

# Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI

(Vestiges of medieval theatricly in the 16th century)

Pérez Priego, Miguel Angel  
Univ. Nacional de Educación a Distancia  
Apdo. de Correos 50.487  
28080 Madrid

BIBLID [1137-4454 (1999), 16; 137-152]

---

*L'auteur analyse les principaux thèmes du théâtre médiéval que continuent à apparaître au XVI<sup>e</sup> siècle dans différents lieux de la péninsule ibérique. Le cycle européen constitué par les représentations de la Nativité, la Passion et la Resurrection, aussi que le Chant de la Sibylle, d'origine paëenne, qui fut très célèbre et qui a survécu jusqu'à nos jours en Catalogne, et que à partir de la Cathédrale de Tolède en Castilla a rayonné dans les regions de Leon et l'Estrémadure. L'auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente, la Farce du jen des cannes de Diego Sánchez de Badajoz... L'auteur étudie de même des représentations comiques telles que celle du petit évêque ("obispillo"), qui avait lien entre le jour de la Saint Nicolas et celui des Saints Innocents dans de nombreux villages.*

*Mots Clés: Théâtre médiéval castillan. Farce. L'Auto de la Sibylle.*

*XVI. mendean Iberiar Penintsulako zenbait tokitan bizirik zirauten Erdi Aroko antzertiaren gai eta motibo nagusiak aztertzen ditu egileak lan honetan. Izan ere, indar handia hartu zuen Jaunaren jaiotza, Pasio eta Berpizkundearen antzezenak, bai eta jatorri paganoko Sibilaren kantuarienak ere, ezarri zituen Europako zikloak; Katalunian bizirik iraun du gaur arte eta Toledoko katedralak zabaldu zuen Gaztelan, bai eta beste hainbat lekutara hedatu ere, hala nola Leon eta Extremadura aldera. Gil Vicente-ren Auto de la Sibila Casandra, Diego Sánchez de Badajoz-en Farsa del juego de las cañas. Halaber, irri-antzezenak aztertzen ditu, hala nola apezpiku txikiarena, San Nikolas eta Inuzenteen eguna bitartean hainbat herritan ospatua.*

*Giltz-Hitzak: Gaztelaniazko erdi-aroko antzertia. Fartsak. Sibilaren Autoa.*

*El autor analiza los temas y motivos principales del teatro medieval que pervivieron en el siglo XVI en diversos lugares de la península ibérica: El ciclo europeo que imponen las representaciones de la Navidad, la Pasión y la Resurrección, así como el Canto de la Sibila, de origen pagano, que tuvo gran pujanza y ha sobrevivido en Cataluña hasta hoy, y que en Castilla desde la catedral de Toledo irradió y fecundó otros lugares como León y Extremadura. El Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente, la Farsa del juego de las cañas de Diego Sánchez de Badajoz,... Estudia también las representaciones jocosas como la del obispillo, que se celebraba entre el día de San Nicolás y los Inocentes en muchos pueblos...*

*Palabras Clave: Teatro medieval castellano. Farsas. El Auto de la Sibila.*

Para quienes resulta difícil probar la existencia efectiva de un teatro medieval castellano, empresa ilusoria es seguramente pretender demostrar su pervivencia ulterior. Sin embargo, habrá que convenir que diferentes aspectos de la teatralidad medieval, tal como la conocemos dentro y fuera de Castilla, dejaron todavía su estela bien visible en el teatro del siglo XVI. En lo que sigue, es mi propósito examinar, siquiera sucintamente, algunas manifestaciones de esa vigencia, tanto en temas y motivos dramáticos como en las propias ceremonias y espectáculos teatrales.

No creo que quepan muchas dudas acerca de la pervivencia y continuidad de contenidos dramáticos, puesto que infinidad de temas y motivos vertidos por el teatro medieval continuó recogiendo el del siglo XVI. Citaré sólo, como botón de muestra, un par de ejemplos espigados del teatro religioso quinientista, en los que me parece clara esa continuidad temática.

En primer lugar, el tema del pecado de Adán y del paraíso perdido. Con él, como se sabe, inició su andadura el drama vulgar transpirenaico en el anglonormando *Jeu d'Adam* del siglo XII, y continuó luego fecundo en misterios y pasiones europeas. Pues bien, durante el siglo XVI, es un tema absolutamente vigente en el teatro sacro peninsular. Inspira un *Misteri d'Adam i Eva* valenciano, la *Victoria de Cristo* de Bartolomé Palau, extenso drama bíblico de la caída del hombre hasta su redención (manejo el impreso de Barcelona, Antonio Lacavallería, 1670, reimp. Manresa, Domingo Coma, 1777), y varias piezas del *Códice de autos viejos*. Lo notable resulta que todas estas obras siguen concediendo a la figura de Adán el mismo tratamiento dramático con que irrumpió en el teatro de la Edad Media. De ese modo, Adán será presentado como centro y medida del universo creado (en las piezas del *Códice* aparece transformado en la figura alegórica del Hombre, y así pasará a perpetuarse en el auto sacramental) y, por medio de patéticos soliloquios o de un vivo diálogo lleno de "realismo costumbrista", según lo calificó Auerbach en el drama anglonormando, expresará tanto su jubilosa alabanza a la creación en el Paraíso terrenal, como sus dudas y resistencia ante la tentación de Eva, o la desolación de su arrepentimiento cuando es expulsado por la divinidad. Tales rasgos son, pues, constantes literarias que vienen a unificar el drama de Adán a lo largo de su desarrollo, desde los orígenes medievales a las versiones del siglo XVI.

Otro tema dramático de antecedentes medievales es también el que se conoce con el nombre genérico de las "cuatro hijas de Dios" –o, en sus derivaciones, el "proceso del hombre" o el "proceso del Paraíso"–, que trata la disputa de las Virtudes (Misericordia, Paz, Verdad y Justicia) ante el tribunal divino. La elaboración del tema se remonta a los *Salmos*, 84, donde por vez primera son mencionadas de forma individualizada aquellas virtudes ("Misericordia et Veritas obviaverunt sibi, Iustitia et Pax osculatae sunt"). El Talmud hebraico, por su parte, presentará ya un debate de las Virtudes acerca de la creación del hombre, mientras que San Bernardo, San Buenaventura y otros autores cristianos trasladarán el debate a la redención y a la encarnación. Desde ese planteamiento cristiano pasaría al teatro medieval, donde fue tema recurrente y casi obligado de misterios, pasiones y "sacre rappresentazioni". Así en *el Mystère de l'Incarnation et Nativité* de Rouen, en la *Passion de Arnoult Greban*, en el *Mystère du Viel Testament* o en la *Passione* de Revello. En la literatura española medieval ha querido interpretarse como "fragmento dramático" el texto que recoge el *Liber Mariae* del franciscano Gil de Zamora, colaborador de Alfonso X. Se trata de un pasaje en prosa donde se narra el debate de las Virtudes y se reproduce por extenso su propio diálogo. No creo, sin embargo, que dicho texto deba considerarse teatro, por muy faltos de testimonios que nos encontremos, sino simplemente como una versión más o menos amplificada y ágil del relato milagroso del capítulo 119 de la *Legenda aurea*, donde se cuen-

ta el juicio divino que sueña un hombre acusado por Satán y defendido por las Virtudes, quienes le inducen a implorar a la Virgen, que intecederá por el pecador y hará que se incline más el platillo de las buenas obras.

