La presentación del pesebre en el Auto Navideño

Ana María Martín Contreras
Aula-Biblioteca Mira de Amescua

Las primeras representaciones navideñas tanto si son dramáticas como si son meras exposiciones belenistas comienzan a desarrollarse al amparo de monasterios y conventos, no podemos obviar que la misa, desde un punto de vista meramente profano, «no es más que la representación conmemorativa del sacrificio de Nuestro Señor en la que intervienen el diálogo entre el celebrante y acólito y el gesto» [1]. En estas representaciones, los momentos litúrgicos, sin duda más emotivos y queridos por el pueblo son los oficios de Pascua y Navidad y es sobre este último, sobre el que se va a centrar el objeto de nuestro estudio, la escenificación del Nacimiento, desgraciadamente la ausencia de aparatología que en estas representaciones se observa y el tema que se cuenta, no olvidemos que estamos tratando una historia sencilla e intemporal que se apoya básicamente en un texto que relata el hecho del Nacimiento[2], hace que tanto autores como público prefieran otros tipos de escenificaciones más complejas y así la representación navideña va perdiendo importancia teatralmente hablando, y a consecuencia de esto, hoy en día es difícil encontrar suficiente información sobre la puesta en escena del teatro religioso y más concretamente sobre los autos de Navidad.

Esta falta de aportaciones y reseñas escenográficas hace que volvamos nuestra mirada hacia otros aspectos que creemos importantes para conformar la representación de los autos navideños, en concreto, el imaginario pictórico y la tradición belenista instituida por San Francisco de Asís.

LA TRADICIÓN BELENISTA

En la nochebuena de 1223 Francisco de Asís ordena que se preparara en la iglesia de la aldea de Greccio (Italia), un pesebre con los dos anima-

[1] Martín de Riquer y José Mª Valverde, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta, 1984, vol. II, pp. 567-570.
[2] *San Lucas* 2, 7.

les que alude *Isaías*[3] con la intención de celebrar el misterio del Nacimiento y extender el culto a los belenes. Para elaborarlo pide permiso al Papa Honorio III (1216-1227), ya que anteriormente, en 1206, otro Papa, Inocencio III (1198-1216), había prohibido la representación de los misterios bíblicos en los templos. Una vez obtenido el permiso, San Francisco preparó un pesebre con gran cantidad de heno e hizo traer un asno y un buey[4] para que aparecieran junto a la Sagrada Familia, disponiéndolo todo ordenadamente. Se reunieron ante este pesebre religiosos de distintos lugares, gente del pueblo… y sin darse cuenta llegaron al pesebre como los primeros pastores, alumbrándose con antorchas y entonando cánticos.

A partir de esta celebración, los franciscanos expanden la instalación de pesebres y la recreación de nacimientos en las iglesias en Noche Buena.

Una de las primeras representaciones del teatro navideño en España lo encontramos en los *Officium pastorum*, adoración ante el pesebre, y el testimonio más acabado lo hallamos en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique (s. XV), pieza que recoge un aspecto muy característico de la devoción franciscana, acorde con el recogimiento conventual, pues la pieza iba dedicada a la vicaria de las Clarisas de Calabanzos, hermana del autor. En esta breve pieza se recrea de manera muy sencilla el Portal con la Virgen María, San José, el Niño y los animales, adorados por los pastores y los arcángeles.

Más adelante y adentrándonos en el Siglo de Oro la práctica belenista trasciende a los hogares nobles como práctica social y espiritual, sobre todo en el barroco donde la figura religiosa del belén napolitano (de gran naturalismo realista y el más reputado) se ve reforzado por el arte sacro. Esta afición por el realismo artístico también llegaría a España.

EL IMAGINARIO PICTÓRICO

En cuanto al imaginario pictórico tenemos que tener en cuenta que en las representaciones dramáticas habituales y en los autos (espacio donde nos estamos moviendo) hay un constante intercambio entre el discurso pictórico y la representación de esos mismos temas en el teatro, de forma que

[3] *Isaías* 1, 3. «Conoce el buey a su señor y el asno el pesebre de su amo».

