

Propuesta para la representación del *Auto sacramental de la viña*, de Juan Antonio de Ibarra*

Julián Saldierna

A continuación se ofrece una propuesta de representación para un auto sacramental del siglo XVII. He tomado como modelo teórico el libro de Erika Fischer, *Semiótica del teatro*.¹ Seleccioné un fragmento del texto para proponer su puesta en escena con base en los modelos del teatro barroco, principalmente en lo que se refiere al auto sacramental, para lo que me sirvió el estudio que hace Eduardo González Pedroso en su libro,² así como las acotaciones y memorias de apariencias hechas a los autos sacramentales de la época.³

El texto

El *auto sacramental de la viña*⁴ fue hallado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional en una edición de 1645;⁵ el autor es Juan Antonio de Ibarra, de quien se conoce muy poco, tan solo se cree que es sevillano, como lo sugiere él mismo en la introducción a la edición de su obra.⁶

* El presente trabajo es sólo un ensayo de lo que será mi propuesta para obtener el grado de maestro en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

¹ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco/Libros, 1999.

² Eduardo González Pedroso, *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII*. Madrid, Atlas, 1951.

³ Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*. Selec., introd. y notas de Ricardo Arias. México, Porrúa, 1991; P. Calderón de la Barca, "La viña del señor", en E. González Pedroso, *op. cit.*, p. 473.

⁴ Para ver este texto se puede consultar la impresión de 1643 que se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (R 933 LAF) o mi tesis de licenciatura *La historia del pueblo judeocristiano en El auto de la viña de Juan Antonio de Ibarra: exégesis y análisis estilístico*, 2004.

⁵ Dicho hallazgo fue producto del Seminario de Edición Crítica de textos inéditos novohispanos dirigido por el doctor Rubén Darío Medina Jaime.

⁶ "Yo lo escribí tercera vez, yo lo dispuse a mi arbitrio, yo le acomodé en cuanto supe el genio sevillano". (Juan Antonio de Ibarra, *Auto sacramental de la viña*, p. 9.)

El texto está inspirado en la parábola de los viñadores infieles que se encuentra en los evangelios sinópticos (Mt. 21 33-42; Mc 12 1-12; Lc 20 9-19). La historia es la siguiente: un propietario plantó una viña, la arrendó a unos labradores y se ausentó; cuando llegó el tiempo de la cosecha envió a sus trabajadores para recibir los frutos de la misma, pero éstos fueron apedreados, golpeados y algunos asesinados. Nuevamente el dueño mandó a otros, aunque en mayor número, pero les hicieron lo mismo. Finalmente les envió a su hijo y también lo mataron. Entonces regresa el dueño de la viña y mata a los labradores para después arrendarla a otros más justos.

154 El auto sacramental inicia con la aparición del Padre y el Hijo sobre un navío “a toda vela” y un ángel al timón. La acción empieza con el monólogo del Padre en el que primero, da orden para detener el barco, luego, lo describe y por último teme por su destrucción, pues se encuentra fuera del lugar donde se construyó. Sin embargo, el Hijo lo tranquiliza al recordarle que todo lo creado está a sus órdenes. El Hijo, pues, describe asombrado la naturaleza de la viña; aquél, al ver que se aproximan unos labradores (Envidia, Gula y Judaísmo), les pregunta si desean arrendarla. Judaísmo, portavoz de aquéllos, acepta. En seguida sale el Custodio, a quien el dueño lo presenta como el vigía de la hacienda, es decir, el encargado de ver que se trabaje y pague a tiempo. Sin embargo, los labradores deciden quedarse con la herencia; el Custodio, se da cuenta de ello, por tanto les recuerda que deben pagar la renta. Aquéllos se niegan e intentan sobornarlo, aunque no acepta; mientras tanto, el Hijo regresa vestido de villano para ver cómo trabajan su hacienda. Transcurre el tiempo y llega la hora de la vendimia. La Envidia no quiere trabajar, porque hace mucho calor. Ésta descubre sus intenciones a Judaísmo y al ver que sus planes coinciden se unen junto con Gula para conspirar contra el dueño de la viña. El Hijo se da cuenta, pero decide pasar inadvertido, hasta que cumpla la misión que le ha encomendado el Padre.