Donde sí aparecen relacionadas con la fiesta teatral esas cuatro Virtudes es en uno de los episodios de la ceremonia de la coronación de don Fernando de Aragón, en 1414, descrita por Álvar García de Santa María en su crónica. En uno de los pasos del cortejo, camino de la catedral a la aljafería, en un castillo torreado, iban las cuatro Virtudes en figura de doncellas y un niño vestido de armas reales, y cada una de ellas cantaba una copla de loores al rey<sup>1</sup>. En el teatro del siglo XVI, está perfectamente documentado el tema y se conserva al menos en dos curiosas piezas dramáticas: la anónima *Comedia pastoril para la noche de Navidad* y *La justicia divina contra el pecado de Adán*, ésta en el citado *Códice de autos viejos*. En la primera, donde el tema enlaza con el de la redención y el nacimiento de Cristo, se escenifica una viva disputa entre las cuatro Virtudes, las cuales debaten la condena o la salvación del hombre por su pecado, aunque aquél termina siendo redimido por Cristo, cuyo nacimiento se celebra y escenifica en la última parte de la pieza. Ésta se representaba la noche de Navidad, en el interior de la iglesia y dentro del oficio, como pone de manifiesto el hecho de mostrarse dividida en *estancias* y *nocturnos*, y acompañada de numerosos pasajes líricos cantados.

Entre los motivos temáticos más particularmente tratados por el teatro medieval castellano, podríamos señalar, por ejemplo, las dudas de José, con que se abre de una manera muy teatral la famosa *Representación del Nacimiento* de Gómez Manrique:

¡O viejo desventurado,  
negra dicha fue la mía  
en casarme con María,  
por quien fuese desonrado!  
Yo la veo bien preñada,  
no sé de quién nin de cuánto;  
dizen que d'Espíritu Santo,  
mas yo desto non sé nada.

Este tema de las dudas y celos de San José, derivado del evangelio de San Mateo y tratado también en *el Protoevangelio de Santiago* de los apócrifos<sup>2</sup>, aparece con cierta frecuencia en el teatro medieval europeo como una escena seguramente muy popular y hasta divertida. Puede encontrarse en los ciclos de York, Townley, Chester y Coventry, en la ya

1. "E la primera dixo que era Justicia que a ella encomendaba, e la segunda que era Verdad la qual cantando dixo que ella abia e era en su poder, la tercera, Paz que era, loaba en su canto su paciencia, e por ende mucho le Ensalzaba, e la quarta era Misericordia que mucho lo loaba por muy misericordioso e por sabio e discreto e muy sesudo, e justicia llevaba una espada en la mano, e verdad llevaba unas balan(,as, e paz llevaba una palma, e misericordia llevaba un cetro" (Álvar García de Santa María, *Crónica de Juan II*).

2. El tema deriva del Evangelio de San Mateo, 1, 18-25: "Estando desposada María, su madre, con José, antes de que conviviesen, se halló haber concebido María del Espíritu Santo. José, su esposo, siendo justo, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla en secreto. Mientras reflexionaba sobre esto, he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: "Jose, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo... Al despertar José de su sueño hizo como el ángel del Señor le había mandado, recibiendo en casa a su esposa... y se encuentra también en los evangelios apócrifos. En *el Protoevangelio de Santiago*, en efecto, José, ya viudo y casi anciano, recibe el encargo de los sacerdotes del templo de custodiar a María; cuando, al cabo de unos meses, al volver un día del trabajo la halla encinta, llora amargamente porque no ha sabido guardarla y teme que haya sido violada; no sabe qué hacer si denunciarla o no; en sueños se le aparece un ángel del Señor que le explica todo.

citada *Passion de Greban*, en la italiana *Passione* de Revello<sup>3</sup> así como en el teatro catalán, en la *Consueta de la Nativitat* del código Llabrés. En el teatro castellano del siglo XVI dará paso a un patético *Auto de la confusión de San José*, escrito por Juan de Quirós hacia 1588, que sería severamente prohibido por la censura contrarreformista, que ya no soportaba el tratamiento dramático, y hasta a veces jocoso, de este comportamiento que tanto humanizaba al esposo de la Virgen.

En fin, leyendas, vidas de santos, que, por ejemplo, documenta en sus títulos el copioso ceremonial toledano de fines del XV estudiado por Carmen Torroja y María Rivas, vuelven a encontrarse en abundancia entre las piezas del *Código de autos viejos*<sup>4</sup> lo que indica su vigencia aún en la segunda mitad del XVI. Cosa parecida podría decirse de otros bien conocidos temas, como el de la danza de la muerte, que inspira numerosos autos y farsas renacentistas, o el mismo de la Asunción de María, que ha sido estudiado por Luis Quirante. Pero éste es un camino que nos llevaría muy lejos, y necesitaría muchas páginas para agotarlo, aunque creo que en sus postulados generales resulta obvio e indiscutible: el teatro del siglo XVI continuó tratando temas y motivos argumentales que habían propagado los espectáculos dramáticos de la Edad Media.

También es evidente, centrándonos ya más en el ámbito de la fiesta, la pervivencia de los espectáculos cortesanos y nobiliarios en el siglo XVI. Los momos, justas, torneos, entradas y recibimientos triunfales, que conocemos en la Edad Media por crónicas como la de la corte del refinado Condestable Irujo o la del citado Álvaro García de Santa María sobre el reinado de Juan II, perduran a lo largo del siglo XVI, con mayor complejidad si cabe, en ocasiones como: las fiestas con motivo de la entrada de la princesa María de Portugal en Salamanca (1543), celebradas con arcos triunfales, danzas y un torneo; las ofrecidas por María de Hungría a Carlos V y a su hijo Felipe en Binche (1549), con vistosos torneos y mascaradas caballerescas; el torneo e invenciones ofrecido por el Conde de Benavente a Felipe II en la villa de su nombre (1554); o las invenciones y máscaras sacadas por la reina Isabel de Valois en el Alcázar de Madrid (1564). Fastos y espectáculos todos ellos documentadamente estudiados por Teresa Ferrer en un libro reciente.