[4] En la tradición cristiana, el asno adquiere valores positivos, se le representa con el buey, como testigo mudo del Nacimiento; es figura obligada en la composición de la huida a Egipto y más tarde, Jesús hará su entrada triunfal en Jerusalén a lomos de un burro. El buey simboliza la calma, el sosiego, mansedumbre, capacidad de trabajo, disposición para el sacrificio… José R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996.

no sólo los pintores de decorados y fondos se inspiran en las representaciones sacras que se podían ver en las iglesias y otros espacios, sino que el propio escritor y el autor responsable del montaje tenía en cuenta los elementos que ya estaban codificados en los cuadros, colores, posturas, vestidos, etc., formando un imaginario colectivo perfectamente conocido por el público.

La forma de estructurar o presentar la escena, influye y ayuda mucho en la escenificación, tal y como nos lo atestiguan las acotaciones que se suelen repetir en las obras del Siglo de Oro, «como lo pintan», y es a partir de estas acotaciones en la que nosotros vamos a intentar desarrollar nuestro epígrafe sobre la pintura, pues el público conocía la imaginería y la complejidad del espectáculo al que asistían.

Los autos navideños no comportan la dificultad de un auto al uso, pues, como hemos señalado anteriormente, es una historia sencilla que no necesita de una gran complejidad para ser puesta en escena. Las dos representaciones pictóricas más antiguas de la Natividad que se conocen datan del s. IV, la primera es un pequeño mural adornando la cámara mortuoria de una familia cristiana. Esta pintura fue descubierta en las catacumbas de San Sebastián (Roma) en 1877. La otra hace referencia a una escena pintada en un sarcófago en la basílica de San Máximo reproduciendo la Adoración de los Reyes Magos. Durante la Edad Media este suceso inicial en la historia de la Salvación se representó con María tendida en el lecho quedando el Niño Jesús aparte, ya acomodado en el pesebre, y atendido por las parteras que mencionan algunos *Evangelios Apócrifos*.

En el Concilio de Trento[5] se decide que la pintura y el arte en general deben ceñirse estrictamente a unos parámetros que no conduzcan al pueblo a la idolatría, frente a la condena de las imágenes de los protestantes, se establece que su uso no es condenable sino su abuso, por eso se dan unas normas para suprimir los excesos fundamentales:

-Eliminar imágenes que puedan inducir a error.
-Desterrar la idolatría y la superstición.
-Suprimir el lujo desenfrenado de las imágenes, y la utilización de las fiestas de los santos para orgías de carácter pagano.
-Hacer una llamada de atención a los obispos para suprimir la deshonestidad dentro de los templos y la colocación en éstos de todo tipo de

[5] Decreto Conciliar: *Sobre la Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos, y de las Sagradas Imágenes*, Cristina Cañedo-Argüelles, *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, pp. 20-23.

imagen profana o sin su aprobación.

Estas normas aplicadas a la pintura fueron difundidas en España por Francisco Pacheco[6], entre otros, acatándola en su sentido más estricto y creando sus propios tratados y pautas sobre todo en cuanto a imágenes sagradas se refiere. Con respecto a la Sagrada Familia en el Nacimiento propone las siguientes indicaciones:

> *El Nacimiento*[7].- Salieron de la ciudad y se refugiaron en una cueva cavada en la muralla, la cual servía de establo donde se amparaban las bestias.[..] Píntese la Virgen dentro de la cueva, arrudillada, con su túnica y manto, y San Josef asimismo; el niño faxado y envuelto, el rostro divino descubierto, reclinado en el pesebre; los dos animales calentándole con su aliento, ángeles cantando y apareciendo a dar nuevas a los pastores. Ya vemos que es de fe católica que, primero que lo pusiese en el pesebre lo envolvió la Virgen. ¿Cómo lo pintan todos los pintores desnudo? Dirán que así representa más la pobreza; y que es más hermoso un niño desnudo que envuelto. Respondo: que más hermosa es la verdad y lo que pretendió el Espíritu Santo con los profundos misterios que en estos paños se encierra.