Llega la Gentilidad y se presenta. El Hijo, al verla, queda cautivado por su presencia. Después aparece el Custodio con una guirnalda destinada al ganador de un juego que él mismo propone; éste consiste en que cada uno de los participantes se cubra los ojos y adivine quién le llama con la voz o las palmas. El Hijo los vence y recibe la corona de flores, aunque la Envidia enfadada se la cambia por una de espinas. Aquél la acepta y la Gentilidad decide seguir sus pasos. Ambos se ausentan.

Los labradores coléricos planean la muerte del heredero. La Gula pregunta al Custodio por la duración de la viña; éste ordena a la Envidia que lo haga por haber perdido en el juego; ella obedece y cuando concluye alienta a sus compañeros para que maten al heredero.

El Padre y Juan se aproximan a la viña en un navío. Aquél ordena a éste cobrar la renta. Así lo hace, pero los labradores se niegan a pagar y lo asesinan.

Sale el Hijo junto con la Gentilidad y los reprende, a su vez les destituye la hacienda y se la entrega a la Gentilidad. Los villanos molestos matan al Hijo.

La Gula advierte que el cielo está despejado mientras aparece la Fe con un cáliz. Por último, sale el Padre y da la bienvenida a la Gentilidad, nueva heredera de las riquezas de la hacienda; ésta anuncia la conclusión del auto y los músicos cantan el *tantum ergo*.

La representación

Para la propuesta de representación he tomado como modelo teórico a Erika Fischer. Por tanto, he dividido cada apartado en signos espaciales,⁷ signos de la apariencia externa⁸ y signos cinéticos.⁹ Cada apartado se dividió a su vez en contexto, descripción y significado; en contexto ofrezco una justificación de la representación en el ámbito del espacio, apariencia externa y movimientos; en el segundo propongo la representación a partir de lo expuesto en el texto (didascalias implícitas y explícitas) y de algunos modelos del teatro de la época; por último, en el tercero explico el significado de dicha representación para lo cual me fundamento en el contexto del teatro barroco.

155

Signos espaciales

a) Contexto

En el teatro barroco español, tanto el decorado como la iluminación y los accesorios contribuían de forma importante para la transmisión de un significado, como lo confirma la cita: “Shergold describe la sencilla pero eficaz maquinaria capaz de cambiar el fondo del escenario, de abrir nuevos compartimentos, de subir o bajar las tablas mediante el uso de devanaderas, bofetones, rastrillos y otros mecanismos”.¹⁰ Los autos sacramentales eran representados en carros ambulantes que podían fijarse y era tanta la importancia del espacio que se llegó a adaptar hasta ocho carros:

⁷ Es decir, el lugar en el que se realiza la representación (el cual tiene un significado a partir de los discursos de los personajes y la representación propiamente dicha), los accesorios, el decorado y la luz.

⁸ Esto es: las máscaras, el peinado, el maquillaje, el vestuario y algunos objetos distintivos (como la guadaña de la muerte).

⁹ Estos signos tienen que ver con el desplazamiento en el escenario de los personajes, sus movimientos, expresiones gestuales, corporales, así como las relaciones entre los mismos (ya sea mediante las miradas, los saludos, la distancia entre ellos, etc.).

¹⁰ R. Arias, “Introducción”, en P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, p. xvii.

En el curso de sus adelantos, estos teatrillos que tanto ensanche tenían ya se elevaron por otra parte hasta la altura de dos cuerpos; merced a lo cual pudieron los poetas conceder mayor libertad a su fecunda inventiva disponiendo en los cuatro carros, hasta de ocho pisos independientes, donde unos en pos de otros, o todos a un tiempo aparecieran a vista del público diversos personajes y decoraciones.¹¹

b) Descripción

156 En el lugar de la representación hay un viñedo,¹² el cual debe estar delimitado por una cerca que inicia en los límites del escenario (que lo vinculan con el público) del lado izquierdo y termina también en los límites de este espacio pero del lado derecho, con una puerta por la que entrarán los personajes. En el centro, una choza de paja y, como a diez pasos a la derecha, una escalera pegada a la pared que conecta con un pequeño segundo piso en forma de nube por la que bajará el Custodio. Deberá haber una pintura como imagen de fondo que muestre el cielo y la tierra de la viña con sus vides y colmenas.