En cuanto a la fiesta religiosa, las dos ocasiones principales de producción teatral en la Edad Media, como es sabido, son la de Pascua de Resurrección y la de Navidad. En torno a ellas y a lo largo de varios días (toda la Semana Santa y el domingo de Resurrección, en el primer caso, y de San Nicolás a la Epifanía, en la fiesta de Navidad), surgen numerosas ceremonias y espectáculos teatrales que abarcan diversos ciclos dramáticos. En el siglo XVI todavía seguirá muy activa la producción teatral en torno a estas dos ocasiones festivas, aunque con el paso de los años la fiesta que desplazará prácticamente a todas las demás será la más espectacular del Corpus Christi.

Las representaciones de Pasión y Resurrección, en efecto, continúan muy presentes en la primera mitad del siglo. Habían conocido una cierta intensificación a fines del xv con obras como el auto de Alonso del Campo, las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*

---

3. Aquí con la interesante variante de que es Satán quien, mientras José duerme, le insinúa dudas de la castidad de María; José se lamenta de su suerte: "o Josepho, povero veggjarello, 1 che ferá tu, tristo poverello? 1 Dicia bene: Non voglio moglie, 1 per non patire tante amare doglie, / lasso, cattivo, che farò io d' ella?"; así lamentándose volverá a dormirse, Miguel acude a arrojar al tentador al infierno, mientras Gabriel descubre el misterio a José.

4. Títulos como: "El pecado de Adán", "La degollación de San Juan", "La Resurrección", "La quinta angustia", "El sacrificio de Abraham", "La reina Elena", "La Asunción", "La entrada en Jerusalén", "El rey Nabuc", "Cain y Abel", "San Jorge".

de Gómez Manrique o las representaciones de Encina para la corte de Alba, y se prolongan ahora con el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, los tres pasos de la Pasión y una égloga de la Resurrección de Alfonso de Castrillo, los perdidos autos quadragésimales de Vasco Díaz Tanco de Fregenal, el anónimo auto de la Quinta Angustia, o el *Auto que trata primeramente cómo el ánima de Chisto descendió al infierno* de Juan de Pedraza. Se trata de un teatro de recogimiento, no espectacular como eran los misterios medievales europeos, pero que representa muy al vivo los episodios sagrados. Por eso es un teatro que no convence demasiado a la autoridad eclesiástica reformadora y algo teñida de erasmismo de las primeras décadas del siglo (prelados como Alonso Manrique o Francisco de Bobadilla), ni tampoco a humanistas cristianos como Luis Vives. Literariamente muchas de esas obras revelan todavía los viejos esquemas del drama litúrgico, de la *Visitatio sepulchri*, el *Peregrinus* o el *Planctus Mariae*. El más sorprendente, en ese terreno, resulta el citado auto de Juan de Pedraza, impreso en 1549. La pieza, de casi mil doscientos versos, es una extensa representación en la que se van sucediendo distintas escenas del drama litúrgico pascual de la Edad Media: el descendimiento de Cristo a los infiernos, la compra de ungüentos por las Marías que van a visitar el cuerpo del Maestro, su llegada ante el monumento y el anuncio del ángel, la carrera de Pedro y Juan hasta el sepulcro, las apariciones de Cristo a la Magdalena y a Pedro. Tal sucesión de cuadros es muy parecida a la que presentan diversos dramas litúrgicos que estudió y agrupó Karl Young con el nombre genérico de *Ludus paschalis* (uno de Origny-Sainte-Benoîte, otro de Klosterneuburg, otro de Benediktbeuern ' y otro de Tours), los cuales ofrecen la forma más amplia y desarrollada del ciclo pascual. En ese sentido, podría decirse que el auto de Pedraza es una tardía versión vulgar, en castellano, del medieval *Ludus paschalis*. También la puesta en escena de la obra denuncia su medievalismo, puesto que sería aún representada en el interior del templo y requeriría el empleo de un escenario múltiple y simultáneo, ocupado por las mansiones correspondientes al infierno, al sepulcro, la casa de la Virgen y un lugar apartado para los apóstoles y las mujeres.

Las representaciones de Navidad, por su parte, sufren pronto en sus versiones en vulgar una evolución que las aleja de primitivo *Officium pastorum*. A lo largo de su desarrollo, amplificarán el texto recurriendo al evangelio o intensifican los contenidos doctrinales desarrollando más la letra y diálogos originarios. Pero en el siglo XVI hay alguna obra que revela su entronque con el esquema representacional del viejo *Officium*. Tal sucede con la *Danza del Santísimo Nacimiento* de Pedro Suárez de Robles, editada en Madrid en 1561. Es una pieza de poco más de trescientos versos, pero con gran lugar para el canto y la danza, y que se representaba aún en el interior del templo. La obra presenta el esquema habitual de las representaciones navideñas, amplificadas con el evangelio (anuncio del ángel, coloquio de pastores, adoración ante el pesebre). Pero muestra un pasaje peculiar que sólo puede proceder del drama litúrgico en su desarrollo. Es la pregunta de los ángeles a los pastores cuando llegan al pesebre:

ÁNGELES	Pastores lindos, serenos, adónde venís de aquí?
PASTORES	Venimos de gozo llenos a buscar a Dios aquí...

Ni esa situación ni la pregunta figuraban en el evangelio de San Lucas, de donde procedía casi toda la materia dramática navideña, sino sólo en el *Officium pastorum* ("Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite? Salvatorem Christum Dominum..."). La pieza de Suárez de Robles reclama, pues, en su letra una cierta dependencia de la tradición litúrgica del ciclo de Navidad, tradición que probablemente se había mantenido a través de versiones vulgarizadas del *Officium pastorum* y que en el siglo XVI todavía se conservaba activa y operante.



Jean Fouquet,  
*L'Adoration des Bergers* (h. 1455)  
del *Livre d'Heures*.

Aparte de estos ciclos tradicionales, hay también ceremonias y fiestas teatrales que perduran prácticamente idénticas desde la Edad Media e incluso, en algunos casos, llegan a ser absorbidas y recreadas por el teatro más literario del siglo XVI. Me referiré brevemente en lo que sigue a dos ceremonias muy populares y conocidas, como fueron la del Obispillo y la de la Sibila.