Como vemos, Pacheco se muestra tan estricto en su recomendaciones como el Concilio, el problema que se plantea a partir de aquí, es la dificultad por aunar lo verosímil y lo verdadero, es decir, la diferencia entre historiador y poeta que ya señalaba Aristóteles[8]; porque mientras el primero relata los hechos tal y como han ocurrido realmente, el segundo lo relata como deberían de ocurrir según verosimilitud y necesidad. «Si el poeta se encuentra en la situación de tener que elegir entre describir un hecho ocurrido realmente pero «inverosímil» o incongruente con la historia que debe relatar y uno «verosímil» y lógico aunque inventado, sin duda tiene que escoger este último, es lo que se llama «naturaleza corregida por la idea». Esta teoría no la comparte precisamente Pacheco, pues promulgaba otra muy distinta, la llamada teoría del Decoro[9]: «Todo error en la representación que perjudique la veracidad de la historia, toda falta de decoro deberán ser eliminados». De ahí que se pusiera en entredicho los temas derivados de los *Evangelios Apócrifos* o de la *Leyenda Dorada* en sus ver-

[6] Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.
[7] *Idem*, pp. 602-608.
[8] *La fastuosidad de lo barroco, Summa Pictórica*, Madrid, Planeta, 1999, vol. VI, p. 108.
[9] F. Pacheco, *op. cit.*, «De la orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención», pp. 291-307.

siones más libres o imaginativas, pero que aparte de la teoría, si tenemos en cuenta toda la pintura religiosa del barroco, veremos que en este aspecto no resultan demasiado estrictos. En resumidas cuentas diríamos que toda esta teorización viene a atajar las objeciones que desde el campo protestante se le hacía a la iconografía católica eliminando aquellas irregularidades que pudieran ser más conflictivas.

LA ESCENIFICACIÓN NAVIDEÑA EN MIRA

¿Cómo afectan o influyen todas estas ideas en Mira de Amescua? ¿Es amigo de lo verdadero o de lo verosímil? ¿Se deja llevar más por su vena canónica o atiende más a la literaria? Cuestiones que nos planteamos y difíciles de resolver por los pocos datos que poseemos de las fechas y de las representaciones del dramaturgo accitano. A pesar de ello y viendo el conjunto de su obra, tenemos que reconocer el gran conocimiento que Mira posee de la *Biblia*, su respeto hacia la ortodoxia, su interés por innovar e introducir estos elementos bíblicos, propios de su formación religiosa, en los autos y en consonancia con las preocupaciones de la época; pero a la vez, todo ello relacionado con el deseo de un dramaturgo de hacer un teatro «competitivo» con el de sus contemporáneos; por ello no sólo utiliza la pintura como fuente de inspiración sino también la palabra, como creadora de imagen que se produce gracias a la influencia del imaginario barroco.

Antes de entrar directamente en lo que sería el desarrollo de la escenografía de estas obras y centrándonos en el pesebre, que bien podría estar colocado en una iglesia (*Auto del Santo Nacimiento. Intitulado los pastores de Belén*), bien en un corral de comedias o en una plaza (*Coloquio del Nacimiento de nuestro Señor, Auto famoso del Nacimiento de Cristo nuestro Bien y Sol a medianoche* o el auto citado anteriormente) durante la Navidad, estudiaremos los signos escénicos que Mira nos aporta para la representación de sus escenas del Nacimiento.

