparición del ángel y, a lo más, con un villancico que inicia la marcha de aquéllos hacia el pesebre (algunas mantendrán aún la adoración y la ofrenda de presentes), como la *Égloga segunda* de Juan del Encina, la *Égloga sobre el nacimiento* de Pedro Manuel de Urrea, la *Égloga de la Natividad* de Fernán López de Yanguas, el *Auto o farsa del nacimiento* de Lucas Fernández, o los *Villancicos para la noche de Navidad* contenidos como «paso del Nacimiento» en el *Cancionero espiritual*.

Este coloquio entre pastores fue muy característico de todo el teatro castellano. Su gran aceptación pudo deberse a la sugerente originalidad con que lo había desarrollado fray Íñigo de Mendoza en las coplas 122-158 de su *Vita Christi*, haciendo que los pastores se expresaran en una lengua rústica que desde entonces será propia del pastor de teatro. La novedad, aunque acorde, como ha señalado Charlotte Stern, con la tradición retórica cristiana que estimulaba el estilo jocosero como procedimiento muy eficaz para la instrucción doctrinal¹⁶, exigía del autor una explicación de «por qué razón ha puesto estas pastoriles razones prouocantes a riso» y que ofrecía en estos términos:

14. Es el modelo que también se aprecia en diversas representaciones folclóricas navideñas, como las de la provincia de León (vid. Luis LÓPEZ SANTOS, «Autos del Nacimiento leoneses», *Archivos Leoneses*, 2 (1947), pp. 7-33.

15. O. B. HARDISON, ob. cit., pp. 250-51. Es de notar que también en el teatro medieval inglés, la representación del ciclo de Wakefield conocida como *Secunda Pastorum* desarrolla este diálogo de los pastores entre el anuncio del ángel y la escena ante el pesebre (vid. A. M. KINGHOR, *Medieval Drama*, Londres, 1968, pp. 99 y ss.). El texto de San Lucas 2, 15-16, apenas daba pie a ese diálogo: «Et factum est, ut disceressent ab eis angeli in caelum, pastores loquebantur ad invicem: Transeamus usque Bethlehem et videamus hoc verbum, quod factum est, quod Dominus ostendit nobis. Et venerunt festinantes...».

16. Ch. STERN, «Fray Íñigo de Mendoza and medieval Dramatic Ritual», *HR*, 33 (1965), pp. 197-245. Como allí se señala, esa mezcla de lo cómico con lo sublime representa una ruptura con la teoría clásica de los estilos, ya que supone la extensión del estilo humilde, asociado a la comedia, a la más sublime región del pensamiento humano.

pues razón fue declarar
 estas chufas de pastores
 para poder recrear,
 despertar y renovar
 la gana de los letores. (c. 156)¹⁷

En cualquier caso, estas «pastoriles razones prouocantes a riso» pasaron a ser un componente esencial de la pieza dramática y el pastor rústico se convirtió en un elemento clave para los fines didácticos del teatro religioso. Al mismo tiempo que el dramaturgo regocijaba a su público con la inserción del coloquio pastoril, le era posible deslizar en él algunos puntos de doctrina, exigidos por los planteamientos catequísticos de aquel teatro religioso y favorecidos internamente en la obra por la situación creada del asombro y perplejidad de los pastores ante el acontecimiento divino que les era anunciado.

Como desenlace de esa situación, las obras antes citadas presentan tres soluciones diferentes. En unas, los pastores se metamorfosean en autoridades sagradas —se llegan a convertir en los cuatro Evangelistas— que pueden comentar desde planteamientos teológicos el nacimiento de Cristo: tal ocurre en la *Égloga segunda* de Encina o en la *Égloga* de Pedro Manuel de Urrea. En otras, un personaje autorizado ilustra a los pastores sobre el significado del acontecimiento, como hace el ermitaño Macario en la *Égloga o farsa del nacimiento* de Lucas Fernández o la figura alegórica de la Fe en el *Auto da Fé* de Gil Vicente. En otras, en fin, un pastor, dotado de mayor sabiduría que sus compañeros, asume la función de ilustrarlos, como en el *Auto o farsa del nacimiento* de Lucas Fernández o en la *Égloga de la Natividad* de López de Yanguas. En todas estas obras, que tienen como núcleo esencial el coloquio pastoril, éste se ha ido circunscribiendo a un comentario plagado de consideraciones teológicas sobre el nacimiento de Cristo. El texto se ha cargado de doctrina, al mismo tiempo que los episodios tomados del relato evangélico se han ido reduciendo a la escena única de los pastores.

Un último paso en esa evolución será el simple diálogo doctrinal, tal como aparece en piezas de Torres Naharro y de Diego Sánchez de Badajoz. De la escena pastoril, la «historical improvisation» que dijimos, ha quedado únicamente la figura del Pastor y su habla rústica, que ahora se enfrenta dialécticamente al personaje ilustrado del clérigo o del teólogo. La representación dramática consiste simplemente en un intercambio de razones doctrinales entre las chanzas de uno y la gravedad didáctica del otro, lo que no deja de suponer una eficaz realización del estilo jocosero. El *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro es una perfecta muestra de este modelo representacional. Allí la celebración dramática navideña queda reducida a un diálogo entre dos peregrinos que, aparte de comentar algunos sucesos de actualidad, razonan teológicamente acerca del

17. Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero*, ed. J. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Madrid, 1968, p. 55. La libertad que en esto se permitía Fray Íñigo resultaba excesiva, sin embargo, a los ojos de otros más celosos clérigos. Así lo ha advertido Eugenio Asensio en estos versos de Juan de Padilla: «Yo bien dixera, mas cierto no oso, / los simples sermones d'aquestos pastores: / callo, pues callan los sacros doctores, / ca no m'es onesto hazerme donoso. / Nótase mucho por mal peligroso / queriendo en las cosas de Christo dezir / apócrifas chufas que hagan réir / a los sensuales de poco reposo» (vid. E. ASENSIO, «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente», *Revista de Filología Española*, 33 (1949), pp. 350-75).

nacimiento de Cristo y, en una segunda escena, titulada *Adición al diálogo*, discuten esas cuestiones teológicas con otras más irreverentes que les formulan los pastores Herrando y Garrapata que han salido a su encuentro. Por esa construcción argumental, el autor extremeño puede asignar a su pieza dramática el título de *diálogo*, consciente de que esa forma dialogística era su rasgo dominante. A la misma factura responden piezas dramáticas de Sánchez de Badajoz como las tituladas *Farsa theologal* y *Farsa de la Natividad*.

Independientemente, el drama de Navidad desarrolló también, como posibilidad amplificativa, el procedimiento alegórico. Fueron sobre todo alegorías líricas y ornamentales (no la alegoría dogmática), emparentadas con los desfiles alegóricos de la plástica y de la poesía medieval, que venían a confluír, desde distintos caminos, en la exaltación del nacimiento de Cristo. En unos casos, se trataba de la alabanza de las criaturas al Creador recién nacido, como rezaban los himnos *Laudate dominum de caelis* y *Benedicite* de los *Libros de horas*. En otros, de la glorificación de la Virgen, que aparecerá en la escena de la anunciación rodeada de las Virtudes.¹⁸ Y en otros, de la disputa entre las cuatro hijas de Dios, las cuatro virtudes Verdad-Justicia y Misericordia-Paz, sobre la redención del hombre.¹⁹ De todas ellas da cuenta el teatro del siglo XVI y especialmente el de Gil Vicente, el gran creador de la alegoría dramática. En su *Auto dos quatro tempos*, en efecto, nos ofrece la más original construcción alegórica de aquella alabanza de las criaturas a la divinidad en una laude escenificada de carácter lírico y musical, con intervención de las cuatro estaciones, el dios Júpiter y el rey David.²⁰ En el *Auto de Mofina Mendes* celebrará la figura de la Virgen, rodeada y homenajeadada por las Virtudes, primero en la escena de la salutación y, luego, en el nacimiento.²¹ Parecida alegoría inspira la *Triaca del alma* de frey Marcelo de Lebríja, obra cuyo núcleo argumental es la escena de la salutación del ángel y la concepción de la Virgen, al que superpone el autor el episodio alegórico de la aparición sucesiva de la Razón y las Virtudes, atributos celestiales concedidos a la Madre del Salvador, que reprenden y adoctrinan a todo el linaje humano y también a la Voluntad Dañada del propio autor, quien, arrepentido, decidirá tomar una nueva vida. Esta incorporación del autor mismo a la trama de la obra, hasta cumplirse en él la catarsis dramática, es uno de los más notables logros de la pieza de frey Marcelo.²² La disputa de las Virtudes, por último, el llamado proceso de las cuatro hijas de Dios, como queda dicho, será tratado en una interesante pieza castellana, titulada *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad* y representada entre 1550 y 1575.

18. Révah, I. S., «Un tema de Torres Naharro y de Gil Vicente», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 417-25, ha señalado sus fuentes en el Evangelio de la natividad de María, el pseudo-Buenaventura y Ludolfo de Sajonia.

19. Crawford, J. P. W., «Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad», *Revue Hispanique*, 24 (1911), pp. 497-541, señala la procedencia del tema en Salmo, 84 y un sermón de Bernard de Clarivoux.

20. También la tratará en sus *Autos navideños* Jorge de Montemayor. Véase Florence Whyte, «Three Autos of Jorge de Montemayor», *Publications of Modern Language Association*, 43 (1928), pp. 953-89.

21. Puede verse Miguel Ángel Pérez Priego, «El teatro religioso de Gil Vicente en su contexto peninsular», en *El teatro religioso de Gil Vicente*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, 11-36.

22. *Comiença la primera parte desta obra llamada Triaca del Alma. Compuesta por el magnífico y muy noble cavallero frey Marcelo de Lebríja, comendador de la Puebla, de la orden y cavallería de Alcántara, intitulada a los muy illustres señores don Fernando de Toledo y doña María Enríquez, duque y duquesa de Alva. Con privilegio imperial* (s.l., s.i., s.a.).

Como vemos, muchas han sido las formas adoptadas por el teatro navideño. Hay que pensar, primero, en una pervivencia de la tradición litúrgica en manifestaciones vulgares y, luego, en una tradición vernácula inspirada en el texto evangélico. Esta tradición será la más potente y la que también sufrió sucesivas transformaciones, desde el modelo tripartito hasta el diálogo doctrinal. De forma paralela, independiente y más tardía se incorporó a la tradición el modelo alegórico. El drama de Navidad fue así dando respuesta a las distintas necesidades espirituales, desde lo puramente celebrativo y ritual de la Edad Media hasta el debate doctrinal o la exaltación poética del Renacimiento. Sin embargo, ya entonces su pervivencia fue efímera puesto que enseguida fue desplazado por el drama eucarístico, por el auto sacramental, que monopolizará toda la fábrica doctrinal y alegórica del teatro religioso.