De las fiestas jocosas, *tripudia, larvae, theatrales ludi*, protagonizadas en la Edad Media por los diáconos, prestes, monaguillos y subdiáconos, una de las más características y populares era la del obispo de inocentes, el *episcopum puerorum* o simplemente el *Obispillo*. Era en su origen una ceremonia jocosa, que se celebraba del día de San Nicolás a los Inocentes y se inscribía, por tanto, en las invernales fiestas de locos (las *libertates decembris* de las Saturnales). El sentido de estas fiestas no era otro que la exaltación de los inocentes, de los niños, de los más débiles y desprotegidos socialmente, por lo que venían a proponer la inversión durante un tiempo de los papeles que cada uno representaba en la sociedad. En este caso, consistía en la elección paródica y provisional de un mozo de coro como obispo. Durante ese breve espacio de tiempo, quedaban invertidas las funciones y el "obispillo" recibía los honores de toda la clerecía y hasta llegaba a protagonizar algún oficio litúrgico burlesco<sup>5</sup>. La fiesta fue muy conocida en toda la Europa medieval, extendida, al parecer, como el tropo y la secuencia, desde el monasterio de Saint-Gall en Suiza.

---

5. "Durante su celebración era elegido un obispo o abad de los locos, se bailaba por las calles y en las iglesias, se realizaba una procesión y una falsa misa, en la que los curas llevaban máscaras o vestidos de mujer, se ponían al revés los hábitos, sostenían el misal boca abajo, jugaban a las cartas, comían salchichas, cantaban canciones obscenas y en vez de bendecir a los feligreses los maldecían".

Milá i Fontanals (siguiendo a Jaime de Villanueva y su *Viaje a las iglesias de España*, XVI, 92-94) ha descrito esta ceremonia del *Bisbató*, documentada en una consuetud de Lérida en el s. XV: la víspera de San Nicolás de Bari los niños de coro se quedaban en el capítulo y elegían entre ellos un obispo; en las segundas vísperas de San Juan Evangelista, después del *Magnificat* (uno de cuyos versículos daba el sentido a la fiesta: “Deposuit potentes de sede et exaltant humiles”), los niños y su obispo empezaban la conmemoración de los inocentes: echaban al prelado de su cátedra, donde entraba el obispillo, y hacían el oficio, daba la bendición episcopal y predicaba en la misa. Para estas fiestas se guardaba desde antiguo en la sacristía *mitram pro pueris y annulum puerorum* “ y de las capas usadas solían hacer otras pequeñas *“pro scolaribus”*. En Gerona existía la misma costumbre y aún incorporaba otro niño que hacía de Abad de San Feliu y que se oponía al obispillo, con lo que se producían frecuentes contiendas y alborotos. En algún otro lugar, probablemente en Vich, el Bisbató pronunciaba un largo parlamento en el que, siguiendo el texto evangélico, narraba la adoración de los Magos y la matanza de los inocentes, y explicaba que él era uno de aquellos niños escapado de la matanza; a continuación, pasaba a satirizar las costumbres de los diferentes estamentos de la población. La costumbre, en fin, ha tenido supervivencia en tiempos modernos en el monasterio de Montserrat, donde se elegía entre los niños de coro un abad, a cuyas órdenes se ponen otros niños y le presentan presos algunos niños mendigos, a quienes obsequia con una buena comida.

En las iglesias castellanas tuvo también gran vitalidad esta costumbre. En Ávila, las constituciones sinodales del obispo Alonso de Fonseca en 1481 (todavía vigentes y reeditadas en 1557), es la única ceremonia festiva que permiten continúe celebrándose en los templos:

en los días de S. Estevan y de Sant Joan Evangelista y de los Inocentes (...) acostumbra fazer çaharones, y vestir hábitos contrarios a su profesión (...) faziéndose homarraches, y dizen muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y desonestas de dicho y de fecho (...) Y mandamos y defendemos firmemente por esta nuestra constitución (...) no digan ni fagan ni permitan fazer las semejantes burlas y cosas feas, torpes y deshonestas (...) Pero por esto no quitamos ni defendemos que no se faga el obispillo y las cosas y actos a él pertenecientes honesta y devotamente, que por ciertos misterios se suelen acostumbrar fazer cada año [*Synodicon Hispanum*, VI, 130-31]

En la Granada recién conquistada, según informa Francisco Bermúdez de Pedraza, que aún pudo verla de niño, instauró la ceremonia fray Hernando de Talavera, primer arzobispo después de la reconquista:

el qual acostumbraba, como en todas las demás yglesias Catedrales de aquel tiempo elegir de entre los moços de coro un Obispo el día de San Nicolás, cuya dignidad durava hasta el día de los Inocentes: en el qual mudándose los oficios de los mayores por los menores, mandando éstos y obedeciendo aquéllos, eran servidos aquel día los que todo el año servían. Pues como el santo Arçobispo era tan amigo de representaciones de humildad, tomava ésta tan de veras como lo era antes que el demonio mezclase otras vanidades que en estas cosas se hacen<sup>6</sup>.

Ya en el siglo XVI, continuaba celebrándose en otras muchas diócesis, como la de Coria, en Extremadura. Los libros de fábrica de la catedral mencionan allí *la mitra del obispillo* y reproducen acuerdos como éste de 29 de diciembre de 1502:

Yten mandaron a Diego Pérez que de las rentas de su destribución dé a Santiváñez, mozo de choro, *Obispillo* de Sant Nycolás deste año, seys reales para la collación que ganó de oras et posesiones como Obispillo esta Navidad, et tome su carta de pago.

6. F. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid, 1608, fols. 112v-113v.

Una descripción muy detallada de la ceremonia se encuentra en un manuscrito de la Catedral de Segovia, de mediados del XVI, publicado por Gómez Moreno, en el que se da cuenta de “las buenas y loables costumbres y cerimonias que se guardan Iglesia Cathedral de Guadix conforme a las que se guardan Sancta Iglesia de Granada y en el choro della”:

(...) después de la primera dominica del Aduiento, el cabildo elige quién ha de ser obispo de Sanct Nicholás, el qual ha de ser alguno de los moçachos del choro [el mejor] (...) En auiéndole elegido vienen todos los otros moços de choro y accólitos y sácanle del cabildo cantando *Te Deum laudamus* y lléuanle en processión, y el electo tras de todos, y van fasta el altar mayor (...) Dásele de la fábrica una hopa de paño colorado fino y un bonete colorado y dos pares de guantes, y gana desde primeras vísperas de Sanct Nicholás fasta las segundas vísperas de los Ynoçentes como un racionero a costa de la fábrica, que son dos mill mrs. A las primeras vísperas de Sanct Nicholás, viene a la Iglesia, acompañándole los moços de choro (...) y está assentado en un sitial que le tienen puesto los sacristanes de la Iglesia en el presbiterio del altar mayor, acompañándole los moçachos que han nombrado dignidades y canónigos y racioneros, los quales han de estar en un par de vancos con sus alhombros en el dicho presbiterio. Dichas las vísperas, da el obispo la bendición en el altar mayor acompañándole las dichas sus dignidades y canónigos y racioneros. Dízese y házese todo con mucha deuoción sin auer en ello burla nin cosa deshonesta ni indeuota (...)