1. SIGNOS ESCÉNICOS DIRECTOS

Tenemos que indicar que son muy breves, la mayoría corresponden a didascalias y pocos a apariencia externa del actor y a los decorados. Pensamos que la ausencia de acotaciones referidas al aspecto externo de los personajes puede ser debido a que el autor no quiere comprometerse, sobre todo en lo que atañe a la Sagrada Familia, pues podría incurrir en algún tipo de irreverencia social o religiosa de cara a la crítica o a la censura

del momento.

a) *Coloquio del Nacimiento de nuestro Señor*

- Indican gestos de los personajes, incluimos dentro de esta categoría a aquellos que indican movimiento del rostro o de las manos para expresar el ánimo o la conducta*: Esto mirando en el libro; y se ha de quedar como turbada*.
-Indican movimientos, son las más numerosas y contaremos como tales a aquellas que indican el cambio de lugar o posición de los cuerpos: *Se recuesta en una peña; de rodillas todos*.
- Indican apariencia externa de los actores, estos signos escénicos son muy escasos e incompletos. Incluimos en este tipo las indicaciones que se refieren al vestuario, maquillaje, etc.: *Salen Pascual, Bato, Gila y Gil con pellicos y capote*.
- Indican accesorios, los clasificamos como los utensilios auxiliares relacionados con la profesión, el entretenimiento, la cocina, regalos, etc.: *Chirimías; con guitarras; sacan el mortero, anafe y cazuela; tocan tamboril, flauta y sonajas*. Los regalos y algún otro detalle de este apartado pertenecen a los signos escénicos indirectos.
- Indican decorados, estas acotaciones son tan escasas como las referidas al vestuario de los personajes. *Sale Nuestra Señora y se descubre un oratorio tirando de una cortina, con un atril y un libro y pónese María a hacer oración de rodillas ante el oratorio; descúbrese el Portal y el Niño entre pajas, y María y José y los animales a los lados*...
- Indican música, en este apartado contamos todas canciones, villancicos, y acciones como tocar, cantar, bailar, etc.: *Tocan chirimías; cantan y bailan; canta la música dentro de este verso; cantando como quisiere; cantan dentro con guitarra los villanos*...

b) *Auto del Santo Nacimiento. Intitulado los pastores de Belén*

En el *ANpB*, las acotaciones son escasísimas y pobres en cuanto a detalles se refiere, no aportan casi nada a lo que sería el montaje de la escenografía, quizás por la sencillez del texto en cuestión o quizás porque estaba destinado a representarse en un convento o en una iglesia utilizando las capillas que había en el mismo para su representación y recurriendo a la iluminación alterna como efecto visual y escenográfico.

c) *Auto famoso del Nacimiento de Cristo nuestro Bien y Sol a medianoche*

Supera en gran medida a los otros autos, aunque no hay una gran varie-

dad en los tipos, siguen dominandon los signos escénicos de movimiento y en segundo lugar los gestos; el vestuario y el decorado son prácticamente nulos. En este texto en concreto nos encontramos con dos exposiciones, una bíblica y otra alegórica.

- Indican movimientos: *Siéntanse;* o cuando los pastores están ante el belén: *Tiran los cayados* o un gesto de San José: *Abrázalos a todos.*
- Indican apariencia externa de los actores: *San Juan niño con pieles como lo pintan; Mendrusco, pastor rústico, muy metido en su capote.*
- Indican decorados, en este apartado más que indicaciones para construir el escenario, son composiciones de escena: *Aparece un ángel arriba por tramoya;* una visión alegórica: *Aparece Nuestra Señora sentada en una silla, la luna por chapines y el Pecado debajo de los pies y el Niño sobre sus rodillas y de rodillas los dos y señala San Juan;* y una visión bíblica: *Descúbrese el Portal, la Virgen con el Niño, José a su lado, la mula y el buey con muchos copos de nieve encima del Portal y arremete de rodillas al pesebre Mendrusco y detiénele Belardo.*
- Indican música: *Cantan y si quieren bailen esta letra; canta dentro una voz «Gloria in Excelsis Deo»; Cantan los pastores y bailan Cintio y Silvia la letra que se sigue.*