Para el navío se recomienda ver las pinturas y esculturas sobre las naves de la Iglesia, por ejemplo la que se encuentra en la portada principal de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, realizada por Miguel Ximénez, o incluso tomar como modelo algunos carros como los que aparecen en los cuadros ubicados en la sacristía de esta misma catedral titulados *El triunfo de la Iglesia o de la Eucaristía* (1689) y *La Iglesia triunfante y la Iglesia militante* (1685), de Cristóbal de Villalpando.

c) Significado

La cerca representa el límite no sólo entre la dramatización y la realidad, sino también entre la vida y la muerte, de tal manera que la entrada de los personajes significará su nacimiento al mundo.

La nube como segundo piso del escenario representa la intromisión de la divinidad (vigilancia, supervisión, protección) en la vida de los hombres, pero también es la meta que debe perseguirse, es por ello que hay una escalera (por la que bajará y subirá constantemente el Custodio).

Los colmenares son símbolo de la Iglesia, de Cristo y de la vida en paz,¹³ en armonía, pues es una alegorización cristiana del mito griego sobre la Edad

¹¹ E. González Pedroso, *op. cit.*, p. XLIL

¹² Tanto para la escenografía como para la comprensión de su significado se ha tomado como modelo la memoria de las apariencias y las acotaciones propuestas por Calderón de la Barca a su auto sacramental titulado *La viña del Señor*, en *ibid.*, p. 465.

¹³ “La colmena fue tomada por ideograma oportuno de la vida en común, sabiamente regulada, apacible y fructífera, bajo el gobierno de un jefe único [...] Por otro simbolismo paralelo al del Arca de Noé, la colmena se relaciona también con el Salvador del mundo en el sentido de que es en Él, donde las almas cristianas, abejas místicas, encuentran el saludable refugio,

de Oro, el cual está asociado a la vida de las abejas en las colmenas, como lo confirma Robert Graves al explicar el mito griego de las cinco edades.¹⁴ Algunos autos sacramentales como *El colmenero divino*, de Tirso de Molina, toman a la abeja para simbolizar el alma humana, y a Cristo como al colmenero que entrega su miel, símbolo del pan eucarístico.

La nave tiene muchos significados, entre los que destacan la transición entre un mundo y otro (divino y terreno), la cuna y por lo tanto el nacimiento a una vida nueva, así como a la Iglesia.

La historia del pueblo judeocristiano inicia en el capítulo doce del Génesis, justo uno después del diluvio, por tanto el navío también puede expresar el momento posdiluviano en que Dios elegirá a Abraham para iniciar las promesas de salvación, tal como sucederá en el auto sacramental cuando el Padre hable con Judaísmo.

157

El navío saldrá del lado izquierdo del escenario porque en realidad es la derecha de los personajes y porque en nuestra cultura la lectura inicia desde este punto, además de que la diestra representa al bien.

De esta manera, mediante signos gráficos, visuales, se contribuye a la construcción del significado del auto sacramental y se valora la importancia del teatro como texto y representación.

Signos de la apariencia externa

a) Contexto

El maquillaje, la vestimenta, el peinado y las máscaras importaban mucho para la construcción del significado en los autos sacramentales, como dice Eduardo González Pedroso:

No sólo a recrear los ojos, sino a explicar la acción de los poemas, contribuía el atavío de nuevos recitantes [...]. Interviniendo en los autos personajes simbólicos, dejábase conocer, por ejemplo, luego que salían a la escena, la Vida empuñando su antorcha, la Muerte blandiendo su guadaña, en traje de loco el Pensamiento, como ciego el Apetito, armada y con alas la Ira, la Culpa de salteadora, y la Iglesia con ropas imperiales, tiara en la cabeza, en la una mano el báculo de tres cruces

la paz, la ayuda espiritual y el alimento confortante que da “la ciencia de las cosas de Dios”. (Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Vol II. Barcelona, Sophia Perennis, 1997, pp. 873, 874.)

¹⁴ “Aunque el mito de la Edad de Oro proviene definitivamente de una tradición de subordinación tribal a la diosa Abeja, la barbarie de su reinado en los tiempos preagrícolas había sido ya olvidada en la época de Hesíodo y lo único que quedó fue la convicción idealista de que una vez los hombres habían vivido juntos en armonía, como las abejas”. (Robert Graves, *Los mitos griegos* I. 2a. ed. Madrid, Alianza, 2006, p. 44.)

y en la otra una llave dorada [...], y ya entonces se usaban vestiduras simbólicas hasta por sus colores, saliendo la Justicia de celeste, la Verdad de blanco, de verde el Deseo, y la Misericordia de morado, en memoria de la encarnación.¹⁵

b) Descripción

Los músicos deben estar vestidos como naturales de una viña; el Padre debe ser un anciano de atuendos blancos, el Hijo un joven de vestimenta blanca y roja, y el ángel que conduce el navío un niño.