A pesar del carácter edificante con que se la presentaba, como en el caso de esta versión granadina, la ceremonia quedaría abolida en las disposiciones eclesíásticas de los concilios provinciales de 1565, emanados de Trento. Así el de Toledo, en su título XXI, sentencia:

Habiendo sido consagrados los templos al Ser Supremo para que en ellos se dé a Dios culto pacífico, según la piedad cristiana, y con la debida veneración (...) Decreta también el Sínodo que en las catedrales y colegiadas se proscriba el torpe abuso de la elección fingida y pueril del *Obispillo*, que suele hacerse en algunas solemnidades del año, la que veda bajo las mismas penas expresadas, puesto que rebaja mucho a la verdadera dignidad pontificia y da motivo a los referidos abusos y a otros que por ningún estilo convienen a la disciplina eclesíástica, a la magestad de los divinos oficios y a la veneración de los sagrados templos [Tejada y Ramiro, 1885, V, 238].

\* \* \*

El canto de la Sibila, la profetisa pagana de la antigüedad, es una forma de teatralidad muy característica de la Edad Media, que también ha perdurado a lo largo del tiempo y se celebra aún en iglesias de Mallorca. La vigilia de Navidad, terminado el oficio de maitines con *el Te Deum*, salía de la sacristía, acompañado de dos monagos y un sacristán, un muchacho de unos doce años, vestido de un traje claro de seda profusamente bordado, tocado de una especie de gorno armenio del mismo color que el traje y sosteniendo con ambas manos una pesada y reluciente espada. Después de besar el anillo del obispo y hecha la genuflexión ante el Sacramento, el muchacho subía al púlpito y allí entonaba el canto de la profecía, un canto extraño y original, de sabor arcaico y en un tono muy particular, que desarrollaba en una traducción libre al catalán las estrofas del texto latino sobre los signos del Juicio final:

Al jorn del Judici  
parrà qui aurà fet servici.  
Un rey vendra perpetual  
vestir de nostra carn mortal:  
del cel vindra tot certament  
per fer del segle jutjament...

Terminado el canto, el muchacho descendía del púlpito, se arrodillaba de nuevo ante el altar, volvía a besar el anillo del obispo y, precedido siempre por el sacristán y los dos porta candelabros, desaparecía. A continuación daba comienzo la misa del gallo.

Esta ceremonia y el canto en catalán, como han puesto de manifiesto las investigaciones de Milá, Anglés, Aebischer o Donovan, está bien documentada desde el siglo XV y en el XVI en Tarragona, Barcelona, Vich, Girona, Seu d'Urgell, Cerdeña y, desde luego, Mallorca. En una fase anterior, el canto sería en latín, *Judicii signum*, y a lo largo del XV se produciría el proceso de vulgarización<sup>7</sup>.

Ahora bien, junto a este canto de la Sibila sola, en la Edad Media existe también otra representación más amplia, constituida por un nutrido desfile de profetas al que pone cierre la presencia de la Sibila. Es el drama litúrgico conocido como *Ordo Prophetarum*, que deriva de un sermón atribuido a San Agustín, sermón que se leía en la vigilia de Navidad (la sexta lección del oficio de maitines) y en el cual, para persuadir a los judíos del advenimiento de Cristo, eran llamados a dar testimonio diversos profetas del Antiguo Testamento (Isaías, Jeremías, Daniel, Moisés ...), así como algunos gentiles: Virgilio, Nabucodonosor y la Sibila. Todos esos personajes intervenían con breves parlamentos, excepto la Sibila que desarrollaba un texto en veintisiete hexámetros, que comenzaba *Judicii signum tellus sudore madescet* ("Se empapará la tierra de sudor y será señal del juicio")<sup>8</sup>.

Hay fundamento para pensar, como hizo Marius Sepet, que ese sermón (que dataría del s. V-VI) está ya dramatizado en el breviario de Arles del s. XII, donde ciertas marcas en tinta roja (una cruz para *presbítero*, una C para *clérigo*, una S para *subdiácono*, además de los nombres de Isaías y Jeremías al margen) sugieren que era leído con modificaciones de tono e inflexiones de voz, aparte de cambios de interlocutor. Donde resulta ya un verdadero drama litúrgico (era representado después de la hora de maitines, en la noche de Navidad, como amplificación del *Benedicamus*) es en el tropario de Saint Martial de Limoges, también del s. XII en el que las profecías tienen ya forma rimada y están perfectamente distribuidos los parlamentos y papeles. Igual ocurre en Laon, en el s. XIII, y en otros lugares, pues hubo de alcanzar gran éxito y expansión. En Rouen sufre una llamativa ampliación en el número de profetas y recibe el nombre de *Procession de l'Âne*, es decir, el asno en que va subido el profeta Balaam, cuya presencia sería novedad en la iglesia y daría nombre a la ceremonia<sup>9</sup>.

Tal vez de este drama de los profetas, como creyeron Sepet, Young y Aebischer, se desgajara el canto de la Sibila, que propiamente venía a constituir el cierre de aquél y, en consecuencia, podía pasar a convertirse en un monólogo dramático. Milá opinaba, por su parte, que, dada la extensión y la forma versificada, pudo desgajarse directamente del sermón la intervención de la Sibila y, traducida a la lengua vulgar, cantarse en las iglesias. Solange Corbin, sin embargo, entendía que la ceremonia de los profetas derivaría a la vez del sermón y del poema sibilino, pues el papel central de la sibila impondría necesariamente el cortejo de sus colegas de todos los tiempos evocados por el sermón. A pesar de todo, desconocemos en realidad dónde nació la costumbre de cantar los versos de la Sibila, que

7. Tal vez iniciado en el Midi francés, puesto que en Montpellier se conserva un leccionario con el texto en vulgar más antiguo, del s. XII.

8. Como es sabido, se trata de la sibila Eritrea, la que, según la tradición, profetizó (aparte asuntos concernientes al porvenir de Roma) la segunda venida de Cristo al final de los tiempos para juzgar al mundo. La Iglesia casi llegó a equiparar esta profecía con la de David al afirmar en *el Dies irae*: "Teste David cum Sibylla".