2. SIGNOS ESCÉNICOS DIRECTOS

No vamos a desarrollar ninguna lista como en el apartado anterior ya que la información recogida de los parlamentos de los personajes es breve y pobre y se reduce básicamente a las mismas indicaciones que hemos señalado en los signos escénicos directos. Estos se limitan a descripciones (aparición extraordinaria del ángel entre nubes, luces y música, descripción del pesebre, de la ciudad de belén con sus altas torres y la concentración de gente y el consiguiente alboroto, paisaje árido, helado, nevado, tiempo inclemente...); gestos (turbado, confuso, dudoso, triste, suspenso, celoso, enfadado, impotente, frío, en algún momento San José expresa que el Niño llora...); en el aspecto externo del actor (carácter de María, pura y virginal como una niña, embarazada a su llegada a Belén, San José adulto, cabal y cumplidor, belleza del ángel...); referencias a la ropa que lleva el recién nacido (pañal, metedor, faja, mantilla...); y sobre todo en los presentes que se realizan tanto a la madre como al hijo (un cordero, un gabán pardo, un panal, una patena, bollos de manteca, un zurrón, una baraja, una morcilla, nueces, piñones, queso, pan, higos, un cayado, una guirnalda de flores... y a María le ofrecen un delantal, tocas,

arracadas, una aguja...). Por otro lado y referido solamente al ámbito pastoril se describen instrumentos (tamboril); alojamientos *(*entramos en la choza); comidas y algún rasgo distintivo de un pastor o una pastora: «del tiempo de Adán» (viejo), «cara de hereje» (fea), «pastorcillo hermoso» (San Juan niño), «para juez vales quilates» (justo, honesto).

LAS ESCENAS DEL PESEBRE

a) *Coloquio del Nacimiento de nuestro Señor*

La entrada al Portal y la escena del pesebre se resuelven en el quinto y sexto bloque escénico de la obra. En el quinto bloque, el espacio es totalmente exterior, se pintaría un campo en perspectiva para dar sentido de profundidad, con alguna ornamentación floral en relieve, no demasiado primaveral, pues es invierno y los mismos pastores indican que es «una noche terrible», alguna cabaña, animales, y se simularía un fuego en el centro para recrear la escena pastoril. También serían necesarios algunos utensilios de cocina e instrumentos musicales para mostrar los momentos de solaz de los pastores. A este grupo de pastores se les une uno nuevo que trae el aviso de una aparición sobrenatural, tocan de nuevo las chirimías y aparece un ángel por tramoya[10], rodeado de luz que se quedaría suspendido en el aire mientras el escenario se rodea de música (un canto colectivo que entona el *Gloria in Excelsis Deo*), intervención extraescénica que anuncia a los espectadores una verdad universal. Después de su anuncio el ángel desaparece por tramoya con la misma música de su llegada. Los pastores se levantan y emprenden el camino a Belén, salen y se descubre el Portal que ocuparía probablemente el espacio central al que se le corre una cortina.

El sexto y último bloque escénico corresponde al pesebre, la escena se presentaría pintada como una cueva o cuadra con un pesebre y el buey y la burra, la Sagrada Familia delante rodeados de paja, cestas, aperos y otros utensilios relacionados con el lugar, como si de un belén viviente se tratase. Van apareciendo los pastores con regalos adecuados a su condición social, un borrego, frutos secos, tortas... se postran ante el Niño y lo

[10] Hay una constante discusión sobre los tipos de tramoya utilizadas en estas piezas, sobre todo debido a que no nos ha quedado ninguna memoria, pudiera ser el elemento descrito por Agustín de la Granja, llamado *canal* en «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias» en François Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.): *Homenaje a Frédéric Serralta, El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del VII Coloquio del GESTE,* Toulouse, 1998, pp. 261-311.

adoran. Se entona el villancico final y se cubre el escenario.