Envidia, Judaísmo y Gentilidad deben estar vestidos de villanos, pero su comportamiento debe ser como los galanes de la comedia de capa y espada y con algún signo que los distinga como el espino (Judaísmo) y el laurel (Gentilidad).¹⁶

158

Gula debe ser gordito y alto, se recomienda un vestido popular y también algún signo distintivo como un costalito con comida o algo similar.

La apariencia externa del Custodio ya está descrita en el auto,¹⁷ aunque se recomienda ver pinturas en las que se representan a los ángeles como la de *San Miguel expulsando a Luzbel*, de Bonifacio Veronese (1530), o *La anunciación* (c. 1472-1475), de Leonardo da Vinci.

San Juan debe vestir ropas de ermitaño propias de un esenio que vive en el desierto, de igual manera se recomienda la consulta de pinturas de la época.

La Fe debe ser una mujer, la cual saldrá en un carro con el cáliz y la ostia. Su vestimenta debe ser similar a la del cuadro titulado *El triunfo de la fe*, que se ubica en la capilla de San José de la Catedral Metropolitana.

c) Significado

El atuendo de los personajes está inspirado en el auto sacramental *La viña del Señor*, de Calderón de la Barca: “salen los músicos, de villanos [...] luego el Padre de familias, viejo venerable de mayoral, con la mano en el hombro del Hijo, vestido de zagal”.¹⁸

El Padre debe ser un anciano porque mediante la apariencia física de la vejez se quiere representar en el plano de la intersubjetividad una relación jerárquica en la que el más sabio es el de mayor edad. El Hijo apenas es joven, porque será llamado a la salvación de la humanidad muriendo en la cruz a

¹⁵ E. González Pedroso, *op. cit.*, p. XLIII.

¹⁶ “[Se] veían conversar mano a mano dos farsantes extrañamente ataviados con vestidura de ramas y follaje [...]; estos seres humanos representaban al Espino y al Laurel, arbustos que simbolizan al Hebraísmo y la gentilidad”. (E. González Pedroso, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. LII.)

¹⁷ “Entra el Custodio con banderilla en la mano, apretador en la frente, y coturnos, etc.”, en Juan Antonio de Ibarra, *Auto sacramental de la viña*, p. 12.

¹⁸ P. Calderón de la Barca, “La viña del Señor”, en E. González Pedroso, *op. cit.*, p. 467.

los treinta y tres años. Su ropa es blanca y roja, porque mediante el blanco se representa la pureza, la verdad,¹⁹ con el rojo el misterio de la encarnación²⁰ como una anticipación de lo que va suceder cuando el Hijo aparezca por segunda vez ya en el piso y vestido de villano, como los demás.

Tanto el contexto como los signos verbales me sirvieron para proponer una misma actitud y vestimenta a Envidia, Gentilidad y Judaísmo, pues el lenguaje de éstos es culto, en cambio el de Gula es más popular; además, la relación entre los personajes de la comedia de los Siglos de Oro español y los autos sacramentales era muy común, no sólo porque muchas veces eran los mismos actores para ambas, sino que también por la equivalencia entre las clases sociales y la jerarquía teológica, así, por ejemplo, Dios es la figura del rey, el Diablo, del malvado y Cristo del galán, y en nuestro auto la Gula es el equivalente al gracioso.

159

Gula debe ser gordito y alto porque mediante estos signos de la apariencia externa quiero transmitir al espectador (con base en lo expresado por el autor en el texto y en los modelos culturales de la época) su carácter concupiscente, hedonista que valora el cuerpo sobre el alma. Su vestido es popular porque de esta manera se hace énfasis en el descuido de su apariencia personal e intelectual, vinculados con el espíritu y el alma.

La Fe debe ser mujer porque no conozco alguna representación masculina de ésta, quizás debido a la influencia de la cultura grecolatina a través de las musas, las ninfas o las diosas griegas.