9. Se ha querido advertir algún rastro del drama de los profetas en los *Loores de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo.

primero serían en latín y luego en lengua romance. Lo notable es que ya en cuatro manuscritos y leccionarios del siglo X (uno de Limoges, otro de Lyon, otro de Ripoll y otro de Córdoba, aunque éste procedente de Burgos)<sup>10</sup> se encuentra el texto latino de los versos de la Sibila, *Judicii signum*, acompañado de notación musical: es decir, existía el canto en latín, aunque seguramente no con personalización de la Sibila<sup>11</sup>. Es probable, como opinaba Donovan, que la Sibila se personificara en el contexto del *Ordo prophetarum*, como sucede por primera vez en el drama de Limoges y en las consuetas de Girona (s. XIV) y Palma (1440)<sup>12</sup> pues no se documenta canto de la Sibila con personalización anterior a esas fechas.

Por todos estos datos examinados, podemos concluir que el canto de la Sibila es una ceremonia propia de las iglesias españolas (Palma, Gerona, Valencia, Toledo, León y probablemente Vich y Barcelona), que se inicia en el siglo XV y que no se documenta fuera de España.

Aunque ésta de la Sibila, como vemos, es una ceremonia muy característica de las iglesias catalanas, son también abundantes las noticias, referencias y textos, que se encuentran en las del oeste peninsular.

La primera tradición representacional se documenta en Toledo y la ha descrito un cánonigo del siglo XVIII, Felipe Fernández Vallejo, basándose en relaciones del siglo XVI, como el manuscrito de Juan Chaves de Arcayos<sup>13</sup>. Al igual que la ya comentada de Mallorca, la ceremonia tenía lugar en la catedral la noche de Navidad, también concluido el *Te Deum* tras las lecciones del oficio de maitines. Salía de la sacristía un seise vestido a la oriental, que representaba a la Sibila Herophila o Eritrea, acompañado de cuatro colegiales infantes: dos con albas, estolones, guirnaldas en la cabeza y espadas desnudas en la mano, que hacían de Ángeles, y otros dos con las ropas de coro y con hachas encendidas. Subían los cinco a un tablado al lado del púlpito del Evangelio y esperaban que concluyeran los maitines. Entoces la Sibila comenzaba a cantar las coplas siguientes:

SYBILA            Quantos aquí sois juntados  
                      ruegoos por Dios verdadero  
                      que oigáis del día postrimero  
                      quando seremos juzgados.  
                      Del cielo de las alturas  
                      un rey vendrá perdurable  
                      con poder muy espantable  
                      a juzgar las criaturas.

---

10. H. Anglés creyó que pudo originarse en la liturgia mozárabe navideña de la zona burgalesa y a través de Ripoll difundirse a Europa, pero S. Corbin ha demostrado que en el ms. burgalés-cordobés la música fue añadida por una mano del s. XI.

11. Durante un tiempo el canto del *Judicii signum* no supondría una representación: "en muchas Iglesias españolas los versos del *Judicii* fueron cantados por un grupo de clérigos sin evidente deseo de personalización. Nada indica que fuera distinto el procedimiento en Ripoll" (Donovan). No hay, ni mucho menos, escasez de textos españoles con el *Judicii signum*. Los mss. litúrgicos medievales y los primeros atestiguan su popularidad en toda la península, de Pamplona a Sevilla y de Mallorca a Compostela (textos que varían desde el s. X, fecha de la muestra más antigua en torno a Burgos (Donovan).

12. En los textos españoles la Sibila canta toda su profecía, en los extranjeros sólo un fragmento: indicaría la gran popularidad que alcanzaron los versos sibilinos.

13. F. Fernández Vallejo, *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei Alfonso VI de Castilla* (h. 1788, ms. RAH 2-7-4).

Los Ángeles, que habían tenido las espadas levantadas, las esgrimían y la Música cantaba en el Coro:

	Juicio fuerte será dado cruel y de muerte.
SYBILA	Trompetas y sonos tristes dirán de lo alto del cielo: Levantaos, muertos del suelo, reviviréis según hizistis. Descubrirse han los pecados sin que ninguno los hable a la pena perdurable do irán los tristes culpados.
MÚSICA	Juicio fuerte será dado cruel y de muerte.
SYBILA	A la Virgen supliquemos que antes de aqueste litijo interceda con su hijo porque todos nos salvemos.
MÚSICA	Juicio fuerte será dado cruel y de muerte.

Bajaban luego todos del tablado y, después de dar una vuelta por dentro del coro, se marchaban.

La ceremonia “antiquísima y venerable, que en lo sustancial no ha padecido alteración”, considera Fernández Vallejo que debe ser todavía mantenida, incluso en los tiempos ilustrados en que vive, que están liquidando cualquier resto de *auto* y de ceremonia sagrada. Esta de la Sibila posee un gran valor edificante, pues recuerda a los fieles, precisamente en la conmemoración del nacimiento de Cristo, su segunda venida al mundo el día del juicio final. Artísticamente ofrece también un resultado bastante elaborado y conseguido, ya que esa voz delgada y lamentable, pausada y grave, que predice el día tremendo del juicio, conmueve profundamente el ánimo de los oyentes. En cuanto al texto, se trata de una letra sencilla y expresiva, en lengua vulgar (la Sibila lleva prendidos de su hombro los versos latinos del sermón, que ya no entenderían los espectadores), que va acompañada además de una música “tan patética y poco grata a los oientes que no hay uno que no desee se concluía quanto antes”. La propia decoración, en fin, subraya el patetismo de la ceremonia: “el teatro en que sube el Niño a cantar es una tarima humilde y tan desnuda de adorno que ni aun se la cubre con una alfombra”.

Una vigorosa tradición representacional de la Sibila, como mostró Raimundo Rodríguez, es asimismo la conservada en León. El canto de la Sibila tenía también lugar allí la noche de Navidad, en la catedral, al término del oficio de maitines con el *Te Deum*<sup>14</sup>. En un principio, hubo de tratarse de una ceremonia muy sencilla. Probablemente se cantaría primero por los sochantres por dos cantores la profecía de Isaías (en la forma y con la música que indica el

14. Según el código conservado, a fines del siglo XIII era cantado por dos canónigos después del responsario de la sexta lección.

códice conservado)<sup>15</sup> y a continuación un niño del coro cantaría los versos de la Sibila, respondiendo el pueblo o coro a cada verso<sup>16</sup>. Con el paso del tiempo la ceremonia se fue complicando al incorporarse también la representación de los pastores con intervención de juglares y ministriles (en documentos de 1507 se indica ya “que se dieran en aguinaldo a los pastores que hizieron la remembranza de nuestro Señor la noche de Navidat un ducado”). Desde el siglo XV, según se desprende de las referencias de los libros de fábrica, como ha estudiado R. Rodríguez, la presencia y atuendo de la Sibila constituía un llamativo espectáculo. El día de la fiesta llegaba a la catedral vestida con ricos atuendos, montada en un bien enjaezado caballo y con gran acompañamiento de mozos, tambores, trompetas, sonajas y rabeles: en 1487, se gastaron “más un par de guantes y çient alfileres para la Sevilda”; en 1488, “a los tamborines y sonajeros y a un ciego que tañía un ravé, nueve reales”; en 1520, “costó el cavallo para la Sevilda media carga de coste quatro reales y medio”.