La representación de este auto nos recuerda el tipo de obras de las que Baccio del Bianco (escenógrafo italiano) habla en una carta dirigida al duque de Toscana en 1655 y donde describe los diferentes tipos de representaciones que existían en España en el siglo XVII; el contenido de la misma dice así:

> Vinieron aquí al Retiro donde de día y de noche se han hecho alegrías y fiestas y comedias, y de las comedias unas son simples, otras con tramoyas; las simples son aquellas que sin otra perspectiva o tablado, con un simple parapeto, saliendo los recitantes representan la comedia. En estas es necesario que el oyente tenga más juicio e imaginación que en las otras, pues ahora se ha de suponer que hay un bosque, ahora un mar, ahora un cielo, ahora un jardín, ahora un infierno, etc.; así como de día, de noche, aurora, tarde y finalmente que con un simple volverse de espaldas don Rodrigo se ha convertido en un don Alfonso. Para las otras que se llaman adornadas, se fabrica un tablado, no más alto que un brazo desde el suelo, y con atavíos ricos, con flores, hierbas y tapices se adorna la escena, y la última ha sido un aparato todo hecho de espejos ajustados de manera que cada uno veía reflejarse su retrato en varias partes [...]. El otro género de comedias son con la escena pintada, mutaciones, tramoyas y con luces al uso de las más nobles y reales[11].

A tenor de lo que nos cuenta esta carta queda bastante claro que es lo que gustaba al público, no sólo en la comedia sino en cualquier tipo de representación, y donde el público, posiblemente, imaginaba más que veía.

b) *Auto del Santo Nacimiento. Intitulado los pastores de Belén*

Este auto, dividido en dos bloques escénicos, al desarrollarse en su totalidad en el exterior, no necesita grandes cambios de decorado, toda la obra se revela en un mismo espacio, el campo, y un rincón o lateral del escenario que se utilizaría para recrear un belén navideño tradicional con figuras de madera o esculturas, quizás un cuadro. En este auto la Sagrada Familia no actúa, es una imagen plástica. Cualquier contribución al decorado se obtiene de la información que dan los pastores a través del texto, que desgraciadamente tampoco es muy extensa. Se pintaría un escenario en perspectiva, los objetos grandes delante, plantas, arbustos,

[11] Mina Bacci, «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, XIV, 1963, pp. 68-77 en Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del S. XVII», estudios coordinados por Aurora Egido, *La escenografía del teatro Barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 33-60.

árboles y al fondo montañas, algún río, animales, podría ser un hato. También sería posible una pequeña construcción de madera forrada de paja y ramas que simulara un chamizo donde los pastores se guarecerían. Estaría iluminado pobremente para dar sensación de noche, con candelas de aceite sobre el escenario y un fuego cerca de la choza de los pastores, también habría instrumentos musicales sencillos (flauta, tamboril, zampoñas, sonajas...) comida (tortas, bellotas, migas, una bota...) y utensilios de cocina (mortero, anafe, cucharas, cazuelas...), que recrearían la escena pastoril ante el fuego. El primer bloque escénico comienza con un grupo reducido de pastores, dos de ellos discutiendo, al cual se le va sumando uno a uno el resto hasta completar el cuadro pastoril. En este auto no hay anunciación a los pastores, pues Mira elude cualquier situación complicada que exija del uso de una tramoya como sería necesaria en este tipo de intervención, sí hay una descripción detallada del acontecimiento con rayos, luces y música por parte del pastor culto para que el público imagine toda la escena que no puede visualizar. Una vez conocido el suceso los pastores se ponen en marcha hacia el belén, este puede ir iluminándose poco a poco para focalizar el momento de la Adoración (segundo bloque escénico) donde los pastores se postrarán, adorarán, ofrecerán sus humildes presentes y realizarán sus peticiones. Este auto es el único de los tres que no termina con villancico final y también se podría tachar de «simple» desde el punto de vista escenográfico. Esta sencillez nos hace pensar que esta es una obra concebida para un espacio no teatral, es decir, que pudiera ser representada en la iglesia, dado la poca exigencia de espacio que plantea y por ende el carácter estático de la representación. Pero también podríamos pensar que quizás sea un auto de transición entre una tradición folklórica de la Navidad en torno a la misa del gallo, donde se hacía un preámbulo con cantos de pastores seguidos del oficio propiamente litúrgico, la misa del gallo.