Signos cinéticos

a) Contexto

El desplazamiento, las posturas, los gestos, las distancias y los lugares ocupados en escena eran muy importantes para proyectar un significado durante la representación de los autos sacramentales, como lo confirma Ricardo Arias: “Se presenta también gran cuidado [...] a los movimientos y manera de agruparse, como podemos darnos cuenta siguiendo las acotaciones que

¹⁹ El blanco representa en nuestros días a la pureza, sin embargo, de acuerdo con la ideología renacentista es símbolo de la verdad: “La escrupulosidad de los que dispusieron la representación de esta última obra aparece, además, en haber dispuesto que la *Verdad* saliese de blanco”. (*Ibid.*, p. xvi.)

²⁰ El color rojo de la ropa representa la encarnación como lo confirma el auto sacramental *La siega*, de Lope de Vega: “no te admires de esa capa, / que si es *encarnada* ahora, / después le verá con *blanca* / en su cabaña, su Esposa”. (Lope de Vega, *La siega* (vv. 110-115); la explicación al definir “encarnada” es la siguiente: “juega con un doble significado; roja, hecha carne: Dios hecho hombre en Cristo”. (R. Arias, “Notas aclaratorias” a Lope de Vega, “La siega” en *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*. México, Porrúa, 1997, p. 196).

todo lo van regulando. El efecto debería ser semejante al movimiento fluido y estructurado de un moderno ballet”.²¹

El espacio dispuesto por los dramaturgos servía para que los actores pudieran desplazarse libremente incluso por los aires, como es el caso del auto que se analiza. Eduardo González Pedroso dice al respecto:

y por último, cual si nada quisieran desperdiciar los dramaturgos del Corpus, representóse a veces sobre la cima del piso alto, levantándose por los aires los personajes, en tramoyas que rebasaban también, y se movían por derecha e izquierda para establecer comunicación entre unos carros y otros.²²

160

b) Descripción

Para los signos cinéticos he tomado en cuenta la escena del arrendamiento como un avance de lo que se desarrollará con mayor amplitud en mi tesis de maestría. Por lo tanto, el estudio de estos signos se iniciará a partir de la salida de los villanos (Músicos, Envidia, Gula y Judaísmo) y concluirá con el soliloquio de Envidia.

Una vez que ha terminado la escena del Padre y el Hijo, quienes en el navío han elogiado la belleza de la viña, el Padre decide arrendarla a los villanos que van entrando.

Los villanos deberán entrar juntos; hasta el frente Judaísmo y Gula, detrás la Envidia; al momento de la negociación es Judaísmo quien da un paso al frente. El Padre y el Hijo no bajarán del navío.

La actitud corporal del Padre debe ser digna, de carácter ceremonial, casi ritual. Naturalmente, cuando el Padre hable los villanos no deben mantener ningún contacto físico entre sí, e incluso la mirada al Padre no debe ser de forma tan directa, sino mesurada, disimulada.

La Envidia deberá moverse lentamente y con cierto aire de indiferencia, desinterés, de vez en cuando dando la espalda a los otros dos personajes; además, cuando Judaísmo acepte arrendar la viña, la Envidia se mostrará molesta, evitará dirigir la mirada hacia lo alto del navío en donde se encuentran las divinidades, deberá balancearse sobre sus pies, apretar ligeramente los puños y dar un paso hacia el frente cuando termine el segundo canto de los músicos.

Gula debe hacer movimientos lentos también, cortos y casi torpes e inocentes; sus brazos de preferencia pegados al cuerpo procurando mover sólo los antebrazos. Se aferrará constantemente a su bolsa con comida y de vez en cuando comerá algo.

²¹ R. Arias, “Introducción”, en P. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. XVII.

²² E. González Pedroso, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. XLII.

Judaísmo se moverá un poco más en el espacio de tal manera que se reconozca en él una cierta emoción.

c) Significado

Judaísmo da un paso al frente porque a través de este signo se muestra el inicio del pacto que Dios hace con su pueblo elegido, es decir, los judíos. Gula entra junto con Judaísmo y atrás Envidia porque son los vicios quienes influirán para que dicho pueblo pierda las propuestas divinas.

El Padre y el Hijo no bajarán del navío debido a que mediante esta división espacial (arriba: divino, sagrado / abajo: terreno, efímero) muestra la diferencia de personajes y la calidad de la oferta, es decir, hay una jerarquía de personajes en donde el más importante es el dueño, quien ofrece su tierra para arrendarla. La actitud corporal del Padre debe ser digna, de carácter ceremonial, casi ritual, porque transmite la trascendencia de su propuesta de arrendamiento a los villanos y también al público.