Hacia mediados del siglo XVI hubo de suspenderse la ceremonia durante unos años, puesto que un acuerdo capitular de 4 de diciembre de 1581 la restaura de nuevo: “Ordenaron y mandaron que de aquí en adelante la noche de Navidad se cantase la Sibila como se solía hacer y que el señor administrador tuviese cuidado de que se aderezase y el maestro de ceremonias de informarse de Toledo a qué tiempo y hora se ha de cantar, y el maestro de capilla tuviese cuidado de instruir un mochocho que mejor la cante”. Tras esta restauración se celebraría aún con más lujo y esplendor, como indican las cuentas de los años siguientes: en 1596 se emplea “seda de color para la saya de la Sebila, toca de plata, cintas nacaradas, alfileres, seda carmesí y blanca, guantes, manguillas, medias negras y colores para los mozos de coro, nueve docenas de cascabeles”; aunque se advierte en nota que todos esos ornamentos se compraron al joyero Juan de Villalba, pero “no se le pudieron pagar este año por no aver de qué”. Como vemos, en los siglos XV y XVI, fue también habitual en la catedral de León, la noche de Navidad, la representación de la Sibila sola. Es interesante apreciar el progresivo grado de espectacularidad que esa ceremonia va cobrando con el paso del tiempo –signo de su arraigo y popularidad–, así como el parentesco primero y la dependencia expresa después que mantiene respecto de la ceremonia toledana.

Problemática, en cambio, es la supuesta *Representación de las Sibilas*, hallada en un manuscrito del siglo XV de la catedral de Córdoba. El texto en castellano recoge las sucesivas intervenciones de diez sibilas (Tiburtina, Eritrea, Déléfica, Frigia, Líbica, de Persia, Cumana, Agripina, Erupia Sana, Despóntica) que profetizan el nacimiento de Cristo y el juicio final, en un breve parlamento cada una. Se ha pensado que el texto pudiera ser resulta-

---

15. Es la *Prophetia izatalis Domiizi* tomada de Isaías, IX, 2, 6, 7: “El pueblo que andaba en tinieblas vio una luz grande. Sobre los que habitan en la tierra de sombras de muerte resplandeció una brillante luz... Porque nos ha nacido un niño, nos ha sido dado un hijo que tiene sobre los hombros la soberanía, y que se llamará maravilloso consejero, Dios fuerte... El texto del profeta va amplificado, tropado, por numerosas glosas. Se cantaría a dos voces: una el texto de Isaías, otra la glosa.

16 Son los versos de la versión de San Agustín, *Ciudad de Dios*, XVIII, 23:

Iudicii signum tellus sudore madescet.  
E celo rex adueniet per secula futurus, scilicet,  
in carne presens ut iudicet orbem.  
Iudicii signum tellus sudore madescet.  
Unde deum cernent incredulus atque fidelis  
celsum cum sanctis evi iam termino in ipso.  
Iudicii signum tellus sudore madescet.  
Sic anime cum carne aderunt quas iudicet ipse;  
cum iacet incultibus densis...

do de una singular transformación del *Ordo prophetarum* en un supuesto *Ordo sibilarum*, pero lo cierto es que nunca aparece un número tan elevado de sibilas en las ceremonias teatrales, aparte de que supondría un proceso de secularización y paganización un tanto extraño y temprano. No hay tampoco en el documento conservado referencia a un contexto litúrgico y representacional que permita pensar en una dramatización de esos parlamentos sibilinos. Por último, como ha mostrado Feliciano Delgado, el texto no es sino traducción parcial de un escolar salmantino del libro de Philippus de Barberiis, *Discordantie sanctorum doctorum Hieronymi et Agustini et alia opuscula*, publicado en 1481, en Roma.

Con todo, desde finales del siglo XV y a lo largo del XVI, la ceremonia de la Sibila, bien sola bien en la procesión de los Profetas, se extendió por numerosas iglesias peninsulares. Versión del canto de la Sibila con texto en castellano, como puede apreciarse en este fragmento reproducido por H. Anglés, presenta un cantoral del siglo XV procedente de un convento de monjas de Cuenca:

Juizio fuerte será dado  
y muy cruel de muerte.  
Quantos aquí stades  
por servir aquesta fiesta  
ruégovos que me entendades  
cómo se Dios manifiesta.  
Juizio fu[erte será dado  
y muy cruel de muerte.]  
Sy oyédeses lo que dixo  
Sibilla no sé tal que se non spantase  
ni coraçón que non quebrasse  
porque el mundo amasse.  
El rey de los cielos verná  
que todos tiempos reynará  
en carne se ...<sup>17</sup>

Muy significativa es asimismo la composición que incluye Cristóbal de Castillejo entre sus *Obras de devoción*, titulada “En una aldea para cantar la noche de Navidad”, que comienza:

---

17. H. Anglés reprodujo una fotografía con un fragmento del texto del cantoral, hoy conservado en el monasterio de Silos. En el s. XV hay también versiones polifónicas del canto. Una de ellas es la conservada en el *Cancionero Musical de Palacio*, obra de Alonso de Córdoba, que presenta refrán con el texto castellano a tres voces:

Juicio fuerte será dado  
y muy cruel de muerte.  
Mi querer nunca mudado,  
la vida tengo por suerte  
del juicio que será dado  
muy cruel de muerte.  
Vivo triste y fatigado  
por nacer en mala suerte  
del juicio que será dado  
muy cruel de muerte.  
Así que soy mal librado  
por nacer en mala suerte,  
del juicio que me es dado  
muy cruel de muerte.

F. Asenjo Barbieri, editor del cancionero, afirma que “en la composición presente el tiple canta siempre la misma melodía y letra del tiple de dicho coro eclesiástico, que sirve aquí de tema al contrapunto que cantan el tenor y el contratenor. Mezcla abigarrada que solían hacer con harta frecuencia los compositores de aquellos tiempos”.