c) *Auto famoso del Nacimiento de Cristo nuestro Bien y Sol a medianoche*

Desde el punto de vista de la escenografía esta obra es la que se presenta más complicada, no sólo por la cantidad de personajes que aparecen en escena sino por los distintos espacios escénicos que en ella se desarrollan y las escenas paralelas simultaneadas. Todo es exterior.

Las escenas del pesebre corresponden al cuarto y último bloque escénico el cual se nos presenta dividido en dos partes, por un lado los pastores que hacen el camino al Portal y por otro lado la representación alegórica del Nacimiento. La primera escena comienza con la aparición por tramoya

de San Juan y la Naturaleza con música, también como indica Mira en la acotación pueden quedarse en alto y a los lados y San Juan muestra a la Naturaleza la visión teológica-bíblica del Apocalipsis[12] («la Virgen sentada, la luna por chapines y el Pecado debajo de los pies y el Niño sobre sus rodillas»). Se cubre esta escena y aparecen los pastores de camino hacia el Portal, el pastor rústico con voces desde dentro hace entender al público que se ha perdido, para posteriormente aparecer en escena cubierto de nieve, en ese momento se descubre la realidad del Portal, es la representación navideña del belén con todas sus figuras María, San José, el Niño, el buey y la mula, comenzando así la decoración del pesebre con flores y plantas, y la Adoración con las ofrendas por parte de los pastores, circunstancia que Mira también aprovecha para introducir una pequeña nota humorística, no exenta de ternura, cuando el pastor rústico, otra vez, no olvida a las bestias y las alimenta con heno[13]. San José abraza a los pastores para mostrar su agradecimiento y se canta el villancico final. En este último bloque escénico se nos presentan diferentes planos en los que se mezclan las visiones realistas y las visiones alegóricas que desarrollan simultáneamente distintas situaciones escénicas.

- Una situación visionaria, que es un tratado teológico que Mira enlaza con el Nacimiento del Niño. Se presenta la salvación del género humano a través de María, la Inmaculada que pisa al Pecado, esta situación es autónoma y sirve de preludio a la Adoración de los pastores, cuando acaban los parlamentos de la Naturaleza y San Juan, los personajes desaparecen de la escena y se cubre el espacio central donde ha aparecido María pisando al Pecado. Esta visión exigiría un espacio acotado (quizá un carro, un trono o una capilla, si se representara en una iglesia).
- Una segunda situación es el movimiento de los pastores cruzando el escenario hasta el belén y cuando están todos se produce la tercera situación.
- La Adoración colectiva, María, San José, Jesús, los pastores, los animales... se reproduce el belén navideño.

El resultado de este cuarto bloque se construye como un gran retablo barroco viviente, donde la gran cantidad de personas que se congregan an-

[12] *Ap*. 12, 1-6, *La mujer y el dragón*. Una gran señal apareció en el cielo: «Una Mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre la cabeza...»

[13] En las escenas del pesebre se observan los elementos navideños y tradiciones que en su momento popularizaron los franciscanos.

te él en su composición no confunden al público porque cada uno de ellos mantiene un espacio escénico delimitado; el centro geométrico del mismo es la Adoración, pero a su vez se simultanea con escenas del *Apocalipsis* (el bien triunfa sobre el mal), la ratificación de las profecías del *Antiguo Testamento* (María que pisa la cabeza de la serpiente, el Pecado), en general son visiones, que escenificadas en distintos planos, ofrecen al público una perspectiva de la historia bíblica, de la tradición popular y, por qué no, de la ignorancia supersticiosa[14].