161

No debe existir ningún contacto visual entre los villanos y los “navegantes” para expresar el respeto, temor y humildad frente a la presencia divina. Así, mediante la relación gestual, corporal y dinámica entre los personajes se construye el significado de la obra, esto es a lo que Erika Fischer llama plano de la intersubjetividad.

Envidia se mueve lentamente y con cierto aire de indiferencia, porque marca su distancia con los otros personajes que no pertenecen a su naturaleza angélica, además se encuentra distante de la divinidad debido a su condición de ángel caído.

Por último, tomo como modelo el estudio de Erika Fischer²³ para proponer una representación de la escena de Envidia.

²³ E. Fischer-Lichte, “Análisis del texto teatral de Pirandello ‘Enrique IV’ en la escenificación de A. Fernández”, en *op. cit.*, pp. 652, 714.

| SIGNOS VERBALES | SIGNOS CINÉTICOS |
|---|---|
| <p><i>Envidia (aparte)</i>: Esta cólera impaciente</p> <p>dentro de mi pecho lidia; qué mucho que tenga envidia</p> <p>Si lo soy por accidente</p> <p>Fértil viña, umbrosa fuente, dulces y rubias colmenas</p> | <p>La <i>Envidia</i> se dirige a la izquierda del escenario, dando la espalda a los viñadores y a la nave, como escondiéndose de la mirada del Padre, sus pasos deberán ser largos, decididos, sus brazos enérgicos y los puños apretados.</p> <p><i>Judaísmo</i> está de pie, mirando atentamente a la cabaña y la torre, como reconociendo la viña, la buena temporada, las manos se frotan delante del pecho como maquinando un plan.</p> <p><i>Gula</i> mira los racimos de uvas, y se aferra más a su bolsa de comida.</p> <p><i>El Padre</i> está erguido orgullosamente, junto al Hijo, a orillas de la nave.</p> <p>La <i>Envidia</i> debe mantener un movimiento que refleje el conflicto interno justo cuando pronuncie las últimas palabras de verso que riman en la primera parte (redondilla) de la primera décima: lidia-envidia</p> <p>Gira a su derecha y queda de frente al público; cuando pronuncie la palabra “accidente” debe efectuar un movimiento y/o gesto que coincida con el realizado cuando dijo la palabra “impaciente”. De esta manera se toma en cuenta el valor acústico de los versos para hacer el énfasis en el significado.</p> <p>Ahora sus movimientos deben ser dirigidos a la viña, su gesto pretende representar la admiración ante la belleza del lugar. Su discurso tiene que ser más pausado, deteniéndose en la importancia del significado de las palabras. En este segundo verso de enlace habrá un cambio de postura</p> |

de tantos misterios llenas

si me despeña mi enojo
hoy seréis civil despojo
de mis iras y mis penas

Que en esta viña naciste

has de decir, aunque mientes

pues entre luces valientes

belleza infeliz saliste

y sus movimientos se encaminarán a expresar lo significado en el siguiente cuarteto.

Aquí el significado ha cambiado desde el verso anterior, el cual está enlazando ambos cuartetos (redondillas), pues una vez que se ha mencionado a la colmena se añade la cualidad de sus misterios, por ello la Envidia deberá dirigirse hacia donde se encuentran los colmenares.

Una vez que la *Envidia* ha visto las colmenas se molesta, por lo que su actitud debe ser tal, (ahora aparece una nueva rima, cuyo tema nuevamente es el coraje, la cólera, es decir, la envidia).

Ya que ha terminado el verso, la Envidia deberá cambiar de postura, hacer una breve pausa y expresar con sus movimientos quién es verdaderamente. Ahora se debe mostrar menos forzada, más libre y suelta; con naturalidad.

En este verso habrá dos posturas: en “has de decir” el volumen será alto (con ello se subraya la importancia que tiene el decir como recurso para la mentira), y cuando inicia la adversativa “aunque mientes” debe bajar el volumen (para mostrar que oculta algo al engañar).

La mirada debe dirigirse hacia la escalera por donde bajará el Custodio, un poco hacia arriba donde provienen las estrellas.