*Juicio será fuerte  
áspero y cruel de muerte.  
Tened memoria, mortales,  
del juicio que vendrá,  
adonde se os tomará  
la cuenta de vuestros males.  
Una sibila pagana,  
que a Cristo no conoció,  
antes lo profetizó  
que él tomase carne humana.  
Del cielo decenderá  
y en carne será presente  
a juzgar toda la gente  
el rey que siempre será (...)*

Continúan varias estrofas que recogen y adaptan en versión vulgar *el Judicii signum* de San Agustín. Después intervienen los profetas Jeremías, Daniel, Habacuc, Nabucodonosor.

Como puede deducirse de la lectura del texto, lo más probable es que Castillejo haya visto la ceremonia de la Sibila la noche de Navidad en el templo de algún lugar de Castilla. Al situarla “en una aldea”, como dice la rúbrica, parece otorgarle raíces más populares tradicionales. Seguramente lo que, cuando escribe su poema entre 1520 y 1550, conoce Castillejo es la ceremonia del desfile de profetas con la Sibila, más que el canto de la Sibila sola, y a lo visto en esa ceremonia añade también una versión del literario *Judicii signum*.

De por esas fechas es también la *Farsa del juego de cañas*, de Diego Sánchez de Badajoz, que vendría a documentar igualmente la vitalidad de la tradición dramática de la Sibila en Extremadura. La noche de Navidad, ante un Pastor que acaba de hacer el introito y prólogo de la obra y que, acompañado de una Serrana, permanecerá en escena como narrador de la acción, iluminada por el hacha flamígera, aparece la Sibila, que “con gran sosiego y gravedad” va a ocupar un elevado sitio. Desde allí, conforme indica la acotación, “en alta voz, medio cantando en un tono igual”, se dispone a narrar un “juego de cañas” que va a celebrarse. Convocará primero alregonero, que es San Juan y que invita a los cristianos a preparar el Nacimiento. A continuación convoca a los profetas:

Porque escuchen las comarcas,  
delante destosregoneros  
va un montón de foliones,  
profetas y patriarcas:  
todos van cantando en dança  
sus cantares de esperanza  
con secreta melodía.

E irán oyéndose sucesivamente (están “encubiertos en el coro”) los cantos y folías, con acompañamiento de panderetas y atambor, de Adán, Noé, Abraham, Moisés, David, Esaias, Jeremías, todos contestados por el coro con los versos “Quien espera non despera / si speranza he vera”, al tono de la melodía popular “¿Quién os puso en tal estado? / La de lo verdugado”. Las intervenciones de cada uno de ellos dando testimonio del nacimiento de Dios verdadero son subrayadas y concluidas por la Sibila con estos versos que ponen fin a las creencias de la vieja ley:

que çesen de lengua y manos  
 las vejezes de la ley  
 y biva en la nueva grey  
 la dotrina de christianos.

El resto de la farsa lo empleará la Sibila en narrar el anunciado juego de cañas espiritual que protagonizan los ejércitos de pecados y virtudes, capitaneados respectivamente por Lucifer y Cristo. La victoria de este último y la retirada en derrota de aquél pone fin a la obra.

La Sibila, como se observa, cumple aquí una función más moralizadora, más a lo divino que en la tradición dramática que venimos comentando. Diríamos que la profetisa pagana ha sido cristianizada y pasa a asumir el papel del predicador cristiano, proclamando la victoria de Cristo sobre la vieja ley judaica y su victoria espiritual sobre el pecado. La Sibila no viene introducida, por tanto, frente a lo que sucedía en la tradición anterior, con el objeto de anunciar patética y lamentablemente el Juicio final sino de proclamar con júbilo la doble victoria de la religión cristiana. Esta recreación de temas y personajes –tomados tanto de la Biblia o de la historia eclesiástica como de la tradición folclórica o de la propia realidad– es muy frecuente en Diego Sánchez, que, acostumbrado al ejercicio exegético, gusta de proyectar los acontecimientos a un plano simbólico e interpretarlos cargados de diferentes sentidos espirituales, teológicos o morales. Muchas veces ese juego y desvelamiento de sentidos desembocaba en una abierta postura apologético antijudaica, como ocurre con la prefiguración bíblica de numerosas piezas (*Farsa de Ysaac*, *Farsa de Abraham*, etc.) o con el argumento de otras, como la *Farsa de la Yglesia* o la que aquí comentamos del *Juego de cañas*.

No obstante la nueva función y transformación de la Sibila, quedan patentes todavía restos de la antigua ceremonia<sup>18</sup>. La combinación de Sibila y Profetas nos remite, más que a una derivación directa del sermón agustiniano, a una tradición representacional vernácula del antiguo *Ordo Prophetarum*, que pudo existir en Extremadura. Y por otro lado, hay recuerdos manifiestos del canto de la Sibila toledana: las hachas encendidas, el caminar pausado, el sitial elevado que ocupa, el canto monocorde y sostenido en que se expresa.

Tradición representacional de la Sibila habría que suponer también en la zona limítrofe de Portugal para explicar el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente, aunque en él ciertamente se recogen y combinan motivos artísticos muy diferentes. Si su punto de partida fue el drama de Navidad en la tradición del *Ordo prophetarum*, Vicente se aparta enseguida de ese esquema para introducir la figura de la Sibila orgullosa, convencida de que ha de encarnar a Cristo, y la pareja Casandra - Salomón. Para el primer motivo, como se sabe, se inspiró en el libro de caballerías italiano, *Guarino il Meschino*, de Andrea da Barberino, mientras que la asociación de Casandra, la profetisa troyana, y Salomón, el profeta del *Cantar de los Cantares*, le vendría seguramente dictada desde la iconografía, en particular el pórtico de la iglesia de Tomar donde aparecían ambas figuras y que conocería en sus visitas Gil Vicente<sup>19</sup>.

18. Descarta su dependencia de Gil Vicente y analiza algunos motivos de la tradición, Weber de Kurlat. Véase también Gómez Muntané, quien ha subrayado además el carácter musical de la obra de Diego Sánchez y sugerido su relación con el maestro fray Mateo Flecha.

19. De todos modos, esa yuxtaposición de personajes, sibilas y profetas, que comparecen en figura y habla de pastor, no dejaría de causar una hilarante sorpresa en el auditorio cortesano que quedaría un tanto desconcertado por la tierna familiaridad y hasta jocosa ironía con que los trata el autor.

La representación de la Sibila es, en fin, una manifestación del teatro medieval común a todos los pueblos de la Península. Donde más arraigo tuvo, mayor antigüedad y pujanza (hasta el punto de que ha sobrevivido hasta los tiempos modernos), fue en Cataluña. Pero durante los siglos XV y XVI, y aún antes, tuvo asimismo enorme vigencia y desarrollo en Castilla, donde parece que la ceremonia toledana irradió y fecundó las de otros lugares como León y Extremadura.