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos podido observar los autos de Navidad no son obras que ofrezcan una escenografía excesivamente rica y variada. La carencia de acotaciones y la pobre aportación del texto recitado en cuanto a elementos escenográficos se refiere no nos permiten desarrollar un estudio amplio de la puesta en escena. Los espacios están utilizados sencillamente para delimitar las dos líneas de presentación del auto, la «historia» bíblica y la historia pastoril. Por otro lado, Mira omite por economía escénica y pedagógica un gran número de personajes cercanos a María (por lo menos en los dos primeros autos) pues no es posible mantener tantas figuras y tantos temas en escena, se prescinde de los antecedentes históricos; otro recurso en la puesta en escena de estos tipos de autos y que no podemos descuidar es uno de sus elementos delimitadores escénicos más importantes, la música. Nos encontramos con tres tipos diferentes: las chirimías, utilizadas para marcar la intervención del mundo sobrenatural, asimismo el uso de las chirimías se asociaba con la liturgia de la época; los cantares populares o romancillos, destinados a la presentación en escena de los pastores y que servían para formar escenas de género propias de todo el teatro de villanos con su vertiente costumbrista (usos, hábitos, cotidianidad ...) y como recurso utilizado para idealizar el mundo pastoril y amenizar la representación, pues eran elementos que aseguraban el éxito con el público; y por supuesto el tercer tipo de música y que marca uno de los rasgos definidores del auto navideño, el villancico final con el que concluye la obra. El villancico es la representación del folklore popular en la escena, tiene un sentido funcional semántico dentro del texto porque marca la apoteosis de la Adoración, pero a su vez es el símbolo de la fe del pueblo que se incorpora a lo que llamaríamos la exteriorización de la verdad representada en el plano teológico, conceptual; sería la divulgación de la verdad en el cristianismo po-

[14] C. Cañedo-Argüelles, *op. cit.*, pp. 23-24.

pular. El villancico final no es por tanto una aportación opcional del autor, sino el broche imprescindible para de este tipo de obras.

Y por último, al trabajar el autor con un material tan conocido como es el del Nacimiento, debe mostrar sus conocimientos pero sobre todo innovar una historia que se repite anualmente, de ahí que intente tres tipos diferentes de planos escénicos, planos que ya estudió en su momento Mercedes de los Reyes en su trabajo sobre el *CAV* [15]. De los tipos recogidos por ella, los que más se adaptan a nuestros autos son los siguientes:

a) Pieza desarrollada de forma consecutiva (no simultánea) en más de un solo lugar, como es el caso del *Coloquio del Nacimiento de nuestro Señor*, donde se reproducen una serie de secuencias no enlazadas que funcionan a modo de retablo. En *Los pastores de Belén* se recrean dos espacios, el espacio animado y el espacio inanimado, la acción y la exposición, el mundo de los pastores sin Nacimiento y el mundo de los pastores que camina hacia el Nacimiento, es decir, se entra en la escena del Portal como espacio escénico de acción. Esta pieza, al tener una acción escénica tan pobre, se apoya sólo en la palabra y en el movimiento de las personas y el único elemento escenográfico que utiliza es el «descubrimiento» del Portal.
b) Pieza cuya acción se desarrolla en distintos lugares (algunas simultáneamente), donde se puede ver:

   - Escena múltiple vertical: empleo de doble plano, cielo-tierra. El espacio elevado viene a significar la visión del cielo mientras que el Niño sigue humanizándose en la tierra, la alegoría.
   - Escena múltiple horizontal. Se utiliza para representar la historia bíblica y la historia pastoril como es el *Auto famoso del Nacimiento de Cristo nuestro Bien y Sol a medianoche.*

[15] Mercedes de los Reyes Peña, *op. cit.*, pp. 1008-1033.