En este verso, la postura nuevamente cambia para ser más cabizbaja, triste. Tanto “naciste”, como “saliste” (rimas del primero y cuarto versos de la se-

A ser tormento caíste

de los logros e intereses
de esta viña, ¡oh!, nunca ceses

ya que tus cóleras mides
de ser cierzo entre las vides
y cizaña entre las mieses

gunda décima) se refieren a distintos orígenes: el primero es falso (ser un viñador) y el segundo, auténtico (ángel réprobo); así, su desplazamiento por el escenario debió haber cambiado para apoyar lo dicho mediante los versos y reforzado mediante la rima.

Envidia ahora se muestra cabizbaja, triste y más distante de los personajes. Justo cuando menciona “caíste”, da al menos tres pasos que la alejen más de los otros y la acerquen casi al pie de la escalera por donde bajará Custodio. Con estos movimientos se dirá que a pesar de ser un ángel (mostrado mediante el distanciamiento que toma en relación con los otros personajes que pisan la viña) se encuentra por debajo de ellos (explicado con el acercamiento a la escalera, que no sólo representa el ascenso a lo divino, sino el descenso a lo terrenal, lo humano); su mirada debe dirigirse desde lo alto de la escalera hacia abajo.

Se gira y da la espalda a la escalera, levanta un poco la mirada y con sus manos representa ante el público los “logros e intereses”. Hace una pausa y se yergue para exclamar el “¡oh!” y expresar su voluntad.

Por fin se dirige hacia donde se encuentran los personajes, da algunos pasos que lo aproximen lentamente y se detiene junto a ellos justo al final de su discurso (así, mediante sus movimientos confirma lo que acaba de decir: ser “cizaña” entre las “mieses”).

De esta manera, mediante los signos cinéticos se apoya lo dicho por el personaje. Como se vio, los esquemas métricos han servido para dirigir los movimientos y gestos de los personajes.

La Envidia se mueve en dos planos bien marcados del escenario porque así se representa simbólicamente su naturaleza dual: de vicio y de ángel expulsado. Esto lo confirma su discurso dividido en dos décimas. Como vicio se comporta más humana por ser éste un defecto propio de esta condición y también por corresponder a las actitudes de un viñador como el que finge ser; sus pasos son más firmes, más duros como aferrándose al piso.

Como naturaleza angélica se ha desplazado hacia la escalera porque ésta (como ya se dijo) representa la conexión con lo espiritual; los pasos ahora son más ligeros, desinteresados, para reflejar su naturaleza superior, angélica.

El tono y volumen de la voz son distintos en cada una de las dos décimas, debido a que es un ser dual: ángel y vicio. Como Envidia (primera décima) habla fuerte y en tono un poco grave porque así refuerza la emoción colérica y la actitud de aferrarse al mundo, a la vida terrena (a la cual va influir para encaminarla al mal). En cambio, como ángel réprobo, el tono es un poco más suave, como quien confiesa un secreto, porque eso está revelando al público.

165

Así, pues, una propuesta para la representación de un texto teatral por ningún motivo es algo exclusivo de un director de escena o de un actor; es necesario el conocimiento del subgénero literario al que pertenece la obra (en este caso el auto sacramental) y de las normas estético literarias dispuestas por la época para su puesta en escena; es decir, la métrica, la rima, el ritmo, etcétera, son indispensables (como se ha demostrado) para la dirección teatral.

También se demostró que un auto sacramental no es aburrido, plano o monótono; al contrario, posee elementos que son propios de la espectacularidad de este género, tales como el vestuario, la escenografía, los movimientos, los gestos y sobre todo la música (que, dicho sea de paso, se prescindió de ella en este trabajo por considerarla un elemento tan importante que merece un estudio aparte).

Por último, se ha visto que no es lo mismo entender un texto teatral a partir de la simple lectura que apreciarlo para aquello a lo que fue dispuesto, es decir, para su representación, tal como lo confirma Eduardo González Pedroso:

Quien pretenda en los tiempos que corren trabar conocimiento con los poetas sacramentales, sentirá lo primero, al pasear la vista por sus anticuadas obras, un impulso de extrañeza tan profundo, como no se lo habrán inspirado monumentos literarios más característicos de otras edades y naciones. Parecerá a quien ve un baile sin oír la música, o a quien contempla un objeto arqueológico, cuya preciosa materia revela la importancia que tuvo, pero cuyo fin y aplicaciones no se comprenden.²⁴

²⁴ E. González Pedroso, "Prólogo", en *op. cit.*, p. XLVII.